



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**RETOMADA DO FUTURO
REPRESENTAÇÕES DE TECNOLOGIAS NO ÁLBUM VISUAL
NORDESTE FUTURISTA**

LARA VICTORIA DE MORAES SORBILLE

Foz do Iguaçu
2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

RETOMADA DO FUTURO
REPRESENTAÇÕES DE TECNOLOGIAS NO ÁLBUM VISUAL
NORDESTE FUTURISTA

LARA VICTORIA DE MORAES SORBILLE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
Coorientadora: Profa. Dra. Ana Carolina Cruz Acom

Foz do Iguaçu
2025

LARA VICTORIA DE MORAES SORBILLE

RETOMADA DO FUTURO
REPRESENTAÇÕES DE TECNOLOGIAS NO ÁLBUM VISUAL
NORDESTE FUTURISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Coorientadora: Profa. Dra. Ana Carolina Cruz Acom
UNIOESTE

Profa. Dra. Angela Maria de Souza
UNILA

Profa. Dra. Mayara Alexandre Costa
UFRJ

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

S713

Sorbille, Lara Victoria de Moraes.

Retomada do futuro: representações de tecnologias no álbum visual Nordeste Futurista / Lara Victoria de Moraes Sorbille. - Foz do Iguaçu-PR, 2025.

139 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2025.

Orientador: Fábio Allan Mendes Ramalho.

Coorientador: Ana Carolina Cruz Acom.

1. Cosmotécnica. 2. Nordeste Futurista. 3. Álbum Visual. 4. Documentário Performático. 5. Território. 6. Interdisciplinaridade. I. Ramalho, Fábio Allan Mendes. II. Acom, Ana Carolina Cruz. III. Título.

CDU 791.4

AGRADECIMENTOS

Gracias a la vida que me ha dado tanto...

Agradeço a meus orientadores que sempre me apontaram pelo menos o primeiro passo de soluções para os problemas mais inesperados que eu pudesse inventar. Fábio Ramalho, por imperturbavelmente trazer meus pés para o chão cada vez que eu trazia pra ele mil mundos emaranhados desde a graduação, e Ana Acom por se animar e me animar com os caminhos da pesquisa e as mil coisas que um óculos pode dizer e fazer ver.

Aos professores que fizeram parte dessa trajetória e me ofereceram tantas ferramentas para conseguir desenvolver essa pesquisa: Angela Maria, Mario Torres, Angi Lazzareti, Juan Brizuela, meu profundo agradecimento.

Aos coletivos que me acolheram nos últimos anos e tornaram essa vida na fronteira nosso próprio manifesto pela vida, a arte e o afeto: Poéticas do ENTRE por me fazer sentir o mundo antes de achar que o entendo, e ensinar a soberania do processo, Cineclub Nuestra Sala por me reenamorar del cine e da experiência coletiva de ouvir e contar histórias rodando las fronteras, Desbord3s en la Fronteira I por serem os ciborgues fronteirizes do meu coração e tornarem la kapital mundial da ficción um lugar lindo, Rumbaterapia Afrocaribe por darle sabor caribeño a mis tardes, Saberes e Sabores por invocarem as sabedorias rituais que se dão ao redor de um fogão e uma mesa, Lab Teatro da Vila C por me permitir ser outros personagens, e ao grupo SOMMAR sempre presentes na distância com quem seguiremos ouvindo e contando as histórias dos territórios onde estivermos.

Ao antigo parceiro com quem colaborei no Latinese meu agradecimento especial por ter me apresentado o trabalho de Luana Flores e meu honesto lamento pela distinção de nossos universos.

Agradeço à querida Geovana de Oliveira Teixeira pela disposição em responder as perguntas aleatórias dessa paulistana sobre o multiverso paraibano.

Agradeço à essa bela família e nossas múltiplas formas de nos fazermos presentes na vida uns dos outros. Aqui, em especial à minha mãe Jacqueline, que poderia facilmente assinar como coorientadora por ter me acompanhado em leituras e releituras de várias versões de todos os capítulos à distância, além de durante toda minha vida ter compartilhado um mundo onde a arte e a magia existem. Meu avô poeta Zezéu, que me ensinou a ouvir e declamar poesia, e me explicou um pouco sobre a vida e a morte da

filosofia e sua redenção na arte.

Ao Ilê Asé Oju Ogún Fúnmilaiyó, o acolhimento e os aprendizados que tive a chance de viver com vocês não cabe em palavras e nenhum agradecimento seria o bastante.

A los que encontré en el camino y que estuvieron en las buenas y las malas (me repito mas não importa): Richard Witty, Vitória Moura, Lizle Martínez, Nathalia Bravo, Adenka Luna, Cabocla João, Thai Malta, Zary Wong, Indira, Guadalupe Anaya, Val Mejía, Kau, Camil Victoria, Cybele Verazaín, Lu Pachamama, Gilmar Rocha, Mariana Oliveira, Julian Amado, Margarita y Marahia Guevara, Jhony Leon, Isadora Flores, Bruno, Clebes Iolanda, Camila Coradetti, Gui Marchi, Pedro Cavallari, Ari Correia, Nay Soares, Vina Jerônimo, Amanda Silveira, Sofia Rodrigues... Vocês me inspiram.

Agradeço também o suporte institucional da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Às bruxas, aos ciborgues, a todos os seres que tive o privilégio de ver criando e recriando seu lugar no mundo durante o tempo em que nossos caminhos se cruzaram. Os reencontros, na fronteira, são uma certeza

RESUMO

A presente dissertação configura-se como uma análise audiovisual qualitativa baseada em revisão bibliográfica e análise textual e visual que investiga representações de tecnologia e território no álbum visual Nordeste Futurista (2022), da multiartista paraibana Luana Flores. O objeto de estudo compreende a narrativa audiovisual de 18 minutos que contradiz narrativas hegemônicas sobre o nordeste como território subdesenvolvido e incapaz de imaginar ciência e tecnologia, sendo analisado desde uma perspectiva latino-americana (Pérez, 2021). A investigação incorpora abordagem interdisciplinar abrangendo cinema e audiovisual, antropologia, estudos culturais, filosóficos, históricos e da moda, dialogando com pensadores indígenas e quilombolas. Para tal, se abre o diálogo com a noção de colonialidade do ver (Barriendos, 2019), questionando o regime visual hegemônico que representa corporalidades e espaços através de imaginários de escassez. As práticas tradicionais como a bebida indígena Mocororó, o Coco de Roda, a organização social quilombola ou o Cavalo Marinho são compreendidas a partir do conceito de cosmotécnica de Yuk Hui, que reivindica a pluralidade de cosmotécnicas em oposição à noção única de tecnologia, propondo sua compreensão enquanto exteriorização da memória para além dos limites do corpo, caracterizada por contextos territoriais e culturais específicos. O álbum visual, com suas características híbridas entre linguagem cinematográfica e videoclipe (Harrison, 2014), é analisado como documentário performático (Nichols, 2010) diante do registro da cultura nordestina nos territórios de João Pessoa, Quilombo do Gurugi e Ipiranga, Barra do Mamanguape e Vale do Sabugi, com a participação de artistas contemporâneas (Yakecan Potyguara, Vó Mera, Mestra Ana do Coco, Yasmin Formiga e Georgia Cardoso), lidas como guardiãs da cosmotécnica. A análise identifica o agenciamento e a subversão de estéticas da ficção científica como solarpunk (Simonaci, 2022) e o afrofuturismo (Martins, 2023) dentro da dimensão estética e narrativa da obra. Nordeste Futurista então permite a análise do gesto de exaltação do presente desde o território através de uma cartografia da fartura que desafia imaginários de escassez e subdesenvolvimento. Realiza-se análise detalhada dos elementos visuais e sonoros nas faixas musicais e seu discurso de soberania tecnológica, em diálogo com Antônio Bispo dos Santos (2023), Beatriz Nascimento (2021), Ailton Krenak (2019, 2020, 2022), compreendendo essas manifestações culturais como tecnologias contemporâneas que propõem alternativas ao processo colonial racista ainda vigente. Esta concepção é desenvolvida em diálogo com outros artistas latino-americanos, propondo serem parte de um movimento denominado Futuro Ancestral, em homenagem ao filósofo indígena Ailton Krenak, reivindicando caminhos alternativos ao desenvolvimento tecnológico hegemônico e sua consequente crise civilizatória e ambiental.

Palavras-chave: Cosmotécnica. Nordeste Futurista. Álbum Visual. Documentário Performático. Território. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

This dissertation is configured as a qualitative audiovisual analysis based on a bibliographic review and textual and visual analysis that investigates representations of technology and territory in the visual album *Nordeste Futurista* (2022), by Paraíba multi-artist Luana Flores. The object of study comprises the 18-minute audiovisual narrative, which contradicts hegemonic narratives about the Northeast of Brazil as an underdeveloped territory incapable of imagining science and technology, and is analyzed from a Latin American perspective (Pérez, 2021). The investigation incorporates an interdisciplinary approach spanning cinema and audiovisual, anthropological, cultural, philosophical, historical, and fashion studies, engaging in dialogue with Indigenous and quilombola thinkers. To this end, a dialogue is opened with the notion of coloniality of seeing (Barriendos, 2019), questioning the hegemonic visual regime that represents corporealities and spaces through imaginaries of scarcity. Traditional practices—such as the Indigenous beverage Mocaroró, the Coco de Roda dance, quilombola social organization, or the Cavalo Marinho folk performance—are understood through Yuk Hui's concept of cosmotechnics, which claims the plurality of cosmotechnics in opposition to a singular notion of technology, proposing its comprehension as an exteriorization of memory beyond the limits of the body, characterized by specific territorial and cultural contexts. The visual album, a hybrid of cinematographic language and music video (Harrison, 2014), is analyzed as a performative documentary (Nichols, 2010) within the context of the documentation of Northeastern culture in the territories of João Pessoa, Quilombo do Gurugi and Ipiranga, Barra do Mamanguape, and Vale do Sabugi, featuring contemporary artists (Yakecan Potyguara, Vó Mera, Mestra Ana do Coco, Yasmin Formiga, and Georgia Cardoso), read as guardians of cosmotechnics. The analysis identifies the agency and subversion of science fiction aesthetics such as solarpunk (Simonaci, 2022) and Afrofuturism (Martins, 2023) within the aesthetic and narrative dimension of the work, allowing for the analysis of the gesture of exalting the present from the territory through a cartography of abundance that challenges imaginaries of scarcity and underdevelopment. A detailed analysis is performed on the visual and sonic elements in the musical tracks and their discourse of technological sovereignty, in dialogue with Antônio Bispo dos Santos (2023), Beatriz Nascimento (2021), and Ailton Krenak (2019, 2020, 2022), understanding these cultural manifestations as contemporary technologies that propose alternatives to the racist colonial process still in effect. This conception is developed in dialogue with other Latin American artists, proposing them to be part of a movement called Ancestral Future (*Futuro Ancestral*), in homage to the Indigenous philosopher Ailton Krenak, claiming alternative paths to hegemonic technological development and its consequent civilizational and environmental crisis.

Key words: Cosmotechnics. *Nordeste Futurista*. Visual Album. Performative Documentary. Territory. Interdisciplinarity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Frame do videoclipe Lampejo da Encruza (2021)	19
Figura 2	– Capa do álbum visual Nordeste Futurista (2022)	34
Figura 3	– Página de turismo do governo da Paraíba (Destino Paraíba - Sertão)	47
Figura 4	– Frame do álbum visual Nordeste Futurista	52
Figura 5	– Vó Mera coloca os óculos escutando Yakecan na Casa Cultural	57
Figura 6	– Pessoas com máscara no mercado	59
Figura 7	– Óculos futurista de peneira de mandioca	60
Figura 8	– Corpa Futurista rosto de chita	62
Figura 9	– Corpa futurista prateada	62
Figura 10	– Flavinha carregando a gaiola aberta.	67
Figura 11	– Luana e os quilombolas do Nordeste futurista	68
Figura 12	– Luana e os quilombolas olhando o câmara no céu	69
Figura 13	– Fabinho e Dona Lenira desfilam no rio	71
Figura 14	– Brincantes saindo da Colônia de Pescadores Z-13 Antônio de Brito	74
Figura 15	– Karla Oliveira e Lua Camboatá iniciando a brincadeira em uma casa	76
Figura 16	– “cura hétero é pouco!”	77
Figura 17	– Mateus e Bastião	79
Figura 18	– Estandarte No Mei dos Mato	80
Figura 19	– Reverência à anciã	81
Figura 20	– Toma do Mocororó	82
Figura 21	– Processamento de arquivos	83
Figura 22	– Nova Sensação Registrada	85
Figura 23	– Missão: Seguir a Guardiã	86
Figura 24	– Antropofagia Caatingueira + Círculo de Proteção	88
Figura 25	– “Ponto de Ativação” (complexo eólico Chafariz), 2024	89
Figura 26	– Ponto de Ativação On	91
Figura 27	– Suspendemos o Céu	93
Figura 28	– Guardiã da Encantarya	100
Figura 29	– Encantarya	101
Figura 30	– Imagens Golden Disk	103
Figura 31	– Créditos	106

Figura 32 – Ailton Krenak durante a Assembleia Nacional Constituinte em 1987	114
Figura 33 – Cartaz Javyju	116
Figura 34 – Pinturas do festival CURA em Belo Horizonte	117
Figura 35 – Intervenção videomapping: O Sopro dos Xapiri	118
Figura 36 – Post-humanas y sueños cyborg de + seres en los Andes	119
Figura 37 – Capa álbum Revolta	120
Figura 38 – Capa álbum Futurx Primitivx	121
Figura 39 – Oráculo Códice Futuro	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - MEU FACÃO É MINHA RIMA	12
1 PRESENTE COMO PONTO DE PARTIDA	26
1.1 COSMOTÉCNICA E TECNODIVERSIDADE	27
1.2. TECNOLOGIAS NARRATIVAS	31
1.3. GUARDIÃS DAS COSMOTÉCNICAS DO NORDESTE FUTURISTA	38
2 COLOCANDO OS ÓCULOS	45
2.1 CONTRA-CARTOGRAFIA AUDIOVISUAL	45
2.2. INSTAURAÇÃO DO NORDESTE FUTURISTA	51
2.3. O ARCO DO SOL	55
2.3.1 Eu Vem - (Re)vestir a Cidade	56
2.3.2 O Que Vem Ver - A Paz Quilombola	63
2.3.3 No Mei dos Mato - Lovesong Pós Pandemia	72
2.3.4 Vai Trovejar - Sertão Sagrado	82
3 FUTURO COMO TERRITÓRIO DE DISPUTA	93
3.1 SUSPENDEMOS O CÉU - A PROMESSA DA VIDA	93
3.2 GUARDIÃ DA ENCANTARIA - COMEÇO, MEIO, COMEÇO	98
3.3 EM CELEBRAÇÃO AO PRESENTE	102
3.4 ARTE NA TECNODIVERSIDADE - A CONVERSA DAS ALMAS	108
3.5 FUTURO ANCESTRAL - RECOMPILAÇÃO DE UM ARQUIVO FUTURISTA	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UM OLHAR ALIENÍGENA	127
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

MEU FACÃO É MINHA RIMA

É o Nordeste futurista
Nossa alucinação
No nordeste sapatão
Existir na luz do dia
Respeitando a cantoria
Evocando essa ciência
Construir nossa existência
Pro futuro ocupar

(Lampejo da Encruza - Luana Flores Feat. Novíssimo Edgar)

E se a utopia for apenas mais uma daquelas iscas coloniais, como o desenvolvimento e o progresso, que desponta eternamente no horizonte e, ao invés de nos fazer caminhar (profecia eternizada nas palavras de Galeano), na verdade tenha nos impedido de olhar onde pisamos? Onde está a utopia no chão que pisam meus pés, se estou olhando só para frente? Quem está ao meu lado? Quais sementes estão sendo cultivadas?

Se já nos parecemos tanto com o futuro profetizado pela literatura e pelo cinema de ficção científica do século passado, quase “encomendado” pelas gerações anteriores, como dizia Krenak (2019), que futuro seguimos buscando? Dentro da bibliografia revisada para essa pesquisa, mais de uma vez me deparei com referenciais cinematográficos e literários populares que servem como princípio de reflexão sobre caminhos que viemos tomando como civilização. O audiovisual assim se reafirma como um arquivo que apresenta em imagens e sons certas noções de mundo coletivas. Foram vistos cenários da crise climática com fumaça no céu e seca na terra sendo comparados a *Blade Runner* (1982), debates sobre a regulamentação da inteligência artificial e instalação de datacenters na América Latina que remetem a *Matrix* (1999) se tornam cada vez mais cotidianos, e a diferença entre “realidade” e “ficção” cada vez mais obsoleta. É sensível o fato de que nossa contemporaneidade foi desenhada pelas ficções, suas conseqüentes fricções e, uma vez que todas as criações que são realidade hoje precisaram ser imaginadas, isso também diz respeito à nossa ciência. Toda hipótese, antes de ser comprovada, parte de uma ficção. Como identifica Kariny Martins, a ficção científica então “deve ser um modo de percepção da realidade, uma vez que se utiliza de conceitos

técnico-científicos aliados a interesses humanos e, conseqüentemente, atribuindo valores" (Martins, 2023, p.74), destruindo e reconstruindo o mundo ao nosso redor. Nesse sentido, busco trazer reflexões que partem da ficção não como ilustração, mas como possibilidades e reivindicações de mundo, ou mundos virtuais. Afirimo isso inspirada na noção de virtualidade apresentada por Pierre Levy (2009), que não se opõe à realidade e sim ao instante presente, pois possui em si todas as suas potencialidades ao mesmo tempo, como a semente que virtualmente é uma árvore. Assim, as ficções são possibilidades virtuais de caminhos a serem traçados pela sociedade. De forma que esta virtualidade não é oposta à realidade, e sim a compõe. O maior foco aqui é o audiovisual, mas é importante estar ciente de que isso se aplica a diversas linguagens, à representação de corpos e culturas que incidem de forma direta "no que uma sociedade consegue imaginar como realidade possível - e, conseqüentemente, passível de ser reivindicada coletivamente" (Ruiz, 2020, p.14). Em tempos nos quais quase qualquer imagem pode ser criada em instantes pela inteligência artificial, torna-se necessário analisar criticamente as imagens que compõem a *database* de nossos imaginários.

Voltando à utopia, este conceito surge do nome de um livro de ficção, no qual Thomas More tece a palavra grega "topos" (lugar) com o prefixo "ou" (que é ambíguo, entre "bom" e "não") para descrever o que para aquele homem branco europeu lhe parecia a sociedade ideal em meados de 1500: um não-lugar a ser buscado, descoberto e conquistado. Coerente com a ideia de caminhada de Galeano, ainda que seguia sendo produto de seu momento histórico, uma vez que respaldava a fé nas tecnologias utilizadas, por exemplo, para as navegações responsáveis pelas invasões do continente Africano e Americano (Meireles, 2021), as novas utopias européias.

Mesmo que essa busca desenfreada pela utopia seja uma fantasia "desterritorializada", sempre em busca de um não lugar, ela pode tomar formas como Eldorado e servir de bússola para mover grupos humanos, como no processo de colonização do que hoje entendemos como América Latina (Cordiviola, 2019) ou o continente africano. Essa chegada de "extraterrestres", ou seja, de seres que não são desta terra, nos traz

a ideia do colonialismo como uma invasão alienígena, um apocalipse, tencionada a retirada de uma existência forçada localizada em outra, na qual tudo é diferente, ou seja *o fim de um mundo*, o deslocamento transatlântico, sendo os navios negreiros as naves espaciais (Martins, 2023, p.79).

Sejam os navios negreiros ou as caravelas, são momentos históricos esses que parecem "convertirse en largas jornadas cíclicas en las que se demuestra que años de

história colonial han convertido nuestros fines de mundo en parte de un día a día” (Pérez, 2021).

Não por acaso estes mesmos grupos vêm reelaborando narrativas com outras noções de futuro, sendo este um exercício para reafirmar seu passado e principalmente seu presente (Simonaci, 2022). Ou talvez, o simples fato de criar representações de indígenas e povos afrodiaspóricos utilizando tecnologias contemporâneas do ocidente junto às suas tecnologias tradicionais possa ser "uma forma de entender a decolonialidade, já que o termo se refere à busca de outras epistemologias para se compreender o mundo" (Martins, 2023, p.35). Opondo-se então ao cânone especulativo formulado pelo homem, branco, cisgênero e heterossexual, imaginar o futuro torna-se reivindicação do direito à vida.

Ao chegar à palavra distopia, cada vez mais comum no atual contexto histórico, usamos uma palavra que possui autoria difusa, ainda que seguramente surja como oposição à utopia, uma denúncia do lugar ruim. Enquanto a utopia se define por um *espaço* a ser encontrado, a distopia foi sendo gradualmente posicionada no *tempo*, em um futuro onde não se quer chegar, consequência de um presente que precisa ser modificado (Meireles, 2021).

Mas, “para começar, o futuro não existe - nós apenas o imaginamos” como diz Krenak (2022, p.96), e se caímos na tentação de focar apenas nele, termina-se por aceitar a criação de um mundo com uma narrativa única da busca e da conquista linear. Quando nos dispomos a ver com um olhar que não possui essa mesma formatação, como de crianças, percebemos que “no lugar de *produzir* um futuro, a gente deveria recepcionar essa inventividade que chega através das novas pessoas” (Krenak, 2022, p.100). Se no mundo globalizado, depois de uma pandemia, frente à crise climática, conflitos internacionais e a ascensão e instalação da ultra-direita, tornou-se comum escutar a distopia no tempo presente, é porque ela sempre esteve aí, anunciada em vários equívocos de nosso processo civilizatório. Talvez, distopia e utopia sejam uma questão de ponto de vista frente a determinados processos históricos. Aos ocidentalizados nos foi prometido um único mundo e uma única humanidade dentro de certo paradigma branco ocidental euro-cristão, e finalmente colonial, destinado a dominar a natureza. Em um incansável exercício de sincronização dos distintos tempos ao redor do globo (Hui, 2020), a sentença desenvolvimentista utópica da globalização termina criando uma linha de chegada da qual alguns estão mais distantes que outros. Aos que se “desviaram” desse caminho, restou o status de uma sub-humanidade que se entende como parte da

natureza, criatura ao invés de apenas criadora, subdesenvolvida, eternamente aguardando as benesses do progresso nas bordas do mundo (Krenak, 2019, 2022), colocando em xeque até mesmo quais são os indivíduos a quem contempla o termo “Humanidade”.

Foi em torno do “desenvolvimento”, em plena Guerra Fria, que girou o enfrentamento entre capitalismo e comunismo. Inventou-se o Terceiro Mundo, e seus membros foram instrumentalizados qual peões no xadrez da geopolítica internacional. Uns e outros, direitas e esquerdas, estabelecendo diversas especificidades e diferenças, assumiram o desafio de alcançar “o desenvolvimento”. Nos quatro cantos do planeta, as comunidades e as sociedades foram - e continuam sendo - reordenadas para adaptar-se ao “desenvolvimento”. Este se transformou no objetivo comum da Humanidade, uma obrigação inegociável. (Acosta, 2016, p. 55)

As diferentes formas como se pode compreender a relação humana com a natureza, e se entender parte dela, estão além da falsa oposição “criador” e “criatura”, e isso define futuros. Frente ao esforço do pensamento desenvolvimentista ocidental em resumir toda a realidade tangível em sistemas cibernéticos fechados, ordenados por uma lógica de método e objetivo, é nas fissuras não contempladas nesta equação que se pode encontrar alternativas ao resultado já calculado do fim do que já conhecemos.

Este mundo, por lógica, por consenso da comunidade científica¹, está fadado ao fracasso se segue a mesma linha reta para a qual aponta. E não é um final repentino com um meteoro e um grande soar de trombetas do apocalipse, é um sufocamento gradual de um modo de vida insustentável, incoerente com os ciclos do planeta. Cada vez mais a ideia de fim do mundo não parece uma distopia apenas cinematográfica, e isso vai tirando o vigor da crença de que se poderiam imaginar outros mundos. Por isso, as palavras de Krenak ressoam: “minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.” (Krenak, 2019). Ainda que, não é qualquer história, não basta uma história para adiar o fim do mundo. É necessário somar mais uma e outra às múltiplas vozes que profetizam outros mundos há anos, aos paraquedas que nos propõem outra trajetória ao despencamento civilizacional que poderia ser até mesmo prazeroso (Krenak, 2019). Pelas histórias podemos imaginar caminhos diferentes a seguir, desde que as mesmas surjam de lugares diferentes daqueles que costumamos escutar, e as escutas estejam abertas.

¹ Basta com que acompanhem as últimas atualizações de órgãos oficiais como o relatório do International Panel on Climate Change (IPCC) em 2023 que aponta o aumento de 2°C na temperatura média global e as consequências disso. Disponível em: <<https://www.ipcc.ch/>> Acesso em: 1 de fev de 2024

Nesta dissertação, proponho a análise do álbum visual *Nordeste Futurista*², lançado em 2022, uma narrativa audiovisual que, excetuando *Lampejo da Encruza* (2021), atravessa cinco faixas provenientes do EP de mesmo nome do ano anterior, uma faixa bônus, e uma cena pós-créditos. Intenciono analisar a obra que, através de um formato ainda pouco explorado e menos analisado nas produções latino-americanas, aprofunda provocações sobre representações de território, tecnologia, ancestralidade, gênero, corpo, presente e futuro. Luana Flores, brincante, DJ, beatmaker, produtora, compositora, mulher sapatão paraibana, assina a direção, argumento, produção executiva e design de som da peça audiovisual de 18 minutos. Junto com sua equipe majoritariamente de mulheres nordestinas, guia uma narrativa musical de retomada da representação de seu território, reapropriando a noção de tecnologia e futuro desde a Parahyba, a qual localizo dentro da realidade latino-americana tercermundista, em diálogo e tensão com as representações tradicionais da ficção científica.

Como quando Rodrigo Bastidas Pérez nos coloca frente ao questionamento sobre a possibilidade de criar uma ficção científica desde a América Latina, desde o nosso terceiro mundo, afinal “¿cómo se construye la ciencia ficción en un lugar donde los conceptos hegemónicos de ciencia no coinciden con los que se han construido en nuestras culturas?” (Pérez, 2021, p.7). É necessário compreender a mesma ciência enquanto formadora de identidade por surgir a partir de uma ontologia, ou seja, de compreensão de ser, específica. Enquanto o status de subdesenvolvimento nos delimita a uma falta, buscando a mesma utopia idealizada desde fora, talvez o real objetivo seja chegar quase onde os ancestrais já estiveram antes (Krenak, 2022).

Por que é tão fácil entender a relação que os seres do filme *Avatar* (2009) possuem com seu planeta Pandora, conectados biológica e espiritualmente a uma rede viva consciente muito maior que os indivíduos humanóides, mas é tão complicado compreender e respeitar a conexão que o povo Yanomami possui com os seres da floresta xapiri (Krenak, 2019)? É necessário provocar o público, como quando o agricultor Damiano, no filme *Bacurau* (2019), ao falar com o pistoleiro Pacote que viu um drone que “parecia esses disco voador de filme antigo, mas era um drone”, na verdade direciona suas palavras ao público, que cometeu o mesmo equívoco. Assim, ironiza os imaginários antigos, especialmente ao colocar um agricultor para corrigir os olhares adestrados das audiências acostumadas ao cinema hegemônico. As respostas mais óbvias, aqui, podem

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjQK6Q>>. Acesso em: 20 de Novembro de 2022

vir dos ditos subdesenvolvidos, de outros centros de enunciação, distintos aos centros urbanos e civilizados.

Este trabalho propõe refletir a partir de mais uma história, somada às tantas que hoje são produzidas na arte e na academia. Compreendo a academia enquanto uma instituição tradicional do saber, que quando despojada de seus critérios racistas e eurocêntricos de validação dos conhecimentos, funciona enquanto um método unificado de organização e diálogo das reflexões humanas através dos séculos. Sua função é fundamental, ainda que nunca vá contemplar todos os saberes humanos e não humanos pulverizados no planeta, por sua própria metodologia e linguagem excludente, sempre em disputa, e porque talvez tal empreita seja simplesmente outra utopia: Nenhuma mídia contempla toda a experiência humana. Isso não retira sua importância e torna apenas mais relevante a ocupação deste espaço enquanto pesquisadora e elaboradora de reflexões, também me retirando do espaço de neutralidade e apresentando estas enquanto reflexões de uma pesquisadora mulher branca cis de classe média criada no sudeste brasileiro: Assim, é desde outro olhar extraterrestre que me aproximo do *Nordeste Futurista*, não com fins de dominação, mas reconhecendo meu absoluto desconhecimento do território ali representado e tratando de analisar, desde as imagens e sons, as provocações e reflexões que a obra pode cultivar. Sentindo que enquanto estou perseguindo este último raio de sol no horizonte, sigo pisando em falso ou cometendo o erro de pensar que essa jornada é solo. A experiência de espectador, afinal, é mais desfrutada quando coletiva. Termina sendo um exercício de abrir as escutas e os diálogos dos distintos saberes que tem muito por conversar, reconhecer a arte enquanto saber que cria e agencia reflexões discursivas, filosóficas, históricas, territoriais, identitárias... Saberes separados pela lógica colonial das divisões científicas e que se reencontram saudosos nestes debates e nas vanguardas contracoloniais³ que de a pouco e desde a prática vão tomando espaço na academia, nas representações artísticas, nas histórias e no mundo. Assim, antes de uma análise antropológica, histórica ou filosófica, esta pesquisa analisa a interdisciplinaridade do discurso presente em uma obra audiovisual, reconhecendo a potência de distintas linguagens em agenciar debates profundos enquanto plantam outros imaginários em nossos olhos.

³ Aqui, entendo a diferença entre as teorias decoloniais, como elaboradas por Walter D. Mignolo (1999) e Anibal Quijano (1992), na crítica ao pensamento colonial desde a academia. Já o contracolonial é reivindicado, por exemplo por Antônio Bispo dos Santos, desde a aplicação destes saberes que se dá fora da academia.

Reafirmo, então, este olhar alienígena - termo que nesta pesquisa carrega múltiplas camadas de significado. Se a colonização pode ser compreendida como uma invasão alienígena perpetrada por seres que não eram desta terra, que abduziram populações inteiras e as forçaram a viver em mundos completamente diferentes (Martins, 2023), hoje trato de ocupar outro lugar nessa cadeia: o da pesquisadora que, mesmo tendo nascido no nordeste, foi criada no sudeste e se aproxima deste território através de mediações audiovisuais. No esforço de não recriar os mesmos processos violentos já citados da abdução e obliteração de culturas inteiras, me anoro na alteridade consciente para interagir e aprofundar as simbologias agenciadas em meu objeto de pesquisa. Como quando Damiano ironiza os imaginários do público em *Bacurau*, assumo que meu primeiro olhar pode estar adestrado pelos mesmos equívocos, e que as respostas revolucionárias poderiam parecer óbvias em outros contextos. Essa pesquisa se trata então de um aprofundamento nas tecnologias utilizadas para a representação do território e suas cosmotécnicas, compreendendo que isso não substitui a experiência de pisar essa terra, respirar esse ar, dançar essas músicas. *Nordeste Futurista*, para mim e para outros possíveis alienígenas, confirma minhas suspeitas de infância: há muito mais a ser contado sobre este e outros territórios do que a vã imaginação do discurso hegemônico. Dessa forma, o gesto de colocar os óculos futuristas de Luana são um convite a outra forma de ver, para, quem sabe, futuramente viver outras experiências.

Aqui, já não se trata de utopias, no sentido do ideal inalcançável que gera movimento, busca e eterna insatisfação. Se trata de outras profecias, estas que já foram anunciadas pelos povos ditos sub-humanos ao verem o fim de seus mundos e que seguem na jornada de impedir que essa seja outra história globalizada. Parto desde o audiovisual, essa arte tão característica de nossa época pós revolução industrial, linguagem hoje com forte poder em definir nossos caminhos identitários políticos, para as reflexões que aqui tomam corpo.

As inquietações que estruturaram essa pesquisa foram geradas por algumas obras latino-americanas ou tercermundistas que apropriam signos da ficção científica (ditos futuristas) e vinham surgindo no meu algoritmo e em minhas pesquisas (possivelmente nessa ordem). A coletânea de contos de ficção científica latino-americanos *El Tercer Mundo Después del Sol* (Pérez, 2021) foi o primeiro que trouxe de forma mais organizada o questionamento das patentes, dos saberes, das ciências e das ficções de nosso continente. Contar histórias que partissem de nossa noção de ciência, como isso poderia ser no audiovisual? Ao ver o videoclipe *Lampejo da*

Encruza (Figura 01) de Luana Flores e Novíssimo Edgar (2021), foi automático evocar duas palavras - que não são verbalizadas diretamente em nenhum momento na obra - que me saltaram: Tecnologia Ancestral.

Figura 1 - frame do videoclipe *Lampejo da Encruza* (2021)



Fonte: Videoclipe disponível no Youtube⁴

Ver o tambor em meio às estáticas, glitches⁵ e interferências digitais corporificadas em movimentos convulsivos, ver o rosto de Luana refletido no metal polido de seu facão duplicando seus olhos emoldurados pelo óculos futurista, “Meu facão é minha rima/Ceifo o mal pra respirar/Nos lampejo da encruza/O agora espantar”. Se isso não é um agenciamento de técnicas aprendidas e aplicadas milenarmente, da comunicação como ferramenta para limpar o mal, de contar mais uma história, dos caminhos abertos da encruzilhada regidos por Exú apontando possibilidades e abençoando a palavra... O que mais poderia ser? E “o poder desse tambor libera serotonina”, técnica milenar que toca no corpo e no ser humano com reações bioquímicas que vêm se retroalimentando da e na cultura sem nunca se dissociar da espiritualidade e menos do território. Sim, a tecnologia está na rima, no tambor e no facão, e no óculos e no glitch. O audiovisual em si é uma tecnologia relativamente recente nas contações de história da humanidade. Não é uma *oposição* ou uma *hierarquização* que é apresentada

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mcHrdKa-Wbg>>. Acesso em: 11 de Novembro de 2022

⁵ Termo usado para indicar falha em um sistema, especialmente nos softwares, normalmente representado visualmente por recriação de falhas do sistema de cores e interferências pixeladas no vídeo.

no discurso audiovisual de *Lampejo da Encruza*, é uma *expansão* da representação da tecnologia, seu domínio e uso. Não somos, na América Latina, seus meros consumidores, senão que também a criamos, produzimos e aperfeiçoamos (Pérez, 2021, p.9).

Partindo brevemente do princípio de que a tecnologia não é universal e seu ápice não se resume aos supercomputadores, datacenters e naves espaciais, proponho entendê-la como "a exteriorização da memória e a superação da dependência dos órgãos" (Hui, 2020, p.14). Assim, se concebe uma possibilidade de tecnologia que antagoniza a universalidade: a cosmotécnica. Definida como "a unificação do cosmos e da moral por meio de atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou obras de arte" (Hui, 2020, p.26), ou seja, atravessada pela especificidade da cosmopercepção de cada povo, seus territórios, desejos e necessidades. Dessa perspectiva, as práticas ancestrais de manutenção e transmissão de saberes podem ser compreendidas como tecnologias - exteriorizações da memória elaboradas por distintas sociedades para sanar suas necessidades e repassadas para as novas gerações através de metodologias próprias. Porém ainda se recai no equívoco de projetar na palavra "ancestral" a conotação de um passado superado, atualmente ainda vinculado às populações racializadas que vivem à margem do padrão da Humanidade hegemônica branca.

Diferindo desse corte seco no que foi definido como "passado" ou "ultrapassado", me apego à noção trabalhada pela historiadora Beatriz Nascimento (2021) de continuidade histórica, ferramenta que a guiou na conceituação de quilombo enquanto comunidades contemporâneas que mantêm práticas de resistência e permanência. Para Nascimento, quilombos não são resquícios arqueológicos do período colonial, mas territórios que preservam modos de vida e organização social próprios mesmo após o "fim" institucional de sua razão principal de existência. Se quilombos permanecem existindo hoje e intelectuais como a própria Beatriz ou Antônio Bispo dos Santos oferecem epistemes que desafiam a norma hegemônica, pode-se afirmar que essas cosmotécnicas são fruto da continuidade histórica. Isso pode apontar que a ancestralidade não é a cristalização do passado, mas movimento contínuo - como afirmam Krenak e Nêgo Bispo - de começo, meio e começo, onde saberes se transmitem e se renovam através das gerações.

Compreender as distintas cosmotécnicas enquanto práticas de continuidade histórica de transmissão de saberes evidencia como a corrida entre os modos de vida desenvolvidos e subdesenvolvidos é um grave engodo intencional, pois localiza culturas inteiras que existem no aqui e agora em outro tempo. Identificar as múltiplas

ancestralidades não deve ter como objetivo sua superação, senão o aprendizado com experiências que garantiram a sobrevivência de grupos por milhares de anos, reconhecendo aí saberes possíveis para a manutenção de nossos grupos contemporâneos - e diversos - em direção a algum futuro.

Partindo dessa noção de exteriorização de memória, é possível ainda abrir o diálogo com Diana Taylor (2013), dos estudos de performance, que define entre arquivo e repertório duas metodologias distintas de transmissão de saberes: a primeira, tradicionalmente assimilada (e exaltada) pelo ocidente hegemônico, consiste em tudo o que é projetado em uma mídia que teoricamente não se modifica com o decorrer dos anos. A segunda consiste nos saberes corporificados transmitidos através da repetição e recriação do gesto no decorrer de gerações. Na compreensão desta pesquisa, ambos abarcam metodologias de transmissão de saber com igual nível de complexidade, comparáveis talvez à diferença entre o cinema e o teatro/performance. Ambos, também, mobilizam cosmotécnicas através das gerações.

O videoclipe *Lampejo da Encruza* finaliza com a mestra cirandeira Vó Mera tirando os mesmos óculos futuristas de Luana de seu rosto, como saída de um transe onde recebeu toda a mensagem da canção. Nos despedimos brevemente do universo da “alucinação” do nordeste futurista, e sem saber somos já introduzidos ao que será uma jornada guiada pela artista por esse universo, apresentando alguns vislumbres da cosmotécnica nordestina, como profetizado no último verso da cantora, “para o futuro ocupar”. A utopia já não é uma direção a se caminhar, o futuro se tornou um território em disputa para aqueles que não são contemplados pelo projeto colonial ou pela noção hegemônica de humanidade e de ciência, e precisam defender seu presente.

Esta disputa sobre as formas de se apropriar e representar a tecnologia versam em última instância sobre a mesma compreensão que possuímos da natureza humana a partir das histórias. A escritora de ficção científica Ursula K Le Guin (2021) traz essa reflexão a partir do imaginário primordial do primeiro artefato da humanidade como o bastão de osso no filme *2001: A Space Odyssey* (1968), protagonista do primeiro assassinato, agouro da violência como essência natural do humano e ancestral direto dos satélites e da sociedade moderna contemporânea. 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? Não é possível entender até mesmo as experiências primordiais de abrigo como recipientes de pessoas? Antes de

uma ferramenta que expulse a energia para fora, uma que traga energia para dentro (Guin, 2021).

Qual a importância, nas narrativas e relatos, de abrir mão do monopólio do protagonismo do grande Herói que modela a humanidade e que, com o bastão, a lança ou a espada, apunhala, conquista, coloniza, viola e mata?

[...] En mi deseo de ser también humana, busqué pruebas de mi humanidad. Pero, si esto era un requisito previo, el crear un arma y matar con ella, entonces yo era o extremadamente defectuosa como ser humano, o no era ser humano en absoluto (Guin, 2021, p.08).

Para que possamos pensar em outras humanidades que não a do tradicional Herói homem branco ocidental que conquista e submete a natureza, e por consequência outras cosmotécnicas, se reafirma a urgência de um outro relato, o relato muitas vezes não contado, aquele que prescinde da jornada épica do Herói, que fala sobre os catadores e coletores, do cotidiano e, acima de tudo, um relato de vida.

Si la ciencia ficción es la mitología de la tecnología moderna, entonces su mito es trágico. La «tecnología», o la «ciencia moderna» (uso estas palabras de la manera común, como una abreviatura no-cuestionada de ciencias «exactas» y alta tecnología fundadas sobre un crecimiento económico continuo), es una gesta heroica, hercúlea, prometeica, concebida como un triunfo, y, por tanto, finalmente una tragedia. La ficción que da cuerpo a este mito será, y ha sido, triunfadora (el Hombre conquista la tierra, el espacio, los alienígenas, la muerte, el futuro, etc.) y trágica (Apocalipsis, Holocausto, entonces o ahora) (Guin, 2021, p. 13).

Proponho então que voltemos os olhares à bolsa de ficção científica do álbum visual *Nordeste Futurista* (2022) de Luana Flores. Se a abertura da Odisséia do Espaço até hoje povoa nossos imaginários globalizados no que diz respeito à tecnologia, evolução e humanidade, a importância de outras ficções e outras representações que nos apresentem possibilidades de compreender o mundo é evidente. Um relato como uma bolsa, que se abre ao colocarmos os óculos futuristas e começa a trazer uma polifonia de referências, tecnodiversidades e, não heróis, senão mulheres, anciãs e jovens nordestinas indígenas e quilombolas que são em si uma bolsa de tantas sabedorias.

Ao reivindicar a representação, penso a partir do olhar de Teresa de Lauretis (2019), que vai identificar o cinema (ao que amplio para o dispositivo audiovisual) como uma das tecnologias sociais que, ao definir parâmetros de representação da sociedade, ao mesmo tempo os constrói. A autora traz essa perspectiva desde o gênero e a construção da representação da noção de mulher no cinema, seguido das consequentes críticas e subversões feministas na mesma linguagem audiovisual. Entender o cinema enquanto tecnologia produtora de imaginários que se corporificam na sociedade me é

caro no sentido de localizar Luana como personagem e realizadora que, através dessa tecnologia, também representa e no mesmo gesto recria o presente de sua Parahyba. Ao modificar a realidade no gesto de representá-la, e já nos afastando da falsa dicotomia entre ficção e realidade, intenciona-se localizar a obra analisada no espectro de um documentário performático (Nichols, 2010), por utilizar os elementos visuais e sonoros da ficção científica como dispositivo que move e torna evidente elementos da realidade do território. Assim, para tratar de questões que nem a ciência nem a razão conseguem resolver (Nichols, 2010), se amplificam acontecimentos reais através do imaginário, sendo esta abordagem também outra forma de transmissão de saber.

A mestra cirandeira Vó Mera retira os óculos futuristas, como se fosse a espectadora do tambor e das interferências eletrônicas de Luana e Edgar. É exatamente no mesmo espaço, a Casa Cultural Vó Mera, que se inicia o álbum visual. Após ouvir um relato na televisão sobre o qual me debruçarei mais à frente, Vó Mera coloca o óculos para mais uma vez ser nossos olhos na jornada pelo Nordeste futurista. Vemos esse mundo, escutamos sua voz quando ela apresenta sua netinha Luana Flores, como uma bênção da mais velha que se reafirma no decorrer da obra, para que ela abra o relato. Os olhos recebem e guardam as imagens, os ouvidos escutam e guardam os sons e as letras, e o Nordeste futurista de Luana toma forma diante de nós.

Este trabalho será dividido em três capítulos:

O primeiro, *Presente Como Ponto de Partida*, aprofunda o debate de cosmotécnica e tecnodiversidade de Yuk Hui (2020), estabelecendo a crítica à monotecnologia colonial e à sincronização forçada dos tempos globais. A partir do conceito de cosmotécnica como "unificação do cosmos e da moral por meio de atividades técnicas", apresento como diferentes povos desenvolvem tecnologias específicas a seus territórios e cosmopercepções. Dialogo com o Bem Viver e as reflexões de Antônio Bispo dos Santos sobre confluência versus desenvolvimento, situando as tecnologias narrativas como exteriorizações de memória fundamentais para cada povo. O álbum visual *Nordeste Futurista* é então apresentado enquanto documentário performático a partir de Nichols (2016), Taylor (2013), Gama (2019) e Schechner (2003) para entender seus dispositivos narrativos e sua relação com o contexto contemporâneo do território. Para tal, apresentam-se as guardiãs da cosmotécnica - Yakecan Potyguara, Vó Mera, Mestra Ana do Coco, Yasmin Formiga e Georgia Cardoso -, suas trajetórias artísticas e narrativas no contexto da obra, buscando compreender como representam a transmissão geracional de saberes territorializados.

No capítulo *Colocando os Óculos* me ateno a elementos mais formais de análise visual e textual de *Nordeste Futurista*. Primeiramente apresentando o contexto tradicional de representação do nordeste na literatura e no cinema como território de subdesenvolvimento e precarização, a partir de Mayara Costa (2022) em diálogo com Barriendos (2019) e a colonialidade do ver. O óculos que abre e fecha a obra se torna então elemento que possibilita outra visão para essa realidade, metáfora e dispositivo. Os artefatos vestíveis na direção de arte serão compreendidos também enquanto tecnologia (do vestir) de Ana Acom (2021, 2023) em diálogo discursivo e estético com o movimento afrofuturista a partir de Kariny Martins (2023). Apresentarei então uma breve contextualização dos territórios e práticas culturais presentes na obra como o mercado central de João Pessoa (Mercado das Frutas), o Quilombo do Gurugi e Ipiranga, a barra do Mamanguape, o Vale do Sabugi, e os dispositivos utilizados para representá-los (ou retomá-los) como elementos visuais e sonoros. Assim, identificando o protagonismo da representação do território como cartografia da fartura, indicarei algumas das tecnologias inseridas na cosmotécnica nordestina, e seu papel no discurso narrativo que se concretiza.

No capítulo *Futuro Como Território de Disputa*, analiso como as faixas finais funcionam como manifestos de soberania tecnológica e identitária. *Suspendemos o Céu* estabelece diálogo direto com a cosmologia yanomami de Davi Kopenawa e a responsabilidade xamânica de sustentar o cosmos diante da destruição colonial, enquanto *Guardiã da Encantaria* e a cena pós-créditos posicionam Luana como outra guardiã destas múltiplas cosmotécnicas, dedicada à missão da retomada da própria narrativa de si e de seu território. Detalho mais elementos do que a obra já analisada pode apresentar para um olhar alienígena, e insiro o questionamento de Hui sobre a cibernética, entendendo-a como um dos pilares da cosmotécnica hegemônica (monotecnologia), que permeia nossa sociedade inclusive na divulgação das obras de arte aqui mencionadas. Trago o diálogo, para tal, com o conceito de arte como "conversa das almas" de Antônio Bispo dos Santos em contraposição aos sistemas cibernéticos homogeneizantes. Ao pensar a arte enquanto espaço de possibilidade de elaboração que pode vir a reelaborar a tecnologia, apresento um breve mapeamento continental de artistas latino-americanos que compartilham essa reivindicação. Aponto *Nordeste Futurista* como uma obra que oferece um referencial para delimitar o que acredito ser um movimento estético múltiplo na América Latina que reivindica o Futuro Ancestral.

Finalmente, este estudo é justificado pela urgência de explorar como a crise ambiental global, associada à cosmotécnica hegemônica, pode ser abordada artisticamente. A monotecnologia, como uma manifestação contemporânea do imperialismo, tem impactos profundos nas relações sociais, políticas e culturais. Nesse sentido, a análise do videoálbum de Luana Flores se torna relevante, pois investiga como essa obra aborda uma ideia alternativa à crise ambiental como resultado da quebra do paradigma tecnológico ocidental. Ao fazê-lo, o projeto não apenas contribui para o entendimento das representações culturais da tecnologia, senão que se apropria destas a nível literal e simbólico, utilizando-se de um formato ainda pouco estudado no Brasil, e cujas características estão irremediavelmente vinculadas aos novos meios de comunicação.

1 PRESENTE COMO PONTO DE PARTIDA

Sou filha de colhedores
Me chamo Luana Flores
Esse verso eu vou plantar
(No Mei dos Mato - Luana Flores)

Esta pesquisa nasceu de um projeto inicial mais amplo sobre videocliques da América Latina que se apropriam da estética de ficção científica desde seu próprio território, porém o olhar mais atento ao álbum visual Nordeste Futurista revelou a necessidade de um mergulho profundo nas diversas camadas com as quais essa obra brinca. O processo analítico envolveu múltiplas visualizações frame por frame, mapeamento visual e sonoro, pesquisa digital através de podcasts, reportagens e redes sociais das artistas envolvidas - característica vital de estudar criadoras vivas e contemporâneas. Durante o processo, emergiram convergências teóricas: autores de diferentes contextos culturais como Yuk Hui, Antônio Bispo dos Santos e Ailton Krenak compartilhavam críticas fundamentais ao saber “uno” eurocêntrico, evidenciando como a reivindicação da pluralidade de saberes territorializados transcende fronteiras geográficas específicas. A tecnologia, então, se torna chave de compreensão para evidenciar as práticas tradicionais representadas na obra, e seu saber aplicado no presente que possibilita o futuro, com suas mensagens cifradas e suas estratégias de sobrevivência e permanência de povos afro-diaspóricos e indígenas. Sem entrevistas diretas nem visitas aos territórios representados, esta metodologia se baseou inteiramente na análise audiovisual e fontes secundárias, assumindo conscientemente um "olhar alienígena" que reconhece suas limitações, mas também se centra no local de espectadora que recebe estes estímulos audiovisuais como uma mensagem de um mundo até então desconhecido. É desde essa alteridade consciente que identifico na obra de Luana Flores a potência do audiovisual como semeador de questionamentos, estranhamentos e outros imaginários que, ainda que nunca substituam a experiência da presença, abrem janelas para múltiplos mundos e múltiplas cosmotécnicas que desafiam as representações hegemônicas que nos contaram, assim como a sentença civilizatória que nos encaminha a passos largos ao fim do mundo.

1.1 Cosmotécnica e Tecnodiversidade

É algo redundante pensar desde o audiovisual, que é uma tecnologia por si só - no senso comum da palavra, atualmente dependente de hardwares e softwares para sua realização -, o poder de expandir as representações de cosmotécnicas, tornando-se necessárias maiores delimitações da abordagem do conceito neste trabalho. Abro diálogo com as proposições compartilhadas pelo filósofo chinês Yuk Hui (2020, p.14):

Tese: a tecnologia, como formulada por alguns antropólogos e filósofos, é um universo antropológico entendido como a exteriorização da memória e a superação da dependência dos órgãos. Antítese: a tecnologia não é antropologicamente universal; seu funcionamento é assegurado e limitado por cosmologias particulares que vão além da mera funcionalidade e da utilidade. Assim, não há uma tecnologia única, mas uma multiplicidade de cosmotécnicas.

Cada cosmotécnica, então, versa sobre a compreensão de uma população acerca das expressões e práticas de manutenção de bem estar necessárias a cada contexto e território. Em última instância, evidencia a percepção de cada povo para com a natureza, o que se torna mais evidente na análise que Hui apresenta dos pensamentos de Kant e Heidegger: O primeiro busca através da racionalidade encontrar uma finalidade para a natureza, e o segundo, por sua vez, identifica a natureza enquanto algo disponível e estático que possa ser modificado pelo e para o ser humano (Hui, 2020). Ambas as definições soam familiares e parecem embasar a visão que se vende atualmente de recursos naturais, enquanto algo estático que está aguardando ser utilizado. Tendo estas como algumas de suas perspectivas fundantes, a compreensão de tecnologia no imaginário mais hegemônico seria a cosmotécnica euro-ocidental/colonial: cosmopercepção que decidiu trocar o cosmos por tudo que fosse racional, mensurável, manipulável, tudo a que se pudesse atribuir um propósito em prol da Humanidade (Hui, 2020), limitado ao espectro da percepção humana, focados em separar criadores e criaturas (Santos, 2023, p.30). A esta cosmotécnica, Hui se refere como monotecnologia⁶.

Antes de criticar a monotecnologia em si e todas suas consequências, a prioridade aqui é compreender a crítica à sua noção fundante de universalidade - branca, masculina, europeia - , sendo este um dos maiores legados coloniais. Ainda que seja ingênuo atribuir todos os males do mundo à tecnologia hegemônica, não se pode

⁶ Hui disserta sobre a monotecnologia ou tecnoteísmo como uma monocultura tecnológica, estrutura vigente do mundo atual globalizado que se projeta para superar a política ou a própria humanidade. Esta concepção de mundo foi colocada em cheque frente à pandemia de coronavirus justamente pelo despreparo desse modo de vida que voltou a nos limitar a determinados territórios e cujas práticas que evitariam mortes eram avessas à lógica da economia global (Hui, 2020, p.131).

esconder detrás de um deslumbramento pelos avanços da corrida utópica que muitos povos sequer concordaram em participar. Toda cosmotécnica carrega em si “vieses ontológicos e epistemológicos [que] só sobrevivem e triunfam porque são concretizados (talvez até pudéssemos dizer embutidos) nas tecnologias” (Hui, 2020, p.12). Trazendo a tecnologia para o centro do debate, reconhecendo seu papel como ferramenta de dominação, e sua inserção em diversos territórios como estratégias que “impõem a sua racionalidade na instrumentalidade” (Hui, 2020, p.27).

Tampouco se reivindica aqui um retorno a um passado imaculado ideal ou a uma perfeita harmonia que sequer existiu. Apenas reiteramos que, para a construção de um futuro, é necessário compreender que o tempo presente globalizado não pode mais ser compreendido de maneira universal entre “avançados” e “atrasados”. Essa corrida em direção ao desenvolvimento é fruto de uma sincronização forçada dos tempos de cada sociedade (Hui, 2020), de um sistema que “marginaliza massas de seres humanos de suas supostas vantagens” (Acosta, 2016, p.58). Desde a perspectiva de Hui,

Para que consigamos nos afastar dessa sincronização, ao que tudo indica, teremos de exigir uma fragmentação que nos libertará de um tempo histórico-linear definido em termos de pré moderno / moderno / pós-moderno / apocalipse. A maneira como vemos a tecnologia enquanto força exclusivamente produtiva e mecanismo capitalista voltado ao aumento da mais-valia nos impede de enxergar seu potencial decolonizador e de perceber a necessidade do desenvolvimento e da manutenção da tecnodiversidade (Hui, 2020, p.11).

Diante da virada ontológica da antropologia⁷ que reivindica a pluralidade de ontologias para além da tradicional europeia iluminista, e a necessidade de levá-las a sério para além de saber que existem (Hui, 2020, p. 22), a cosmotécnica parte da compreensão de que a tecnologia se desenvolve a partir de uma perspectiva de natureza e de humanidade específica de cada povo. Questionar nossa noção de tecnologia única torna-se então a possibilidade de “vislumbrar a existência de uma bifurcação de futuros tecnológicos sob a concepção de cosmotécnicas diferentes” (Hui, 2020, p.26), sendo a tecnodiversidade o caminho para confrontar a sentença do fim do mundo e imaginar outros caminhos.

Essas perspectivas de saberes plurais muitas vezes são de difícil concepção frente à formação eurocêntrica que costuma ser ensinada nas escolas e na academia. Entender a tecnodiversidade enquanto uma reivindicação de saberes e demandas

⁷ “Retomemos o que foi dito antes sobre a virada ontológica. A cosmologia é essencial para o conceito de “natureza” e de “ontologia” dos antropólogos, já que essa “natureza” é definida de acordo com diferentes “ecologias de relações”, nas quais observamos diferentes constelações de relações, como o parentesco entre mulheres e vegetais ou a fraternidade entre caçadores e animais.” (Hui, 2020, p.24)

territorializadas a partir da perspectiva do Bem Viver parece mais familiar a este território e com experiências concretas a serem debatidas⁸. Portanto, às provocações de Hui na introdução da edição em português de seu livro *Tecnodiversidade*, sobre o que poderia significar uma cosmotécnica amazônica, inca ou maia (Hui, 2020, p.11), poderia se responder com o Bem Viver⁹. O conceito, traduzido originalmente do kichua, encontra paralelos em diversas culturas que essencialmente traçam alternativas ao caminho linear do progresso e do desenvolvimento ao se relacionar com a natureza de outra forma. Como diz Célio Turino, no prefácio de *O Bem Viver*, esse conceito não é restrito a determinada cultura, mas sim

uma filosofia em construção, e universal, que parte da cosmologia e do modo de vida ameríndio, mas que está presente nas mais diversas culturas. Está entre nós, no Brasil, com o *teko porã* dos guaranis. Também está na ética e na filosofia africana do *ubuntu* – “eu sou porque nós somos”. Está no ecossocialismo, em sua busca por ressignificar o socialismo centralista e produtivista do século 20. Está no fazer solidário do povo, nos mutirões em vilas, favelas ou comunidades rurais e na *minga* ou *mika* andina. Está presente na roda de samba, na roda de capoeira, no jongo, nas cirandas e no candomblé (Turino, 2016, p. 14, apud Acosta, 2016).

Essas práticas características de cada território, que podem ser compreendidas enquanto cosmotécnicas, não buscam imperativos globais e universais, mas sim abrem o debate para a pluralidade de formas de vida.

O Bem Viver é, por um lado, um caminho que deve ser imaginado para ser construído, mas que, por outro, já é uma realidade. O Bem Viver será, então, uma tarefa de (re)construção que passa por desarmar a meta universal do progresso em sua versão produtivista e do desenvolvimento enquanto direção única, sobretudo em sua visão mecanicista do crescimento econômico e seus múltiplos sinônimos (Acosta, 2016, p.77).

Essa perspectiva pós-desenvolvimentista (Acosta, 2016, p.78) sugere alternativas à dominação exercida pela monotecnologia e abre possibilidades para a retomada de projetos de futuro. Refletir sobre o papel da tecnologia ao analisar os processos históricos que moldaram nossa contemporaneidade é, segundo Hui, um caminho para superar a modernidade.

⁸ Desde constituições que reconhecem a pluralidade de saberes dos povos que compõem sua nação, até experiências de reconhecimento de entes da natureza como seres com direito, como corpos d'água, florestas, o que impede iniciativas extrativistas que comprovadamente destroem biomas e cosmotécnicas que também estão aí embutidas.

⁹ “*Buen Vivir* ou *Vivir Bien* também pode ser interpretado como *sumak kawsay* (kichwa), *suma qamaña* (aymara) ou *nhandereko* (guarani), e se apresenta como uma oportunidade para construir coletivamente uma nova forma de vida. Não se trata de uma receita expressa em alguns poucos artigos constitucionais e tampouco de um novo regime de desenvolvimento. O Bem Viver é, essencialmente, um processo proveniente da matriz comunitária de povos que vivem em harmonia com a Natureza” (Acosta, 2016, p.31)

Se rastreamos o ingresso da monotecnologia no que hoje se compreende como América Latina, desde o comércio ou a guerra, vislumbramos as cosmotécnicas de cada região, sua permanência entre resistência e adaptações. A gastronomia, a arquitetura, a medicina, as lutas, a música, a dança ou a língua, para citar algumas tecnologias, quando ditas subdesenvolvidas muitas vezes evidenciam traços de cosmotécnicas que diferem da colonial, ou seja, partem de povos não brancos. O caso da disputa pela patente do yagé, bebida sagrada do povo Cofán da amazônia equatoriana e colombiana, contra o estadunidense Loren Miller nos dá um exemplo:

El afán de comercializar el yagé como medicamento farmacéutico, versus la ceremonia colectiva de su toma por parte de los pueblos originarios, presenta dos formas de entender el mundo, dos estructuras mentales que marcan cómo se conciben dos tipos de ciencia: la que entrega títulos de propiedad sobre la naturaleza y la que se centra en una conexión de experiencia (Pérez, 2021, p.7).

É possível citar inúmeros exemplos, como a inserção do álcool destilado nas colônias, que modificaram o consumo das bebidas indígenas fermentadas do território, ou as armas à base de pólvora que modificaram estratégias bélicas, os tecidos de algodão que substituíram outras fibras vegetais e animais, a farinha de trigo que substituiu os derivados da mandioca e do milho nos centros urbanos, e assim por diante. A monotecnologia (cosmotécnica colonial) sendo estratégia para a globalização, a partir da sincronia em um único tempo histórico, embasa o discurso de desenvolvido e subdesenvolvido em uma perspectiva linear, criando necessidades que a princípio não existiam e eventualmente chamando isso de pobreza e precariedade, apenas para valorizar certos seres e saberes antes que outros (Hui, 2020).

Mas essa não é uma busca por um passado idealista, que seria tão frustrada quanto a utopia. Não é possível “purificar” as cosmotécnicas atuais, o processo de encontro de culturas é algo que sempre ocorreu e vai continuar. Não é sobre olhar para trás, e sim para o lado. O presente se apresenta como ponto de partida, porque a partir daqui, virtualmente, coexistem todos os tempos. A retomada está ao alcance da mão, pois “[...] se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral” (Krenak, 2022, p.11).

O filósofo quilombola Antônio Bispo dos Santos, em seu livro *A Terra Dá, A Terra Quer* (2023), compartilha sua experiência como adestrador de bois, e sua percepção de como a técnica de adestrar e colonizar é igual. Descreve o processo de aliciar, alienar e de renomear o ser adestrado/colonizado, afastando-o de sua cosmologia e impondo-lhe outro modo de vida. É uma arte, como diz o quilombola - e aqui se intenciona compreendê-la dentro da perspectiva de cosmotécnica - que ele aprendeu desde criança.

Deparando-se depois com a colonialidade que tentava se impor a ele e a seu povo, decidiu “transformar a arte de denominar em arte de defesa” (Santos, 2023, p.13). Ao desenvolvimento, responderia com envolvimento, à troca, responderia com compartilhamento... Ao colonizador, lhe responderia com sua própria língua enfeitiçada. Depois, se dedica a somar essas palavras e os saberes orais de sua geração avó para traduzi-las aos saberes escritos que vieram a chegar à academia (Santos, 2023). Ao questionar o discurso do desenvolvimentismo, do progresso, do humanismo e da cosmofobia, e reconhecê-las como estratégias coloniais de unificação e homogeneização, ele oferece outra perspectiva de como a humanidade pode se relacionar com a natureza e ser natureza, oferece a palavra *confluência*:

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

A confluência nessas palavras é uma estratégia quilombola de bem viver, uma cosmotécnica quilombola, uma tecnologia que não hierarquiza a existência humana em cima de outras, senão que busca esse sempre mutante estado de equilíbrio. As palavras enfeitiçadas se opõem à monotecnologia, como forma de reconhecer a estratégia do colonizador que reconhece apenas um idioma, uma humanidade, uma forma de vida. Assim se torna possível subverter essa lógica. Nego Bispo - como é mais conhecido - contou mais uma história para adiar o fim do mundo, porque as narrativas, as denominações (conceitos, para a academia¹⁰), são fundamentais para entendermos os múltiplos mundos contemporâneos que existem.

Retornando as escutas e os olhares para o álbum visual *Nordeste Futurista*, veremos como a contação dessa história pelo audiovisual retoma e valoriza cosmotécnicas nordestinas, ao transformar suas palavras (suas rimas) em seu facão.

1.2 Tecnologias narrativas

Seguindo esta compreensão da tecnologia enquanto práticas que se estendem para além do limite dos órgãos e exteriorização da memória, é possível pensar a contação de histórias, prática que mantém a memória através do tempo e das gerações desde a linguagem, como tecnologia elaboradíssima. Formas de narrar, estruturas, arquétipos de

¹⁰ Em Março de 2025 a professora Rita Segato esteve na UNILA para dar uma aula magna sobre como superar a pedagogia da crueldade. Um ponto principal era o ato de nomear processos para poder combatê-los. Vejo aí um enfeitiçamento de palavras, como dizia Nego Bispo.

personagens perpetuados por centenas de anos das mais variadas formas compõem nossa percepção de mundo, tornando-se mesmo mitos fundantes da nossa compreensão deste. Não seria o Jardim do Éden, o mundo intocado pelo pecado, criado para ser habitado por aqueles humanos que se assemelham a Deus, a manutenção do mesmo discurso sobre a “utilidade” e “disponibilidade” da natureza no mundo ocidental, tal qual mencionado antes sobre Kant e Heidegger? Ursula Le Guin (2021) já alertou sobre o poder formativo das histórias. No decorrer do tempo, elas podem perpetuar certas narrativas em cima de outras, como o mito do Herói individual que precisa combater o mundo com sua força e sua coragem. Sem perceber, ele se torna o personagem principal das canções, das lendas e dos sonhos de diversas gerações, designando uma sociedade baseada na jornada de superação individual e dos grandes feitos deste que, normalmente, ainda é homem. Enquanto isso, as narrativas repetitivas e coletivas de agricultores e coletores não têm a mesma emoção, e podem se perder no tempo (Guin, 2021). A necessidade humana de contar histórias para perpetuar memórias e saberes que existem há muito tempo, assim como a compreensão das mesmas sobre a tecnologia, fundam também cosmotécnicas de distintos povos. Diversas narrativas culturais, como o roubo do fogo por Prometeu na mitologia grega, a astúcia guarani para enganar o urubu portador do fogo, ou a sagacidade do gambá (Tlacuache) asteca ao coletar o fogo dos espíritos em sua cauda (eternamente queimada), ilustram de maneiras distintas a aquisição do dom de transformar o mundo ao nosso redor.

As diferentes formas de contar histórias de cada cultura podem então ser compreendidas como parte fundante de suas cosmotécnicas e, concomitantemente, do desenho de suas sociedades, a exemplo do repente, do coco de roda, ou folgedos populares, todas caracterizadas pela reafirmação das narrativas ancestrais. O audiovisual, enquanto aparato tecnológico que registra som e movimento com precisão cada vez maior, é uma tecnologia de manutenção da memória, além de cristalização (ou destruição) de imaginários. Teresa de Lauretis (2019), ao investigar o próprio gênero como tecnologia, propõe a construção deste como uma ideia "para além da diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais" (Lauretis, 2019, p.123), permitindo reimaginar o gênero enquanto categoria dinâmica, exposta a contradições e existente para além da oposição à neutralidade masculina. Nesse contexto, o cinema - e o audiovisual - emerge como uma das tecnologias sociais¹¹

¹¹ Partindo da compreensão da tecnologia política que cria mecanismos de socialização dos corpos dentro do espectro da sexualidade de Foucault: “As proibições e regulamentações dos comportamentos sexuais, ditados por autoridades religiosas, legais ou científicas, longe de constranger ou reprimir a sexualidade,

capazes de articular esses códigos linguísticos. O gênero passa a ser definido simultaneamente junto a essas tecnologias de representação, considerando "não apenas o modo pelo qual a representação do gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como é subjetivamente absorvida pelas pessoas a que se dirige" (Lauretis, 2019, p.136). Assim, o poder de outras tramas semióticas atravessam também a subjetividade do público espectador, antes idealizado naturalmente como masculino e branco, e agora podendo partir para compreensões mais amplas de identidade e alteridade.

É possível então pensar a representação audiovisual que, a partir de imagens, sons e narrativas se torna criadora de significados que transmitem realidades no contexto de filmes, documentários, vídeos, *reels*, GIFs e outros formatos. Essa representação não é apenas uma cópia da realidade, mas uma construção que envolve escolhas estéticas, narrativas e técnicas que moldam a percepção de quem assiste, dando sentido a experiências, eventos e identidades. Considerando que a representação de grupos não dominantes historicamente oscila entre ausências e estereótipos que os situam em papéis subalternizados ou caricatos (Martins, 2023) torna-se fundamental que o lugar de enunciação destas representações possa partir também destes grupos chamados minoritários. De forma que é possível usar essa tecnologia para subverter narrativas dominantes, oferecendo novas perspectivas sobre grupos sociais, culturas e experiências, impactando em sua autoimagem e percepção pública, retomando o poder da legitimidade de quem pode contar uma história (Gama; Lisandro, 2019). Partimos dessa concepção para dar a dimensão da disputa discursiva que tem palco no álbum visual *Nordeste Futurista*.

A paisagem apresentada na capa do álbum visual (Figura 2) já aponta para essa retomada da representação do nordeste a partir do estranhamento do que é familiar e sua consequente necessidade de um olhar mais atento do espectador. O amplo horizonte arenoso do sertão com suas cores modificadas remete a paisagens alienígenas, elemento reafirmado a partir da interface de óculos de realidade virtual em primeira pessoa que emolduram a imagem. A personagem que nos guia nessa jornada, oculta na sombra de seu chapéu prateado (logo, futurista¹²), é emoldurada por um sol nascente de cajú caleidoscópico. A recontextualização de elementos do cotidiano como o chapéu de

produziram-na e continuam a produzi-la da mesma forma que a máquina industrial produz bens e artigos e, ao fazê-lo, produz relações sociais (Lauretis, 2019, p.134)

¹² Tendo em conta que o futurismo de Luana Flores nada remete ao movimento artístico Futurista do século XX, que predicava conceitos que seriam base para o fascismo de Mussolini. O termo passou a ser utilizado de forma mais ampla para remeter a um acervo cultural muito cunhado pela ficção científica. A estética *Space Age*, marcadora deste imaginário, será trabalhada mais profundamente no próximo capítulo.

palha, a fruta do caju e até mesmo a paisagem sugerem alguns caminhos que serão trilhados na narrativa audiovisual, guiado pelas faixas musicais cada vez mais em direção a um Nordeste futurista profundo.

Figura 2 - Capa do álbum visual *Nordeste Futurista* (2022)



Fonte: Videoclipe disponível no Youtube¹³

Sendo produto da cultura midiática atrelado à indústria musical e já consolidado dentro da cibercultura, o álbum visual é um formato que vincula 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 com intertextualidade com referências externas à obra e sendo unificada por uma proposta estética sonora e visual da identidade da artista (Harrison, 2014). Caracterizada por sua hibridez entre linguagem cinematográfica tradicional e o videoclipe (Harrison, 2014, p.1), o álbum visual tem a chance de explorar o máximo do limite de expressão de ambos, flertando com o chamado cinema experimental¹⁴ por muitas vezes, engajando seus múltiplos recursos visuais e sonoros vinculados antes à música do que a um arco narrativo clássico.

Ter seu lançamento na plataforma digital Youtube também amplia sensivelmente a potência da distribuição da obra, de contágio do *Nordeste Futurista* com o mundo, além

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mcHrdKa-Wbg>>. Acesso em: 11 de Novembro de 2022

¹⁴ Em 2023, *Nordeste Futurista* concorreu no Fest & Art no Rio de Janeiro e ganhou como melhor curta experimental.

do circuito que este fez em festivais de cinema e videoarte. No momento em que isso é escrito, o vídeo no Youtube conta com mais de catorze mil visualizações, além da circulação e premiação em festivais. Dessa forma, a obra se dá no contexto de um espaço dominado também pela monotecnologia, porém a reivindica em prol de sua mensagem como território (virtual) de disputa.

Sob um olhar mais profundo dos elementos e personagens tradicionais que são registrados na peça audiovisual, tornou-se cada vez mais difícil pensá-la exclusivamente como uma obra de ficção, mesmo porque o fato de assumir linguagens cinematográficas e de videoclipe não a insere automaticamente nessa categoria. Pelo contrário, a presença de Luana Flores como personagem principal e como cineasta a evidenciam no mesmo plano de existência humana de suas convidadas e seu universo. Bill Nichols (2010) afirma que a definição de documentário, para além da suposta oposição às obras de ficção, depende muito mais de um contexto que de uma definição fechada, pois

se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos (Nichols, 2010, p.47).

Portanto, para melhor apreciação do universo que se desenvolve nos 18 minutos da obra, propõe-se analisá-lo desde o crivo de uma obra de documentário, que debate a identidade nordestina “no campo semântico dos símbolos, rituais, mitos, narrativas históricas e artísticas, que simbolizam ou representam as experiências de identificação e diferenciação cultural entre os sujeitos” (Gama; Nogueira, 2019, p.105). Ainda pautando Bill Nichols (2010) e suas distinções entre modos e modelos de documentário, a exemplo dos modos expositivo, observativo, participativo, poético, reflexivo e performático, é possível estabelecer o álbum visual *Nordeste Futurista* dentro do modo performático. Dessa forma, pode-se delinear sua perspectiva futurista enquanto um dispositivo cinematográfico narrativo que apresenta o território em questão.

Ao começar a descrever o que nomeia como modo performático de documentário, Bill Nichols abre questionando as formas de transmissão de saber, e como neste formato isso é subvertido, sendo “um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols, 2010, p.170). Ainda que o álbum visual não possua em nenhum momento uma entrevista no formato tradicional, é atravessado por relatos, manifestos e materiais de arquivo que compõem sua narrativa, como os presentes na faixa *Suspendemos o Céu* e na cena pós créditos.

Sem entender o aparato audiovisual como algo “neutro” que registra a “realidade”, o modo de documentário performático é caracterizado por amplificar os acontecimentos reais através do imaginário (Nichols, 2010), agenciando os mais diversos dispositivos artísticos que podem interagir ou não com documentos históricos.

[O documentário performático] mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver (Nichols, 2010, p.173).

Ao conectar estas reflexões com algumas definições clássicas do que se entende como performance, é possível identificar

o modo performático como um modo de representação no cinema documentário [que] tenta demonstrar como o conhecimento incorporado, no corpo da experiência, propicia uma compreensão, ao espectador, dos funcionamentos gerais de uma sociedade (Gama; Nogueira, 2019, p.111).

Richard Schechner, por exemplo, começa a traçar uma definição de performance que enfatiza a importância de "honrar o que é ordinário [ao] observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez" (Schechner, 2003, p.27).

Quaisquer performances são feitas de comportamentos duplamente exercidos, restaurados, ensaiados, como todo processo de aprendizagem do que é viver em sociedade (Schechner, 2003), evidenciando “um jogo político e discursivo de enunciação e representação” do campo identitário (Gama; Nogueira, 2019, p.108). Performances afirmam e remodelam a existência, criam significações, contam histórias. Retomando o exemplo do coco de roda, uma prática cultural que possui seus modos de participação específicos, faz parte da visão de mundo de quem cresceu nos contextos que a praticam, e é alienígena para quem nunca sequer ouviu esse tipo de música. Ainda que seja possível de ser ensinada, vai carregar outros sentidos para quem a aprende como adulto. A pesquisadora Janaina Barreto defende

a ideia de que o coco de roda funciona como uma espécie de espelho, que reflete a comunidade. Comunidade e, assim, suas riquezas e singularidades em suas dimensões organizacionais, políticas e artístico-culturais. Ainda, o coco pode ser visto, numa ampla percepção, como um símbolo de resistência, de autoconsciência identitária ancestral (Barreto, 2017, p.16).

Estes movimentos reiterados e recontextualizados refletidos "operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de

identidad” (Taylor, 2013, p. 22). Torna-se fundamental a interação junto a um processo de pertencimento a determinado grupo, uma vez que "el performance tiene público o participantes (*aunque sea sólo la cámara*)” (Taylor, 2013, p.20, grifo meu) com dinâmicas próprias, muitas vezes questionadas ou evidenciadas pelo próprio fazer performático quando este enfatiza a produção artística.

A partir disso, dois sistemas de transmissão de conhecimento e de memória social são identificados por Taylor, os quais denomina arquivo e repertório (Taylor, 2013). Quando Nichols afirma que o modo performático traz inquietudes sobre a própria noção de conhecimento (Nichols, 2010, p.169), é possível relacioná-las com os sistemas de transmissão de saberes de Taylor, porém sem recair no erro de hierarquizá-los entre si.

O arquivo é normalmente apresentado no contexto ocidental como principal forma de transmissão de conhecimento. Abarca documentos, textos, livros, elementos que são entendidos como “estáveis” por serem resistentes, preservando as mesmas palavras e supostamente comunicando a mesma coisa através do tempo. Nesse sentido, não há muita diferença com a nomenclatura normalmente utilizada em produções audiovisuais, quando se trabalha com material de arquivo. Taylor, porém, pontua que "lo que cambia con el tiempo es la interpretación, la relevancia o el significado atribuido al archivo" (Taylor, 2012, p.154), não estando nada imune aos devires do tempo. “El repertorio, por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral. [...] Actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2012, p.155). O repertório não se propõe como inalterável pelo tempo e, para operar como ato de transmissão de conhecimento e de identidade cultural, requer presença.

A distinção entre os dois "no es cuestión de 'verdadero' versus 'falso', 'mediatizado' versus 'no mediatizado', 'primitivo' versus 'moderno'; tampoco são opostos antagônicos, como se "el repertorio sea el que provee el desafío anti-hegemónico" (Taylor, 2012, p.156). Mesmo práticas bárbaras como a tortura também são repertórios que se transmitem através das gerações, nesse caso em prol da opressão e da violência. Ambos, repertório e arquivo, são mediações, exteriorizações da memória, tecnologias que transmitem e representam conhecimento, e muitas vezes trabalham em conjunto (Taylor, 2012). Ambos, dentro deste debate, também podem ser compreendidos como cosmotécnica.

Quando no álbum visual vemos os pés das mulheres do grupo Coco de Roda Novo Quilombo batendo no chão, a intenção não é recriar o que seria a experiência de

estar em uma roda de coco no quilombo do Gurugi ou do Ipiranga, afinal isso demanda presença. Mas cria um arquivo desta que é uma cosmotécnica de permanência e resistência do repertório dos corpos que habitam a cosmopercepção quilombola e afrodiaspórica, "deste modo, as identidades articulam-se como um dispositivo discursivo, uma vez que transita a partir da forma como o sujeito é (ou passa a ser) representado, tornando-se portanto, um dispositivo político" (Gama; Lisandro, 2019, p.105).

Os diversos territórios que serão apresentados no *Nordeste Futurista* — como o Mercado das Frutas, a Casa Cultural Vó Mera, o Quilombo do Ipiranga, a Barra do Mamanguape e o Vale do Sabugi — e as mulheres que constam na ficha técnica como convidadas especiais, representantes da região a quem vou me referir como guardiãs da cosmotécnica, como Vó Mera, Yakecan Potyguara, Mestra Ana do Coco, Yasmin Formiga e Georgia Cardoso, são entrelaçados a partir deste dispositivo que é o futurismo.

Esse futurismo é perceptível na música e suas letras, na direção de arte, nos efeitos sonoros e edições visuais, e no exercício consciente de olhar para o lado. Os elementos analisados nesta obra, que caracterizam o futurismo do nordeste contemporâneo que nos apresenta Luana, são então entendidos enquanto dispositivos narrativos e estéticos de um documentário performático.

1.3 Guardiãs das Cosmotécnicas do Nordeste Futurista

Frente ao imaginário que o sul-sudeste possui do nordestino, focado na figura masculina e retirante, somos apresentados a um nordeste protagonizado e semeado por mulheres. As que permanecem,

[...] portanto, assume[m] uma outra dimensão; é apostar nas estratégias de convivência (e não de sobrevivência) com as condições oferecidas pela terra, encarando a seca não como um “problema”, mas como uma especificidade que [...] “sempre vai existir” (Costa, 2022, p.24).

Estas estratégias de convivência passadas de geração em geração de forma a acumular o saber brindado pela relação com a natureza presente no território são algumas das cosmotécnicas que serão analisadas neste trabalho, resguardadas por suas guardiãs.

A primeira voz que se escuta ao sintonizar o Nordeste futurista é a de **Yakecan Potyguara**, que quando aparece na televisão de tubo em meio à estática está emoldurada pelas informações: Yakecan Potyguara, atriz, atyvysta yndygena potyguara,

fotógrafa¹⁵. Em outros meios, a lista aumenta: ativista indígena LGBT, artista plástica, atriz, fotógrafa, mulher sapatão, fundadora do Coletivo Caboclas¹⁶ LGBTI+ Indígena, foi a primeira pessoa a levantar uma bandeira LGBT em um Toré¹⁷ (Yakecan, 2022). No álbum visual ela apresenta a bebida tradicional Mocororó, cosmotécnica tradicional do povo Kanindé, compartilhada entre os 14 povos indígenas que hoje habitam o território conhecido como Ceará. Foi por encontrar essa cosmotécnica em comum com outros parentes artistas que surgiu o curta *Noda de Caju*¹⁸ (2021) por exemplo, obra de performance ao vivo e cinema ritual que homenageia “a memória das celebrações dos ‘cajusais de tybyra’¹⁹ que sofreram apagamento, um branco, um embranquecimento sendo tornadas práticas proibidas pela colonização”. Na busca por elementos como este que evidenciem a união dos parentes e a manutenção de saberes tradicionais, a filha do pajé Cícero Potyguara e de Eliane Potyguara buscou na sua militância encontrar com quem compartilhar a experiência de ser uma mulher indígena sapatão, que luta contra a homofobia desde dentro de seu povo e com o racismo desde fora. Hoje ela milita para poder acolher outros indígenas LGBTI+ da desinformação e da homofobia, que é herança colonial, como a que atacou Tybyra em outros tempos. A retomada de Yakecan é pela terra, como o são todas as lutas, mas também pela corpa que é território, e a busca por amá-la em meio a tantas violências já vividas é inesgotável. Yakecan surge em *Nordeste Futurista* como guardiã da tradição do Mocororó e da manutenção da memória ancestral. Em suas palavras,

porque é como eu sempre digo: cortaram nossos troncos; esqueceram de arrancar as nossas raízes. Quando eu falo que cortaram os nossos troncos, foram os nossos antepassados. E as nossas raízes somos nós que estamos brotando e trazendo esses novos fluxos, esses novos que estão nessa luta (Yakecan, 2023).

Vó Mera (Vó Mera, 2023), natural de Alagoinhas, Bahia, se criou em Guarabira, Paraíba. Possivelmente uma das cantadoras de coco e cirandeiros com a mais longa trajetória de canto e de vida, começou a cantar e a compor aos 9 anos, inspirada e acompanhada por sua mãe, e aos quase 80 segue ativa nos eventos e festas culturais da

¹⁵ Inspirada em Juão Nyn, Yakecan afirma que trocar o “i” pelo “y” é também uma forma de retomada da grafia das palavras dentro da língua colonial. Essa forma de escrita se repete em manifestações em redes sociais de algumas das participantes da obra (Yakecan, 2023). A própria Luana Flores, por exemplo, se apresenta desde a Parahyba no seu instagram.

¹⁶ https://www.instagram.com/indigenaslgbt_crateus

¹⁷ Segundo Rildelene Silva (2021, p.12): O toré é um ritual sagrado, um tipo de dança em roda, dançado por indígenas com maracás para trazer som ao ritmo da dança com músicas e orações de agradecimento aos encantados. O ritual é dançado em noites culturais, rodas de conversas e reuniões.

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L9MGgZ2MGA8&ab_channel=ProjetoNodadeCaju
Acesso em: 17 abr. 2024.

¹⁹ O caso Tybyra ocorreu onde hoje é o estado do Maranhão, e é conhecido como primeiro registro de morte por homofobia no Brasil, e é lembrado como mártir pelos movimentos LGBT indígenas.

região. Guardiã de um enorme patrimônio cultural, a maior parte de sua trajetória musical foi dentro da igreja e em feiras, mas já mais velha foi reconhecida e chamada para shows grandes, filmes, novelas, e o álbum visual em questão. Suas canções majoritariamente trazem histórias do trabalho no roçado, histórias de vida, homenagens e festividades da região. Sua primeira composição, *Camarão*, foi criada a pedido de sua mãe, e a segunda, *Maria Madalena*, em homenagem à mesma. Fundou a Casa Cultural Vó Mera, espaço dedicado a receber encontros da comunidade, gerenciados pela própria. Na Casa acontecem feijoadas, festas de aniversário, ensaios de bandas, e essencialmente tudo o que receba seus *netinhos*, como amavelmente ela conta. Neste cenário, cheio de instrumentos, fotos do grupo *Vó Mera e suas Netinhas*, trajes de shows, entre outros, é onde se finaliza o videoclipe *Lampejo da Encruza*, e se dá a primeira cena do *Nordeste Futurista*, enquanto essa guardiã do coco e da ciranda assiste a ativista indígena, e coloca os óculos para ver outra representação do presente de seu território.

Ana Rodrigues, mais conhecida como Mestra Ana do Coco, é nascida no Quilombo Ipiranga. Filha da líder da pastoral da terra Mestra Dona Lenita e neta de Mestre Zé Pequeno, Ana é uma líder quilombola, poetisa, geógrafa, atriz, escritora e atual matriarca do grupo Coco de Roda Novo Quilombo, que une integrantes do Quilombo do Ipiranga e do Quilombo do Gurugi, ambos nas proximidades da cidade Conde na Paraíba. Viveu parte da sua infância e adolescência no Rio de Janeiro para evitar ameaças que o território quilombola sofria, e quando retornou aos 18 anos, encontrou a tradição falada como se fosse no passado. Passou a acompanhar a mãe no coco de roda, inicialmente ajudando a cantar e ensinando outras crianças do quilombo (Mestra Ana, 2019). A cosmotécnica do coco de roda fazia parte de seu cotidiano, como quando Mestra Lenita, hoje falecida e eternamente homenageada nos quilombos pelos cocos, puxava um canto específico e ela já recebia o recado (Semente, 2018), sendo essa uma das funções dessa cosmotécnica na época da escravidão. É líder da Associação de Moradores do Ipiranga, e com eles leva a tradição da Festa do Coco de Roda²⁰, criada por sua mãe nos anos 1980, atraindo artistas e visitantes de todos os lugares, visibilizando a cultura e a luta quilombola. Antes de aparecer no *Nordeste Futurista*, já havia participado de outras obras com Luana Flores, além de ter sido entrevistada para diversos documentários e pesquisas

²⁰ No instagram do grupo Coco de Roda Novo Quilombo (@coconovoquilombo) se encontra a chamada para uma das edições da Festa do Coco de Roda, cuja programação conta com as Corpas Futuristas e Vó Mera e Suas Netinhas, reafirmando o caráter de pesquisa e divulgação da cena cultural paraibana que o álbum visual conflui. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/C8r0g6OpiyV/>> Acesso em: 1 de jul de 2024

acadêmicas²¹ realizadas sobre os quilombos do Gurugi e Ipiranga e especialmente sobre o grupo Coco de Roda Novo Quilombo. Aparece no álbum visual em questão em um feat. com Luana na música *O Que Vem Ver*, inspirada em um coco de roda de autoria desconhecida que, como tantos²², é mantido por essa guardiã.

Yasmin Formiga estudou Artes Visuais na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), é arte-educadora e ativista ambiental partindo de uma cosmovisão caatingueira²³. Natural de Santa Luzia, uma das cidades próximas ao Vale do Sabugi, Yasmin viu a paisagem de sua região ser gradualmente modificada por empresas macro-renováveis europeias na promessa de se tornar um grande polo de energia renovável, alterando o ecossistema, áreas de agricultura familiar, destruindo lajeiros e olhos d'água que sustentam comunidades humanas e não-humanas. Já tendo produzido obras sobre violência de gênero com enfoque feminista (Formiga, 2019), a artista passou a pesquisar e denunciar o seu entorno a partir de *land-art*, esculturas, objetos do cotidiano, instalação, pintura e a performance. Suas instalações artísticas evocam os ciclos de "vida-morte-vida", presentes na cultura e na paisagem da caatinga, explorando saberes ligados à estiagem, às chuvas e à resiliência das plantas que, embora pareçam mortas, escondem a promessa de renascimento (Formiga, 2023). Em 2025, a artista foi uma das vencedoras do prestigiado prêmio Pipa, com obras como *Pontos de Ativação* e *Antropofagia Caatingueira*²⁴ fazendo parte de seu repertório. A terra do sertão, suas frutas e plantas tradicionais junto a elementos coletados ao longo dos anos como chocalhos, cercados de cabras e instrumentos de proteção evocam a memória afetiva e cultural do território, marcando a presença da artista no álbum visual, que em sua primeira aparição a nomeia como guardiã.

Georgia Cardoso é uma mulher indígena Anacé em constante retomada das histórias e ancestralidades nativas apagadas pelo etnocídio. Nascida em Fortaleza, filha de ex-camponeses que também se entendem enquanto indígenas, é a primeira geração da família a nascer em contexto urbano, no qual sempre intervém e questiona. Formada em Design de Moda pela UFC, fez cursos e especializações em design, desenho e artes

²¹ No instagram de Mestra Ana, ela afirma que mais de 150 trabalhos monográficos, teses de mestrados e doutorados já foram realizados sobre o quilombo, e na foto apresenta os sete que retornaram ao território. Fonte: <https://www.instagram.com/p/DDwe-L0OizQ/> Acesso em: 23 jan 2025

²² Em comemoração aos 30 anos do grupo, o Coco de Roda Novo Quilombo lança seu primeiro álbum em 2021, https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU&ab_channel=CulturaParaibana

²³ Fonte: Descrição instagram de Yasmin Formiga, disponível em: <https://www.instagram.com/yasmin.formiga/> Acesso em: 20 de Abril de 2024

²⁴ Estas obras são fundamentais para a compreensão da análise textual e visual do álbum visual, e serão descritas em mais detalhes no próximo capítulo.

visuais na França e em João Pessoa. Artista multidisciplinar, trabalha com muralismo, ilustração, performance e videoarte, plasmando suas memórias no mundo no desejo que outros possam encontrar nelas um pertencimento, dentro das disputas que consistem em ser uma mulher indígena em contexto urbano. Entende a cidade enquanto um ser vivo, e nas suas intervenções, às quais ela chega como indígena que retoma o território e não pelo caminho mais comum do hip hop e da cultura afro, encontra um acolhimento para permitir que suas obras cheguem em quem ela deseja, fora das galerias de arte. Com obras como *Retomada da Sertaneja*, ou *Relicário para Úrsula*, Georgia transmite a retomada daquilo que o etnocídio não destruiu, evidenciando junto à sua própria história e de suas ancestrais as identidades que foram apagadas e o sentimento de estrangeirismo no próprio país (Arquivo Onão-Lugar, 2021; LAJUS UFC, 2021). Na narrativa, Georgia é a guardiã da mensagem da continuidade da vida, independente de todas as políticas coloniais de morte.

Por fim, na única faixa do álbum na qual se encontra só, **Luana Flores** se apresenta como Guardiã da Encantaria. Luana tem uma trajetória de mais de 15 anos com a música, experimentando e se alimentando desde rock n' roll, o coco de roda e o hip hop, fundando e participando de diversos coletivos de mulheres na música em João Pessoa, com um discurso que pode ser lido enquanto feminista mesmo antes de inserir essa palavra. Buscar seu recorrido nestes diferentes grupos musicais, como a Banda Bárbara (2007 a 2011), a Batucada Feminista da UFPE (2012) ou o Coco das Manas (2016), é encontrar algumas bases de sua pesquisa sonora e visual que existem no seu trabalho solo até hoje. O Coco das Manas, por exemplo, já se apresentava no Quilombo Ipiranga. Como DJ, surgiu como a única nordestina na lista dos melhores beatmakers do Brasil, e foi na Residência Artística Red Bull de 2019, imergindo na pergunta “qual é o futuro do rap?”, que mergulhou nas sonoridades do hip hop e começou a se aproximar do rap, em diálogo por exemplo com a artista Jessica Caitano, rapper e repentista paraibana que, nas palavras de Luana, lhe mostrou o caminho das pedras. Da residência, Luana lançou sua carreira solo com a música *Guerreira de Lança*, cujo videoclipe (2020) já traz elementos que são retomados e aprofundados no álbum visual, como performances no mercado (ainda não em João Pessoa) e no sertão. Seu processo de transformar música em imagem nos seguintes clipes já traz algumas das guardiãs citadas, como Vó Mera e Yasmin Formiga no videoclipe da música *Reza* (feat. com Jéssica Caitano em 2020), Mestre Ana no videoclipe *Canto de Proteção* (2021) e a consultoria de Yasmin Formiga no videoclipe *Alumeia* (2025). Atualmente, a trajetória de Luana ainda conta com mais

premiações a nível regional, nacional e internacional. Aonde vai, trata de “transportar essas cosmovisões dos povos nordestinos para outros territórios e, com isso, agregar novas camadas à construção do trabalho que a gente vem desenvolvendo aqui na Paraíba, sobretudo a partir do protagonismo feminino e de corpos dissidentes” (Dib, 2024). Ademais, enfatiza que não está fazendo o “resgate” de sua cultura, e sim uma retomada do que sempre lhe pertenceu (Damasceno, 2021).

As guardiãs aqui apresentadas não apenas carregam suas cosmotécnicas, mas as transmitem através de dispositivos tecnológicos que operam como portais narrativos, conectando temporalidades e territórios. É através desses dispositivos que adentramos o *Nordeste Futurista*, guiados pelo arco do sol que Luana nos apresenta.

No áudio da cena pós-créditos, Luana traz um pouco de sua narrativa e o que sente ser sua abordagem da mesma, falando sobre a “retomada das raízes como forma de reescrever nossa narrativa né, numa ótica decolonial” (Flores, 2022)²⁵. Nesse caso não vejo necessidade de fazer a revisão acadêmica entre decolonizar, contracolonizar ou descolonizar, entendo o processo de Luana como uma contraposição à colonialidade do ver, apresentando o território que a compõe e a modifica. Mesmo que o título inicial diga que é um filme de Luana Flores, convenção tradicional no cinema, parte de sua obra é sobre o olhar que reuniu todas essas pessoas.

Durante a pesquisa sobre as guardiãs da cosmotécnica, existe um elemento que se destaca: a relação com sua ancestralidade como formadora de quem essas mulheres são. Desde o vínculo sanguíneo no caso de Vó Mera e Mestra Ana, que dão continuidade a saberes diretos de suas mães, de ancestralidades históricas como de Yakecan e de Georgia, que têm apoio em suas famílias de sangue, mas encontram em ancestrais mais distantes, com ou sem vínculo sanguíneo, caminhos para se entenderem no presente, e de ancestralidades do próprio território como Yasmin Formiga, que homenageia o vale que a viu crescer e que agora vê sendo destruído, e a própria Luana Flores, em sua eterna pesquisa de seu território e a história de sua família que a traz ao momento presente. O nordeste brasileiro, construído como o território do “monstro mestiço” desde o imaginário do Brasil colonial, produto de “cruzamentos raciais desenfreados” (Costa, 2022, p.67) que afastariam a região de um ideal civilizatório de embranquecimento nacional, encontra na reivindicação das ancestralidades africanas e indígenas que caracterizam sua população a origem dessas cosmotécnicas que emergiram dos encontros de povos sistematicamente patologizados e hierarquizados como inferiores

²⁵ Transcrição retirada do álbum visual.

(Costa, 2022). As guardiãs que protagonizam *Nordeste Futurista* mantêm vivas precisamente essas epistemes que, ao serem apresentadas como alternativas às perspectivas hegemônicas e eugenistas de percepção de mundo, configuram-se hoje como formas de existência que questionam a própria base racista do projeto de modernidade brasileira.

Mesmo figurando em uma obra que a princípio pode ser lida como fictícia, a presença das guardiãs evidencia uma escolha deliberada por representar e apresentar o território desde as mulheres que nele habitam e produzem arte desde suas vivências como cosmotécnica. A inserção dessas vozes na narrativa futurista opera o que Costa (2022) identifica como uma estratégia de contravisualidade que questiona os mapas de poder vigentes e as fronteiras epistêmicas que historicamente negaram às mulheres nordestinas o reconhecimento do pensar e teorizar sobre seus próprios territórios. Yakecan se torna a guardiã do portal que abrirá a visão de Luana, Vó Mera a anciã a quem se endereça a imagem de futuro, Mestre Ana a matriarca de um forte de resistência onde se celebra a vida e a memória, Yasmin Formiga literalmente a Guardiã dos saberes da caatinga, e Georgia Cardoso quase uma profeta do tempo circular indígena. Todas conectadas à Luana Flores e sua busca por reivindicar sua ancestralidade no *Nordeste Futurista*, tecendo um discurso coletivo e feminino que desafia o monólogo dos homens (Pratt; apud. Costa, 2022) sobre o nordeste. Juntas, constroem um retrato do presente de suas cosmotécnicas que revela aspectos do território negligenciados pela produção canônica, visibilizando seus modos de vida, seus papéis como principais mantenedoras dos saberes comunitários e suas relações com as estruturas de poder territorial. Dessa forma, tecem uma nova bolsa onde as mulheres não apenas habitam o Nordeste futurista, mas são suas principais arquitetas e narradoras.

2. COLOCANDO OS ÓCULOS

2.1 Contra-Cartografia Audiovisual

O bojo do meu zambumba²⁶

É feito da macaíba²⁷

Donde tu vem menina?

Eu vem

Lá da Paraíba

(Eu Vem - Luana Flores)

Em *Nordeste Futurista*, o território é personagem e dá nome à obra. Entre espaços onde Luana Flores viveu em diferentes momentos de sua vida e na pandemia, as gravações do álbum visual traçam uma rota do urbano ao rural, do litoral ao sertão, conectando múltiplas cosmotécnicas em uma única narrativa. Ao invés de reproduzir o nordeste como cenário exótico a ser descoberto ou a ser desenvolvido, a narrativa opera um mapeamento desde dentro, onde os territórios são apresentados através das vozes e práticas ali cultivadas. Os óculos de realidade virtual que abrem o álbum visual não dão à Vó Mera ou ao espectador o acesso ao Nordeste futurista enquanto uma projeção de um futuro ideal, mas sim uma ferramenta para a percepção de uma outra representação do nordeste - desde a Paraíba - no presente.

Como dispositivo narrativo, é através do óculos que se permite a visão desde uma perspectiva corporificada, territorializada, que prescinde da busca ilusória da neutralidade que sempre foi a base do discurso colonial (Barriendos, 2019). Essa colonialidade do ver que o autor identifica como estruturante da modernidade opera através de registros visuais racializantes que criam uma matriz hierárquica de poder (Barriendos, 2019, p.42). No olhar do Brasil para com o nordeste, esses registros visuais racializam sistematicamente os saberes territorializados, hierarquizando-os como primitivos, atrasados ou folclóricos, naturalizando e institucionalizando uma suposta inferioridade racial da região que justifica sua condição periférica frente ao centro civilizacional branco do sul-sudeste (Costa, 2022). Luana então, nos oferece seu olhar, diz de onde vem e nos convida ao que viemos ver, de forma a humanizar e colocar em disputa o lugar de observadora, propondo o gesto

²⁶ O bojo, ou seja, a parte que ressoa, do meu zabumba, um tambor (ou bumbo) tradicional da música brasileira como o forró, o coco e o baião.

²⁷ Palmeira presente desde o Pará até São Paulo, conhecida na região da Paraíba como Macaíba.

de construir um novo acordo visual transmoderno, o qual poderíamos definir como um diálogo visual interepistêmico entre os regimes visuais canonizados pela modernidade eurocêntrica e as OUTRAS culturas visuais que foram racializadas e hierarquizadas pelo projeto da modernidade/colonialidade. (Barriendos, 2019, p.42)

O *Nordeste Futurista* não é realismo fantástico, que “transformou a plástica latino-americana em um contra-cânone visual muito bem integrado ao mercado global da arte” (Barriendos, 2019, p.51), que torna exótico ao olhar desavisado este território simbólico disciplinado e hierarquizado epistemicamente. É uma decisão de evidenciar o cotidiano, que muitas vezes é invisibilizado ou depreciado no imaginário coletivo, a partir da relação de quem cresceu e viveu o território. De forma que cabe trazer a reflexão da construção deste imaginário temporal e civilizatório do nordeste no repertório brasileiro para entender como ele será subvertido na obra. Para tal, apresentarei um aprofundamento sobre a noção da colonialidade do ver, de Barriendos (2019).

Um elemento constitutivo da colonialidade do ver é a função geoepistêmica das cartografias imperiais e seu regime visual eurocêntrico, afirmando o poder que se dá sobre um território a partir do momento em que se domina sua representação. Um exemplo é, no princípio da colonização, a generalização da região “caribana” como território tomado pelos indígenas caribe que mantinham práticas canibais, imprecisão essa que objetivava uma justificativa para o mercado escravista e a expansão desse modelo econômico (Barriendos, 2019). É possível relacionar esse processo com o da cartografia do período colonial no nordeste brasileiro, que opunha o litoral como base da civilização à barbárie que residia no interior do sertão, discurso idealizado também por homens e questionado por mulheres intelectuais da época como “visão engessada a respeito do território sertanejo como terra calcinada” (Costa, 2022, p.44). A colonialidade do ver se ancora então no ato de, no regime de representações visuais, inferiorizar tudo aquilo que o ser “neutro” (homem, branco, europeu) desconhece, seja como selvagem canibal, ou apenas como inexistente (Barriendos, 2019, p.47). Para figurar em prol da manutenção do modelo econômico da época, baseado na “mercantilização transatlântica da alteridade canibal” (Barriendos, 2019, p.47), estas tecnologias visuais de representação do território precisavam hierarquizar culturas e povos para submetê-los, escravizá-los, desvalidar seus saberes e mesmo roubar suas visualidades junto aos seus territórios. Podendo ser entendida, então, como mais um elemento fundante da cosmotécnica colonial, uma vez que parte da perspectiva que implica inexistência ou

inferioridade de outras tecnologias e formas de viver no território ainda desconhecido pelos colonizadores.

Costa apresenta uma breve análise de como essa mesma cartografia imperial do nordeste brasileiro seguiu sendo desenvolvido no imaginário do país a partir de representações artísticas vindas do sul-sudeste ou do próprio turismo. Essa região que, correspondente quase a três vezes o território da península ibérica, composto por nove estados e cinco ecossistemas, terminou sendo “visto como um bloco uno catalisado na paisagem seca e retorcida do sertão” (Costa, 2022, p.19). Reduzido então à seca e a migração, o sertão

nessa acepção, é um lugar esvaziado, homogêneo, inútil, onde prepondera a escassez e a pobreza, cuja solução para suas “mazelas endêmicas” reside na receita várias vezes requeitada do sonho colonial: a modernização (Costa, 2022, p.20).

Figura 3 - Página de turismo do governo da Paraíba



Fonte: captura de tela realizada no dia 31 de Janeiro de 2024, disponível em:

<<https://www.destinoparaiba.pb.gov.br/sertao/>>

A página Destino Paraíba, portal oficial do governo para incentivar o turismo na região, apresenta algumas das maravilhas “mais que sol e mar” (ou seja, além do litoral) que podem ser encontradas no estado, entre estas, o sertão, consolidado no imaginário “como território-síntese de uma dada condição regional” (Costa, 2022, p.10). A principal imagem (figura 3) dedicada a representar o sertão como um destino a se visitar apresenta um discurso que mantém a mesma lógica já mencionada: um lugar vazio, onde os humanos a serem avistados são turistas brancos - que por sua cor e indumentária, seriam

supostamente de outras regiões ou países - e onde o mais interessante que se pode encontrar do território é a memória de um passado de bilhões de anos atrás em seu complexo turístico arqueológico. Os personagens ali presentes não são tão distantes dos forasteiros que chegam no pequeno município de *Bacurau*, recusando-se a conhecer a verdadeira história do território - decisão que sela seu destino. Alheios ao presente e à diversidade que os ronda na foto, o pai tira uma foto do filho, evidentemente desconfortável e passível de pegar uma insolação, para postar nas redes sociais.

Alimentado por obras canônicas como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e pela estética do Cinema Novo, o imaginário sobre o Nordeste brasileiro cristalizou-se como um território de carências e violência, onde a escassez material se confunde com a representação dos corpos que o habitam. Ivana Bentes (2007), analisa como o Cinema Novo²⁸ reivindicou transformar a miséria latino-americana em "força expressiva", em prol de denunciar o paternalismo europeu, criando representações éticas-estéticas da fome, uma estética da violência que trabalha com o imaginário do território como simbologia de escassez e, ainda que a violência não seja explícita, chega ao ponto de tornar-se insuportável. A Estética da Fome está para um "corpo-a-corpo" com o real, como diz a autora, em oposição ao *steadcam* que surfa sobre a realidade e romantiza a violência, no que ela chama de "cosmética da fome". Nesta, o sertão e a favela se unem como alteridade à civilização e tornam-se esse "cartão postal às avessas", territórios marginalizados e subdesenvolvidos com "a miséria já transubstanciada em "primitivismo", "arcaísmo", simplicidade" (Bentes, 2007, p.6). Frutos de um ambiente marcado pela escassez e pela violência, o cangaceiro e o favelado seriam unidos ao serem representados de forma exótica na cosmética da fome, figuras caracterizadas pelo território, porém sem aprofundar nas realidades sociais que os rodeiam²⁹.

Ao analisar a representação ética-estética dos cangaceiros no Brasil, quando chega no Cinema Novo, a filósofa Ana Acom (2023) analisa o enfoque que se dá à representação do território para a 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 transbordando de simbolismos sociopolíticos. Essas características compõem uma estética a partir de recursos reduzidos, recorrendo à escassez ou ao próprio vazio do sertão e

²⁸ "Pode-se dizer que filmes como *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol* inventaram uma estética e "escrita" do sertão." (Bentes, 2007, p. 4)

²⁹ "A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. Esse fora não existe no filme." (Bentes, 2007, p.11)

transformando isto em força expressiva de temas sociais da realidade brasileira (Acom, 2023, p. 55).

No entanto, como aponta Costa (2022), essas abordagens ainda operam a partir de um olhar externo — o sul-sudeste como centro de enunciação — que reproduz estereótipos ao mesmo tempo em que os denuncia. A paisagem árida do sertão e os corpos "endurecidos" que a habitam são reduzidos a símbolos de resistência ou tragédia, sejam os cangaceiros glorificados pelo Cinema Novo ou os retirantes esfomeados de Portinari. Essas representações, mesmo quando denunciam violências sociais, inadvertidamente reproduzem o racismo epistemológico da visualidade moderno/colonial (Barriandos, 2019, p.50). Barriandos demonstra como figuras do canibal, do exótico, do selvagem reaparecem constantemente associadas a territórios simbólicos específicos, criando hierarquias epistêmicas racializantes. No discurso hegemônico do cinema brasileiro sobre o nordeste, essa lógica constrói a falsa ideia de inferioridade racial dos corpos nordestinos, que permanecem como alteridade à civilização urbana e branca. Essa representação opera a partir de uma lógica colonial que reduz o Nordeste a um território de carência e heroicidade masculina.

O cangaceiro, elevado à categoria de mito, ocupa o espaço simbólico que o sertão "vazio" demanda — um protagonista épico em um cenário árido, onde a falta de instituições e recursos justifica sua existência como justiceiro ou bandido³⁰. Enquanto a mulher permaneceria no imaginário da figura resiliente que, ou segue lutando contra o território (Costa, 2022), ou corre da seca em busca de “uma saída possível para o amor dada a impossibilidade de amar com fome”, seguindo seus companheiros para apoiá-los em suas jornadas do Herói como reza o manifesto da Estética da Fome (1965).

Não é que as denúncias sociopolíticas em questão sejam vazias de razão, porém o objetivo aqui é reafirmar a colonialidade do ver que cristalizou o nordeste em um tempo passado, subdesenvolvido, atravessado por todas as mazelas sociais e ambientais, a partir do qual seria improvável imaginar um futuro, ou talvez a partir do qual o futuro (desenvolvimento) seria a única salvação. O sertanejo como um Outro miscigenado resistente ao processo civilizatório, em oposição ao que se vende sobre a população do eixo sul-sudeste brasileiro, branca e reivindicando o progresso (Costa, 2022, p.19), tal qual os turistas na página Destino Paraíba. O território irregular e com vegetação baixa da

³⁰ “Enquanto isso, as mulheres do cangaço, quando aparecem, são figuras secundárias, suas histórias de agência (como a de Dadá, que revolucionou a estética do grupo com seus bordados) sendo eclipsadas pela narrativa do homem em conflito com o meio” (Acom, 2023).

caatinga apresentado como empecilho e resistência até hoje para o agronegócio, logo algo a ser combatido (Santos, 2023, p.97). A seca, uma das maiores crises desse território que se tornou viável enquanto fenômeno político (Costa, 2022) e largamente reafirmada na arte e em campanhas, resultado da imposição de um modo de vida estranho a este território, uma cartografia imperial ainda vigente, que reafirma e internaliza processos coloniais³¹.

À essa estética da fome e da violência, Luana Flores confronta com uma estética de fartura, realizando uma contra-cartografia audiovisual que redireciona os olhares desde onde vem e para o que viemos ver nessa obra³². Se a colonialidade do ver se ancora na função geopistêmica das cartografias imperiais - mapas que definem poder sobre territórios através de sua representação -, essa cartografia da fartura opera precisamente o exercício inverso: redesenhar mapas e imaginários desde o audiovisual, reivindicando o direito de mapear o próprio território através de uma geografia visual que parte da experiência corporificada de quem o habita. Muito mais que céu e mar.

A estratégia de locações do álbum visual é fruto desse saber territorializado. As gravações, realizadas ao longo de dois meses no primeiro semestre de 2022, transitam entre territórios urbanos, quilombolas, sertão e litoral, todos vivos, habitados, muitos com matas verdes e frondosas, e a grande maioria fora da página Destino Paraíba. Essa não é uma cartografia turística ou folclorizada, mas um mapeamento vivencial que parte da experiência corporificada da artista com estes espaços, em oposição ao olhar neutro descorporificado da colonialidade do ver. Evidencia-se, por exemplo, o exercício político do registro do território e suas mudanças, como o relato de Luana sobre as transformações em Santa Luzia onde, dois anos depois das gravações do álbum visual, teve sua paisagem totalmente modificada pela presença abundante de torres de energia eólica.

Partimos do fato de que o subdesenvolvimento e a cosmofofia (Santos, 2023) são um projeto, não um destino manifesto. Lançar um outro olhar às ontologias e práticas de

³¹ Este imaginário vem sendo quebrado de várias formas com a ascensão do cinema nordestino no panorama brasileiro e internacional. A capital pernambucana é amplamente conhecida por realizadores como Kléber Mendonça Filho, assim como recentemente a cena do cinema cearense tem recebido amplo apoio estatal para fazer presença em eventos canônicos como o festival de Cannes. Ainda assim, a Paraíba ainda não figura nesses espaços de representação mais amplos, e enfoques como o que Luana Flores dá aos interiores em oposição à Estética da Fome seguem urgentes.

³² Ironicamente, a análise de Bentes traz alguns exemplos de videoclipes como pertencentes a esse movimento da Cosmética da Fome, entendendo como uma estética visual sensacionalista, rápida e impactante, que pode transformar tudo em um espetáculo visual, sem espaço para aprofundar em uma reflexão sobre a realidade representada. Nesta pesquisa, interessa identificar como Luana Flores agencia essa linguagem para fazer justamente o oposto.

permanência tradicionais deste território recorrentemente estigmatizado é um caminho à tecnodiversidade, para confrontar o antropoceno e identificar outros enunciadores de ciência e tecnologia desde a América Latina. Não é um resgate, como diz Luana Flores,

[...] não é que eu resgatei essas tradições, elas não precisam de mim para que sejam vistas e para que existam, acho que o que faço é somar em um movimento que é momento de retomada. Estamos nos dando conta de tudo o que nos foi tirado, apagado, de toda a nossa história que nos foi contada de uma maneira deturpada e, a partir disso, a gente começa a sentir esse movimento energético, que faz com que olhemos para o que é nosso, a nossa cultura, nosso corpo, nossa terra, essa conexão que não sabemos de onde vem, mas sentimos (Damasceno, 2021).

Essa contra-cartografia que subverte a colonialidade do ver não opera apenas através da escolha de territórios e perspectivas, mas também através de uma série de elementos intradiegticos que instauram o Nordeste futurista na tela. Se os óculos de realidade virtual funcionam como uma forma de romper com a colonialidade do ver, o mundo que é então apresentado reivindica o exercício de mapeamento da cartografia da fatura, uma narrativa como a bolsa de ficção. Cosmotécnicas tradicionais — as indígenas que sempre existiram, as afro-diaspóricas que chegaram, as quilombolas que se reinventaram e as nordestinas, atravessadas por todas elas — são apresentadas, misturadas, sobrepostas e tecidas junto a elementos que compõem o imaginário futurista e a monotécnica. Isso não se dá na intenção de se adequar a determinado regime visual, mas justamente para tensioná-lo e evidenciá-lo, desde uma perspectiva de celebração e pertencimento do território.

2.2 Instauração do Nordeste Futurista

Os dispositivos que instauram o futurismo no nordeste representado na obra dialogam com um imaginário comum que tem como uma das suas origens o movimento *space-age* na corrida espacial (Acom, 2011), somado a elementos *high-tech* digitais contemporâneos. Herança estética da guerra fria e do auge da corrida espacial dos anos 1950, consolidada com a chegada do homem estadunidense à Lua, a tendência *Space Age* surgiu da inquietação em imaginar o que poderia existir para além deste planeta, novos territórios de conquista, intensamente incentivado pelo governo estadunidense que precisava fazer as propagandas de sua soberania contra a União Soviética. Proposta de diversas formas no cinema, televisão, jornais, quadrinhos e, na moda, a indumentária e os objetos alienígenas e futuristas definiram o imaginário da época. O hoje clássico macacão prata, por exemplo, já existia nos filmes de ficção científica dos anos 1950 antes da

criação da NASA, criada no final da mesma década. Roupas com estruturas pouco convencionais, toucas que modificavam formatos de cabeças e rostos, tons metálicos, drones, alienígenas e robôs antropomórficos passaram a povoar o imaginário popular ao se pensar em um futuro como os *jetsons*, sendo também testemunho antropológico de como se imaginou, no passado, que seria o futuro. Os artefatos vestíveis, segundo Acom e Moraes (2021), trazem inerentes à sua existência um discurso e uma ação sobre a relação entre o corpo humano e o contexto sociocultural com o qual interage naquele momento histórico. Tais artefatos, então, que nascem nessa época e são relidos no contexto contemporâneo como veremos logo adiante, são objetos concretos que podem prevalecer no decorrer do tempo e trazer em si, embutido, um testemunho documental (Acom; Moraes, 2021), como um arquivo (Taylor, 2013).

Figura 4 - frame do álbum visual *Nordeste Futurista*



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube³³

Agora, como disse Sun Ra, expoente afrofuturista mesmo antes de que este termo fosse cunhado, em seu filme *Space is the Place*³⁴ de 1974³⁵, pareceria que nem todos

³³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjQK6Q>>. Acesso em: 11 de Novembro de 2022

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=owCPriEliZc>. Acesso em: 13 mar. 2024.

³⁵ Dentro das definições de Harrison (2014), seria possível identificar o longa *Space Is The Place* (1974) como um álbum visual, visto que o álbum fonográfico foi lançado em 1972 e o filme de mesmo nome e com as faixas musicais correspondentes em 1974. A música é elemento fundamental da narrativa, sendo a

foram convidados ao espaço, ou ao futuro. Quem eram, afinal, os corpos que vestiam esses macacões prata na época? E, uma vez que os negros não foram convidados para essa nova fronteira, como poderiam afirmar que existem nessa sociedade, senão caracterizados por sua necessidade de lutar por direitos iguais³⁶? O movimento Afrofuturista então busca fabular um futuro para a população negra, aqueles que já viveram um fim de mundo e uma invasão alienígena, que tiveram seu passado, e por consequência seu presente, negado e ocultado (Martins, 2023). Para tal o artista agencia elementos do *space age* com referências estéticas do antigo Egito na sua caracterização de personagem, através de roupas, capacetes e artefatos - metálicos porém dourados. Essa sobreposição semiótica, que ressalta o anacronismo e a relação dessa estética até então não associada aos corpos negros - vide as próprias representações cinematográficas do Antigo Egito que branquearam seus personagens mais conhecidos -, veicula um discurso: o passado de soberania tecnológica e realeza negra faraônica que, se não está presente na atualidade, é devido ao brutal apagamento e abdução dessa cultura, dissociada das populações afrodiáspóricas por conta do projeto colonial, e que agora fabula como retornar e recriar seu auge civilizatório. Porém, apenas voltar ao passado não é o bastante.

Quando escutamos o nome “Nordeste Futurista”, é impossível saltar este movimento filosófico e estético dentro das referências contemporâneas com o qual a obra dialoga. Porém, com uma diferença: O movimento Afrofuturista busca uma forma de sanar a ferida colonial da abdução de sua população do território africano, partindo da noção de que o tempo e o espaço são domínios brancos tornados inacessíveis intencionalmente, tornando o hackeamento do futuro pelas pessoas negras a criação de um possível local seguro que pretende sanar as ausências de informação sobre o passado (Martins, 2023, p. 105). Ou seja, é através de um novo movimento para fora, é na busca do que não está e portanto precisa ser imaginado e fabulado, é no processo de preencher rachaduras históricas, que se torna estritamente necessária a chegada dos novos faraós a Saturno. A

tecnologia que tornará possível levar a população negra para seu restabelecimento de uma nova sociedade em Saturno.

³⁶ Baseado no diálogo do filme (tradução própria):

“-Eu não sou real, sou como vocês. Vocês não existem nessa sociedade. Se existissem, seu povo não estaria buscando direitos iguais. Vocês não são reais. Se vocês fossem, teriam algum status entre as nações do mundo. Então ambos somos mitos. Eu não venho a vocês como realidade, eu venho como mito, porque é isso que as pessoas negras são, mitos.

Eu vim de um sonho que o homem negro sonhou a muito tempo. Eu sou na verdade um presente enviado para vocês pelos seus ancestrais. Vou ficar aqui até pegar algum de vocês pra vir comigo.[...]

-Tem branquelos lá em cima?

-Eles estão chegando lá hoje né, têm viagens frequentes à Lua, e eu notei que nenhum de vocês foi convidado. Como vocês acham que vão existir? O ano 2000 tá ali na esquina...”

fugitividade (Martins, 2023) como um dos principais eixos da compreensão da autora sobre o afrofuturismo, para desviar dos territórios que os precarizam e das representações hegemônicas destes corpos, reivindicando outras performances, outras exteriorizações de saber e memória, em contraposição ao regime de visibilidade hegemônico e a colonialidade do ver. Vale lembrar que essa compreensão do movimento afrofuturista parte também da sua idealização desde os Estados Unidos, em uma realidade urbana onde a população negra é realmente uma minoria populacional, e as identidades raciais se definem de forma diferente da América Latina. Práticas como os quilombos, as religiões de matriz africana ou os gêneros musicais que existem na América Latina são fruto também de amplos territórios rurais ocupados por essas populações, e sua presença e influência no meio urbano pode se dar por caminhos distintos.

O *Nordeste Futurista* por outro lado agencia elementos que remetem ao *space age* e ao futuro monotecnológico para exaltar a soberania que possuem de seu território presente. Território este do qual não querem sair porque sempre lhes pertenceu, aí se cultivou sua nova vida e suas novas alianças, o que eu chamei de cartografia de fatura. Assim, permanece a afirmação óbvia: ter acesso a um celular não impede a dança do coco de roda, nem o uso de óculos VR nega a dança do carnaval ou o conhecimento do Mocororó.

Ainda que a disputa pelo direito ao território e pelo agenciamento das próprias identidades seja um movimento comum às populações ditas minoritárias da América Latina, o *Nordeste Futurista* não faz ressalvas em relação ao seu pertencimento a esta terra, reivindicando o presente enquanto momento de vida que confluencia o passado de resistência e permanência com sua reivindicação no futuro à sua maneira. Enquanto o Afrofuturismo parte da necessidade de criação e ocupação de espaços que possam ser habitados em liberdade, o *Nordeste Futurista* reivindica a liberdade de ter sobrevivido ao trauma colonial e permanecer vivo, como diz Georgia Cardoso na faixa *Suspendemos o Céu*, “seremos vida, ainda que você destrua a vida”.

Atribuo então essa diferença entre estas duas reivindicações de futuro à maioria negra no Brasil e à presença dos povos indígenas em toda a América Latina, que não buscam outro território, senão o direito de viver à sua maneira onde já estão, não como culturas cristalizadas no tempo, porém em diálogo com o momento e as outras tecnologias contemporâneas.

De forma que as tecnologias vestíveis presentes no *Nordeste Futurista*, além de prolongações do corpo determinadas pela natureza e necessidade humana (Acom; Moraes, 2021) de certa cultura, funcionam como dispositivo narrativo para instaurar essa realidade paralela proposta na obra. Carregam em si a legitimidade da produção humana e suas estratégias de socialização (Acom; Moraes, 2021) somados não a um anacronismo - afinal são tecnologias contemporâneas - mas a uma sobreposição semiótica de modelos de sociedade tradicionalmente vistos como desenvolvido e subdesenvolvido, tecnológico e rústico, a se alcançar e a superar.

Os óculos futuristas de realidade virtual, de luz neon, de palha trançada, de alumínio, ou até de neve, corroboram a leitura poética da possibilidade de múltiplas visões para com este presente, desde quem vê e quem está sendo visto. Enfatizo esse objeto, que é relido de diversas formas dentro da obra, como artefato e como símbolo, enquanto tecnologia vestível que prolonga as possibilidades do corpo humano, moldando a realidade e sendo moldado por ela (Acom; Moraes, 2021). Os macacões coloridos, verdes, brancos, prateados, laranjas, localizam os personagens nesse futuro que tem suas próprias intenções e entonações. Os seres com rosto de chita criam uma alteridade alienígena “nativa”, não como se fossem seres externos mas como se fossem encarnações antropomórficas do próprio Nordeste futurista. A interface de realidade virtual que modifica a paisagem do sertão como um novo território a ser descoberto por um ser externo com mãos humanoides modificadas que anseiam por novas sensações, como uma visita guiada por este território sagrado.

A penúltima faixa do álbum, *Suspendemos o céu*, evoca ainda mais a presença indígena e sua recusa categórica em aceitar um novo apocalipse. Ela destaca as táticas atuais desses povos, frequentemente vistos como figuras do passado. Em *Nordeste Futurista*, o ato de "colocar os óculos" não representa uma projeção futurista, mas sim, como já mencionado, uma desneutralização do observador, que finalmente reivindica o presente afro-indígena, fundante na cosmotécnica nordestina.

2.3 O Arco do Sol

O disco começa lá em cima, como se o sol estivesse torando. Aí ele dá uma abrandada e depois vai ficando aquela bola de fogo que deixa tudo dourado, terminando com a chegada da noite, quando o sol se põe e chega a lua. O filme também carrega esse arco (Chioccarello, 2022)

Devidamente instaurado e renderizado o Nordeste futurista, atravessamos agora uma análise mais detalhada faixa por faixa, que segue este arco do Sol que menciona Luana. Guiados por Luana, faremos esse percurso mediado pelo aparato audiovisual, que apresenta essa cartografia da fartura entre o meio urbano e rural.

2.3.1 Eu Vem - (Re)vestir a Cidade

O álbum visual inicia com a tecnologia audiovisual mais simples e familiar: um pequeno televisor de tubo onde ressoa a primeira voz, a de Yakecan Potyguara, que se apresenta e apresenta à espectadora, Vó Mera, e a nós espectadores, o Mocororó:

que é uma bebida sagrada dos povos aqui do Ceará que é feito pelo caju que a gente espreme o caju, que é no momento de ritual que a gente oferece para os nossos antepassados, os nossos ancestrais, e também é enterrado no chão né, não tem nenhum álcool, e quando tem o momento de festa, de Toré a gente desenterra. (Flores, 2022)³⁷

Tecnologia tradicional de povos indígenas do Ceará, o Mocororó é uma bebida ritual fermentada, cuja origem remonta a antes da chegada dos colonizadores e a transmissão do saber é feita sempre pelos mais velhos, ou troncos velhos³⁸. Vale destacar aqui um aspecto dos dispositivos documentais da obra: essa metalinguagem audiovisual que implica a presença de uma televisão de tubo na casa de Vó Mera funciona como portal tecnológico, onde a história do Mocororó se manifesta através da tela audiovisual assim como o próprio álbum visual opera como uma espécie de portal narrativo. A televisão de tubo, tecnologia "ultrapassada" porém funcional, demonstra uma tecnologia que prevalece no decorrer do tempo por sua utilidade, não sendo urgente a atualização dos últimos modelos (sempre inacessíveis). Não por acaso, ao final da obra Yakecan se manifestará novamente através de outro portal, ecoando essa circularidade mediada por dispositivos que conectam mundos.

Ao buscar uma pesquisa mais aprofundada sobre a bebida, sua realização e seu consumo entre os indígenas do Ceará e do nordeste, foram poucos os trabalhos encontrados, ainda que exista o comentário sobre como essas bebidas fermentadas são práticas comuns entre os povos originários da América Latina, derivados de alimentos

³⁷ Transcrição retirada do álbum visual.

³⁸ "Destacamos que os troncos velhos são os indígenas mais experientes com o trato da terra e da produção de alimentos saudáveis, que transmitem para os mais novos a importância de comerem o que os antepassados deixaram vivo na memória. Além de manter práticas alimentares saudáveis, estão envoltas na cultura consolidada por várias gerações." (Silva, 2021)

tradicionais de cada região como o milho e a mandioca (Amaral, R et al., 2023). Existe um consenso de que a forma de preparo do Mocaroró possui variações de povo para povo entre as quinze etnias que vivem no Ceará, no quesito de tempo de fermentação que pode variar entre dias ou anos - no caso apresentado por Yakecan, ela vai desenterrar um depois de mais de dois anos -, ou no uso do caju azedo ou doce. Porém não foi encontrado material dedicado exclusivamente à relação do povo Potyguara com o Mocaroró nos Torés. É pertinente pontuar que o povo Potyguara seria tradicionalmente da Paraíba, porém foi empurrado pela colonização até o Ceará (Yakecan, 2023), podendo então ter assimilado essa prática ao firmar-se nesse território. Um consenso na bibliografia (Santos; Lima, 2020; Amaral, R et al., 2023; Silva, 2021) é que a bebida e o ritual de sua feitura fazem parte de uma prática de manutenção da cultura ancestral destes povos. Logo, sua realização é uma tecnologia inserida em múltiplas cosmotécnicas indígenas.

Entre sons de estática, ressoando como se vinda de fonte onipresente, a voz de Vó Mera convoca: "Eu gostaria de apresentar a minha querida netinha, Luana Flores, da Paraíba, em seu Nordeste Futurista." Assim, a anciã guardiã das tecnologias do coco e da ciranda passa a ser nossos olhos na jornada através dos óculos de realidade virtual, dispositivo que, como vimos, funciona como ruptura da colonialidade do ver ao corporificar o lugar de espectador.

Figura 5 - Vó Mera coloca os óculos escutando Yakecan na Casa Cultural Vó Mera



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

“Um filme de Luana Flores, Nordeste Futurista”, surge na tela em cima de um fundo de fios de aço trançados³⁹, alternados com um chapéu de palha. O futuro, que é presente, ancorado em um chapéu de palha. O trançado e o tecido remetem diretamente à discussão sobre lugares de enunciação da ficção científica (Pérez, 2021), destacando a ideia da coexistência destes mundos. Neste trabalho, vamos nos dedicar a entender a composição de algumas das fibras deste trançado narrativo audiovisual, com especial foco nos elementos de direção de arte que agregam os imaginários tecnológicos que se pretende evidenciar. A canção, citada como epígrafe no início do capítulo, reivindica justamente este orgulho de ser feita da matéria prima desse território, e desde aí se apresentar: “Eu vem lá da Paraíba”.

Saindo da Casa Cultural Vó Mera, o primeiro espaço que é representado do Nordeste futurista é a capital da Paraíba, o maior centro urbano do estado. Para Antônio Bispo dos Santos, a cidade é um espaço onde “os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas” (2023, p.18), desenhado de forma a excluir a natureza, apesar de eternamente precisar dela para existir. Dentro da conformação e constante reconformação do espaço urbano, sempre mutuamente habitado e caracterizado entre espacialidades e práticas sensíveis humanas, como um palimpsesto a ser lido em todas as suas camadas, é possível identificar registros de formas de ver o mundo em sociedade entre seus painéis led, suas ruas asfaltadas e mesmo suas áreas verdes (La Rocca, 2023). Uma cartografia que também é a expressão de uma “filtragem cultural”, uma vez que é necessário ver

como questionar este espaço e ao mesmo tempo o ser humano já que, como já sublinhado, a questão espacial deve ser pensada como uma realidade humana e, conseqüentemente, o ser humano deve ser concebido como um ser moldado pelo ambiente que ele molda ao mesmo tempo. (La Rocca, 2023, p.18)

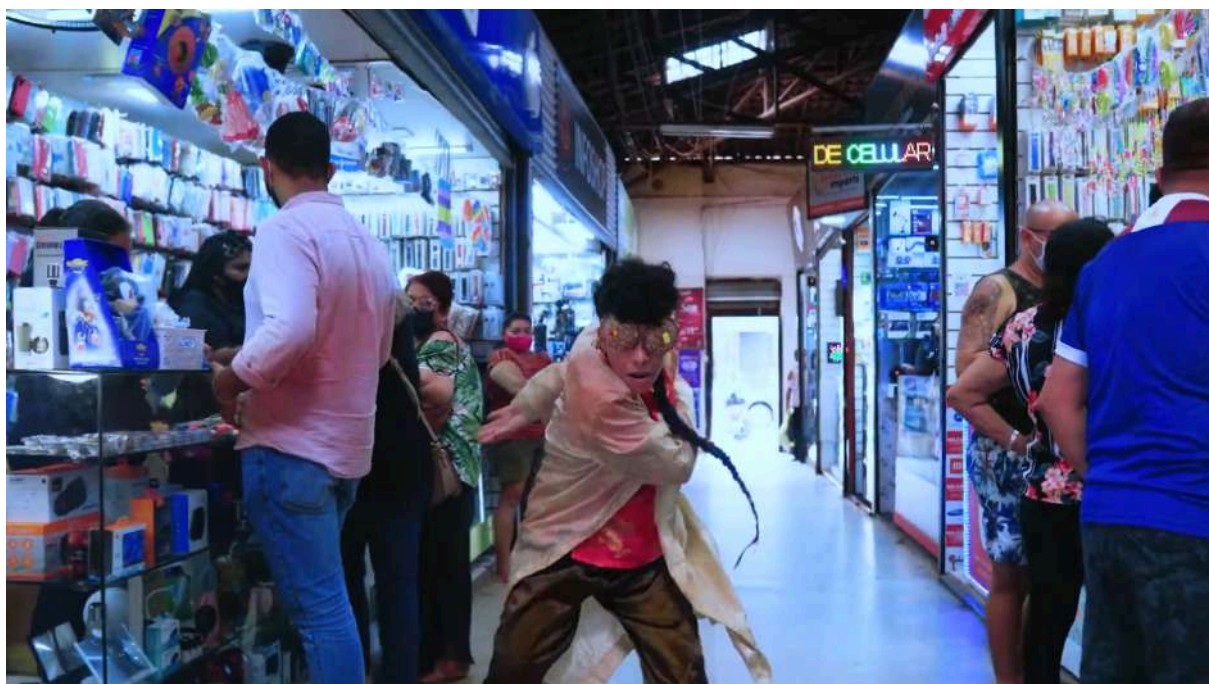
Dentro dos espaços possíveis a serem representados na cidade, Luana nos leva diretamente onde o rural e o urbano se encontram (e a natureza se torna mercadoria), o Mercado Central, também conhecido como Mercado das Frutas. Transporte público, elementos metálicos, bancas de vendas de diversas tecnologias são rapidamente sobrepostos em uma montagem rítmica, instigando a sensorialidade do espectador para

³⁹ Peça realizada pelo multiartista Julio Du Norte,([instagram.com/juliodunorte](https://www.instagram.com/juliodunorte)).

observar as imagens e os sons desse espaço específico e também tão comum às cidades latino americanas.

Dentro de seu recorrido no mercado, a artista cruza um demarcador temporal que surge muito brevemente: a presença de pessoas nas lojas com máscaras (Figura 6). Signo basilar da memória da pandemia de Covid-19, que por si só cria um testemunho documental de um momento compartilhado mundialmente, como assim foi a sinistra máscara dos médicos da peste bubônica na idade média (Acom, 2021, p.48). Os objetos que surgem no álbum visual são então aqui compreendidos enquanto testemunho das práticas antropológicas humanas desde o seu princípio, tal qual a bolsa de Úrsula, dando forma ao cotidiano e portanto caracterizando determinadas épocas (La Rocca, 2019)

Figura 6 - Pessoas com máscara no mercado



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Na faixa *Eu Vem*, somos apresentados ao “contraste” de objetos demarcadores de épocas a princípio distintas, entre o que é entendido enquanto “rústico” e “tecnológico”, futuro e passado, e vemos essa suposta oposição ser subvertida. Entre os eletrônicos como o ventilador, celulares e as diversas cestarias de palha de coco e cipó como o abanador, peças de reposição, letreiros neon, celulares e frascos de especiarias, o cotidiano é aí visibilizado por estes objetos e todas suas conotações simbólicas. Luana surge vestida sempre com cores saturadas e estampas marcantes, um “corpo-memória”

(Damasceno, 2021), com diversos óculos (propostas de olhares) diferentes, vagando, buscando e sendo encontrada pela câmera, guiando, sendo atravessada por interferências e glitches, remixando o som e a própria imagem. Ela é mais uma nessa profusão de corpos e vidas, apresentando o olhar do mercado desde dentro, e modificando o espaço nesse mesmo gesto.

Aparece na barraquinha de ervas, sentindo o cheiro de alguma especiaria que segura na sua cumbuca de coco, e em seguida seus óculos se fundem com a palha trançada da peneira de mandioca, conferindo à artista um ar alienígena ou robótico (Figura 6), ainda assim não destoante do universo que apresenta, habita e co-cria. Pelo contrário, artefatos como este são os que sintetizam a união de distintas tecnologias de forma a começar a imaginar de que pode se tratar o Nordeste futurista.

Figura 7 - Óculos futurista de peneira de mandioca



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Essa fusão simbólica do óculos de peneira de mandioca abre espaço para a reflexão sobre as múltiplas representações de tecnologia presentes na obra e como isso define o elemento futurista na cena, que é mais profundamente reafirmado pelas figuras que acompanham a artista neste primeiro espaço.

Dentro desse trançado narrativo, acompanhando Luana e jogando com o cotidiano instaurado, as brincantes Karla Oliveira e Lua Camboatá dançam pelo mercado e pela rua

como corpas futuristas⁴⁰ (Figuras 7 e 8). O corpo humano, enquanto mediador ativo na produção de significados do espaço urbano, desempenha um papel fundamental na configuração e vivência da cidade, e assim a presença das dançarinas caracteriza novas possibilidades no mercado. Segundo La Rocca (2023), é possível compreender a cidade como

um texto que contribuimos para modificar, escrever e reescrever através de nossas diversas práticas. É nesta estratégia, para dar alguns exemplos, que podemos entender a dinâmica do grafite ou as aventuras espaciais de certas práticas como o skate e outras acrobacias culturais. Trata-se, portanto, de maneiras de fazer as coisas, de gestos para chegar a um entendimento do espaço e transformá-lo por sua presença, sua marcação, seus traços que estes diversos atos provocam. (p. 15)

Assim, a cidade também é reinventada a partir destes dois seres andróginos que se apropriam de expressões artísticas notoriamente urbanas, silhuetas de forma humana, de tênis, porém com rostos de tecido de chita (Figura 7), macacões monocromáticos futuristas (Figura 8) e chapéus de palha, que brincam com crianças, subvertem a lógica dos espaços dançando no meio da rua ou deitando em uma escada, corporificando figuras familiares às expressões urbanas como o hip hop, mas também trazendo elementos familiares ao repertório brasileiro como a capoeira.

Caracterizar as corpas futuristas com estes macacões como já mencionado remete diretamente à uma imagem do extraterrestre ou extra-humana que, mesmo com similaridades com a forma humana, não possui olhos, nariz ou boca, o que poderia até mesmo torná-las intimidantes. Porém ao encará-las de frente e deparar-nos com uma estampa de chita, uma afetividade se apodera do olhar. Com seus típicos florais e cores vibrantes, conhecida no passado como “pano do povo”⁴¹ e até hoje sendo um tecido de

⁴⁰ A partir do álbum visual, criou-se um espetáculo autônomo: “O Corpa Futurista (@corpafuturista) 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. A 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.” - CORPAFUTURISTA. @corpafuturista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CzofH9frmqt/>. Acesso em: 02 de jul 2024

⁴¹ Durante a segunda metade do século XVIII, devido às políticas protecionistas de Portugal, houve uma importação em grande escala de tecidos indianos para não prejudicar as relações comerciais com o Oriente. Isso levou a uma concorrência intensa e até mesmo à clandestinidade da produção de chitas no Brasil. Vestir roupas feitas com tecidos brasileiros, como a chita, que eram majoritariamente produzidos por africanos e indígenas, tornou-se um ato de protesto e rebeldia contra as arbitrariedades da metrópole (Rocha; Queiroz, 2010, p.2)

baixo custo e de maior acesso à população, a chita é um signo visual que remete diretamente às festas tradicionais brasileiras (Rocha; Queiroz, 2010).

Figura 8 - Corpa Futurista rosto de chita



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Figura 9 - Corpa futurista prateada



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

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. Esta operação estética ecoa a estratégia do *Nordeste Futurista* descrita anteriormente: aqui se reivindica a liberdade de pertencer ao território onde já se está, agenciando elementos futuristas não como fuga, mas como afirmação de soberania sobre o presente e o território, assim instaurando o Nordeste futurista.

As corpos futuristas vestem a cidade servem como síntese do que poderia antes ser visto como contraste no trajeto feito no Mercado de Frutas, interagindo com os pedestres e com o espaço, sendo atravessadas pelos mesmos sinais de interferência que Luana, compondo essa narrativa coletiva do espaço urbano com a sua presença (La Rocca, 2023). Como que acessada pelo óculos de realidade virtual de Vó Mera, igual ao que a artista usa, Luana é acometida por um sinal de interferência que se apresenta em tons mais graves na música, para receber finalmente a bênção da guardiã cirandeira:

Olha, a coisa mais importante de nossa vida minha netinha é a gente cumprir como aquele dever que Jesus lhe dá. Não desista dos seus objetivos, não se paga pra sonhar. O sonho se realiza quando a gente menos espera. e esse trabalho que você tá fazendo minha filha é muito importante. E você nasceu pra isso. (Flores, 2022)⁴²

Luana olha para o céu e a câmera também nos apresenta o sol, ponto de transição para o próximo território e para a próxima música

2.3.2 O Que Vem Ver - A Paz Quilombola

Baixando do Sol em uma gradual transição da proporção de tela 16X9 - tradicional de computadores e televisões - para wildscreen - comumente utilizada no cinema pela perspectiva ampla ideal para imagens panorâmicas de paisagens - o que se veio a ver nos é apresentado em uma moldura que remete à canônica sala de cinema. Em uma paisagem verde cheia de árvores, contrapondo o imaginário de terra seca e abandonada que caracteriza a colonialidade do ver sobre o nordeste, casas simples coloridas ou com tijolos à mostra são adornadas por tecidos de cores e estampas vibrantes pendurados em varais, e a Mestra Ana do Coco que faz o feat. da música nos recebe no Quilombo do Ipiranga com um sorriso.

⁴² Transcrição retirada do álbum visual.

Reconhecidos pela Fundação Cultural Palmares enquanto comunidades remanescentes de quilombo desde 2006⁴³ porém ainda no aguardo dos Relatórios Técnicos de Identificação e Delimitação do INCRA⁴⁴ no que diz respeito ao seu território, os quilombos Gurugi e Ipiranga somam mais de trezentas famílias que são reconhecidos pelo estado brasileiro como parte de “[...] grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida”⁴⁵. A historiadora Beatriz Nascimento (2021) traz uma profunda reflexão do que pode ser englobado na palavra "quilombo", no quesito de ir além do imaginário que a reduz exclusivamente à ideia de um grupo de escravizados fugidos da opressão do período colonial. Ao abandonar a metodologia de estudos históricos que generalizam a população negra brasileira como escravizados, ou depois ex-escravizados, sua perspectiva é a de "uma herança histórica baseada na liberdade, e não no cativo" (Nascimento, 2021, p.115). Essa afirmação nos é cara para compreender o presente das comunidades quilombolas, já não resumidas apenas a projetos insurrecionais criminalizados no período colonial, mas como sistemas sociais autônomos de base comunitária que representam um marco na própria história sociopolítica do Brasil colonial (Nascimento, 2021). Estas comunidades que não "desapareceram" com a abolição, senão que mantêm uma continuidade histórica como pontos geográficos de aglutinação da população negra, hoje em dia favelas, ex-favelas, ou zonas rurais que mantêm práticas comunitárias específicas. Indo além, o quilombola Antônio Bispo dos Santos afirma que "as cidades estão nos quilombos" (Santos, 2023, p.43), a cidade Conde está no Ipiranga e no Gurugi, e não o contrário, redimensionando novamente as cartografias coloniais a partir de outros centros de cultura e saber.

Partindo do entendimento de que o quilombo "se forma mais da necessidade humana de se organizar de um modo específico que não aquele arbitrariamente estabelecido pelo colonizador" (Nascimento, 2021, p.119) e tendo a fuga enquanto apenas uma das etapas do processo de instauração de um novo modelo de sociedade, a

⁴³ CERTIDÕES EXPEDIDAS ÀS COMUNIDADES REMANESCENTES DE QUILOMBOS (CRQs) disponível em:

<<https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos-menu-departamentos/dpa/comunidades-certificadas/crqs-certificadas-03-06-2024.pdf>> Acesso em: 01 de jun de 2024

⁴⁴ Acompanhamento dos processos de regularização quilombola disponível em:

<<https://www.gov.br/incra/pt-br/assuntos/governanca-fundiaria/acompanhamentoprocessos.pdf>> Acesso em: 01 de jun de 2024

⁴⁵ Conforme o art. 2º do Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003. Fonte: <<https://www.ipatrimonio.org/conde-quilombo-gurugi/>> Acesso em: 01 de jun de 2024

historiadora deduz outras etapas da organização dos núcleos humanos que viriam a instaurar os quilombos. Entre elas, para a manutenção da firmeza dos coletivos que se organizavam em segredo, diante das tensões internas e externas que compreensivelmente estes passavam frente à violência e às incertezas que os rondavam,

Revigoram-se, então, por isso, os laços e os vínculos com suas regiões de origem, traduzidos pela intensificação de práticas lúdicas (uso constante de festas, batuques etc.), religiosas e “filosóficas”. Nestas últimas, objetivar-se-á, principalmente, o desejo de libertar-se. (Nascimento, 2021, p.121)

O batuque, termo generalizado para as diferentes musicalidades dos tambores africanos (Barreto, 2017) era então uma tecnologia das cosmotécnicas afrodiáspóricas buscando união e comunicação, evidenciando como a tecnologia da contação de histórias através da música funcionava como exteriorização da memória coletiva e ferramenta de resistência. É indissociável, uma vez que se começa a buscar sobre os quilombos Ipiranga e Gurugi⁴⁶ - que compõem juntos o grupo Coco de Roda Novo Quilombo -, o quanto seu legado está vinculado à prática cultural do coco de roda.

Compreendido pela pesquisadora Janaina Barreto (2017) enquanto símbolo de resistência e autoconsciência identitária ancestral, que possibilita conhecer e transmitir a memória comunitária para as futuras gerações, o coco é uma manifestação híbrida marcada pelos ritmos e danças dos africanos - possivelmente do povo Banto - e dos povos originários da região - possivelmente Tupi e Tabajara -, junto aos bailes dos colonizadores portugueses. É caracterizado por ser realizado com os participantes dispostos em roda, percussão feita por palmas e por instrumentos como ganzá, zabumba e bombo - instrumentos cujas nomenclaturas podem variar conforme a região -, e pares que entram na roda para trocar umbigadas. Para resumir, ao trazer o questionamento diretamente à comunidade do Ipiranga, eles afirmam à pesquisadora que "o coco é uma dança africana, denominada com orgulho como sendo 'coisa de negro'. O coco era dançado e cantado pelos escravos nas senzalas, que utilizavam esta celebração, também como forma de comunicação entre eles" (Barreto, 2017, p.34). Essa função comunicativa revela o coco como tecnologia da cosmotécnica quilombola, uma forma específica de relacionar-se com a natureza, a memória e a comunidade que vai muito além da mera funcionalidade musical.

⁴⁶ Um feliz encontro foi o curta metragem Tesouro Quilombola - Semente Escola de Educação Audiovisual (2021) realizado com as crianças dos quilombos onde, através da brincadeira de caça ao tesouro, apresentam ao espectador um pouco de sua cultura e das figuras de referência das comunidades que também aparecem nas faixas analisadas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r7xG-2TJDvk&t=1033s>> Acesso em: 13 de abr de 2014

As canções do coco, de autorias coletivas e as vezes irrastráveis, costumam ser de domínio público, uma vez que

Os poemas presentes nos cantares do coco de roda narram histórias do passado, como lutas, façanhas, proezas vividas por seus antepassados e vividas no cotidiano da comunidade, o que torna estes cantares um apreciado segmento de narração oral de suma importância na retenção de uma memória coletiva. Estes poemas cantados são relatos orais, que depois de cantados se tornam anônimos e coletivos, sintetizam aportes culturais que coexistem no tempo e no espaço, e se repetem de povoado em povoado, de região a região, em diferentes grupos de coco. (Barreto, 2017, p.34)

Dialoga com Antônio Bispo, que questiona a mercantilização da arte e a ideia de patente, exemplificando com músicas como as do Congado, afirmando que ninguém sabe quem as compôs, pois elas existem para serem cantadas, não compradas (Santos, 2023). Essa característica do coco como repertório, nos termos de Diana Taylor, evidencia como essa cosmotécnica opera na transmissão de conhecimento corporal que circula através de performances, gestos e narração oral, repetidas e reafirmadas como saber efêmero porém reproduzível que requer presença para operar como ato de transmissão de conhecimento e identidade cultural.

A segunda música do álbum visual, *O Que Vem Ver*, tem sua base no coco *Menina Bonita O Que Vem Ver*⁴⁷, conhecido por ser do Quilombo Ipiranga, sem autoria individual. Assim, ao fazer essa colaboração com o grupo Coco Novo Quilombo, Luana se soma aos artistas que mantêm viva a tradição presente nessas canções e suas múltiplas adaptações entre territórios e grupos distintos, inserindo na sua versão uma especial ênfase aos quilombos Ipiranga e Gurugi, praticando a confluência de que fala Nego Bispo: não deixa de ser ela mesma para somar-se ao coco tradicional, mas passa a ser ela mesma e outras vozes.

Eu quero ver você chegar na embolada/Com as mana empoderada/Fazendo a conexão/É mestra Ana quem manda nessa parada/Quilombola arretada/Vem cantando essa canção/Tia Lenira quem comanda o compasso/Fabinho arrocha o passo/Rose dá animação/No Ipiranga vou fazendo a brincadeira/Vou dançar a noite inteira/Quero ver rachar o chão (Flores, 2022)

Luana nos apresenta o que e quem viemos ver, registrando as e os quilombolas citados na canção ricamente vestidos com turbantes, flores, vestidos esvoaçantes com fartas estampas, e posição de solene celebração. Remete à indumentária pela qual o grupo Coco Novo Quilombo é reconhecido popularmente, com saias de chita, flores no

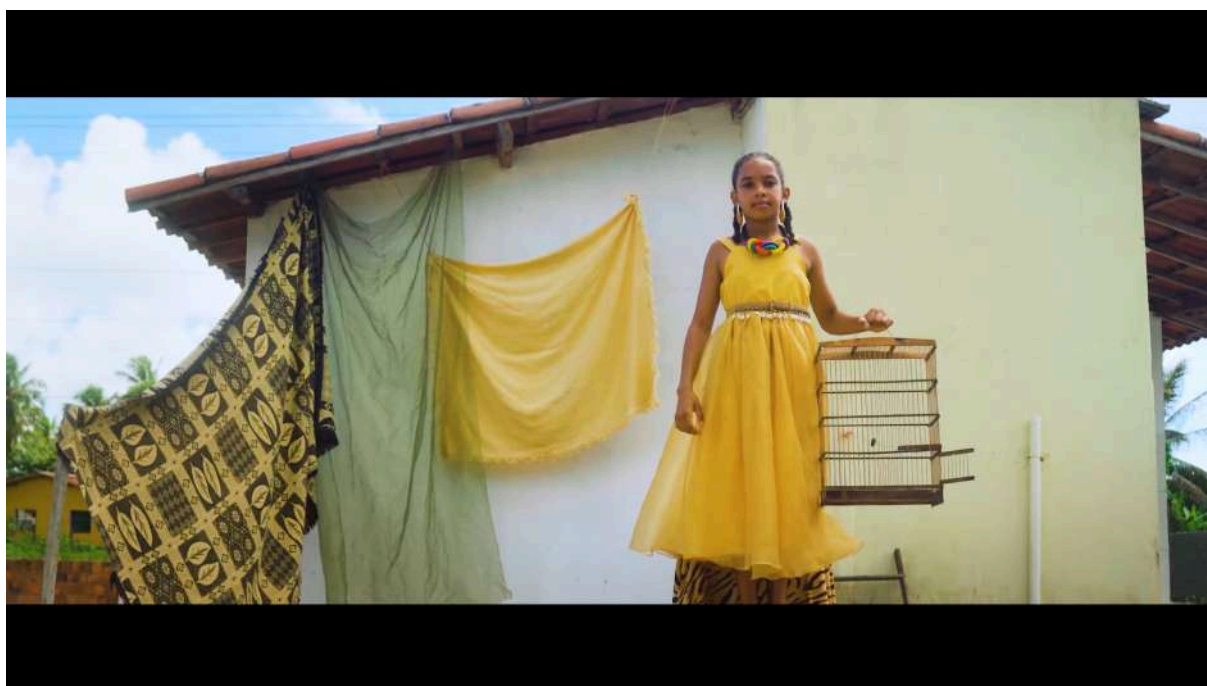
⁴⁷ Terceira música no disco Coco Novo Quilombo: da brincadeira à resistência. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU>> Acesso em: 12 de mar de 2024.

cabelo e pés descalços que as vezes de tanto dançar, racham e sangram (Barreto, 2017), porém aqui quem vai rachar é o chão. Com o detalhe de trazer uma perspectiva subjetiva de quem participa de uma roda de coco do Novo Quilombo, e depois um olhar mais aproximado dos pés e das saias de chita, nos é evidenciada a identidade visual do grupo como uma tecnologia do vestir (Acom, 2024) que permite a identificação deste coletivo:

A saia é característica pontual no Coco de Roda Novo Quilombo, sendo unanimidade nas mulheres que frequentam o local. Ana Rodrigues ao ser indagada sobre a importância da saia no coco de roda do Novo Quilombo dos conta: Se não tiver saia não tem coco! Tem que fazer a saia falar por ela. Tem que ter a saia, a saia rodada. Quanto mais você roda a saia mais a coisa fica bonita. (Barreto, 2017, p.93)

Dentro do processo da construção da identidade visual do *Nordeste Futurista*, é tentador acreditar que os rostos das Corpas Futuristas poderiam ter sido inspirados na força das saias do Novo Quilombo, dando-lhes outras camadas de simbologia para além da familiaridade e afetividade histórica já citada.

Figura 10 - Flavinha carregando a gaiola aberta.



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

É marcante no decorrer da obra, e especialmente nessa faixa, a presença de crianças interagindo com as práticas que instauram a estética proposta por Luana, sejam as que brincam com as corpas futuristas ou as jovens participantes da roda de coco e, mais adiante, no desfile no rio. A ancestralidade se reafirma quando repassada para as

novas gerações, em uma perspectiva circular e não linear, de começo, meio e começo, sendo que "a geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo" (Santos, 2023, p.102). Com o discurso afiado ao introduzir o quilombo, uma menina (Flavinha) vestida em amarelo (Figura 9) segura uma gaiola vazia com a porta aberta, remetendo a própria criança à imagem de um pássaro. A gaiola, objeto que tradicionalmente remete ao encarceramento e à limitação dos corpos, não é uma restrição para nenhum destes aqui representados. A liberdade dá o tom da imagem.

Luana surge com o gesto de respeito de tirar o chapéu que permanecerá pendurado em suas costas, e dessa vez como se tivesse absorvido um pouco das corpas futuristas em João Pessoa, usando um macacão laranja neon, uma regata dourada por baixo, um de seus óculos que cobre metade do rosto e os brincos e colares do Grupo Biojóias Duá⁴⁸, originais do Quilombo do Ipiranga. Sua convidada, a guardiã Mestra Ana, assume o mesmo traje, tornando-as pilotas de uma mesma nave, de uma mesma canção. A escolha das cores saturadas e quentes dos primeiros trajes parecem também vestir o mundo ao seu redor, sua terra vermelha, seu céu azul e as sementes de suas árvores.

Figura 11 - Luana e os quilombolas do Nordeste futurista



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

⁴⁸ "Biojóias com história, cada peça um capítulo, cada uso uma narrativa. 🌱 Joias artesanais com sementes nativas do Quilombo Ipiranga". Disponível em: <https://www.instagram.com/biojoias_dua/> Acesso em: 03 de jul de 2024

Diferente do que ocorria com as pessoas no Mercado das Frutas, que interagiam, reconheciam, mas não necessariamente faziam parte da brincadeira - exceto algumas crianças. No quilombo do Nordeste futurista, os participantes de todas as idades são conscientes de que o futuro é neste momento e lhes pertence. Todos erguem orgulhosos seus rostos ao céu, e seus óculos prata se tornam brancos ao refletir o sol "torando" (Figura 10). Luana ainda aparece utilizando o óculos que compartilha com Vó Mera e um colete prateado que a destaca das demais paletas de cores, podendo ser este o olhar carregado apenas para que Vó Mera, lá de sua Casa Cultural, possa ver o trajeto do Nordeste futurista.

Figura 12 - Luana e os quilombolas olhando o câmera no céu



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Todos os personagens montam em um caminhão e, pela primeira vez com o recurso visual da perspectiva alienígena (ou satelital) de um drone, vemos os eventuais reflexos dos óculos futuristas que apontam para o céu (Figura 11). Cruzando por entre as estradas de terra adornadas por grandes árvores, acompanhamos o grupo Coco de Roda Novo Quilombo até um rio, onde se encerra o recorrido pela terra quilombola: "Eu quero rachar o chão/No barracão/A bença das rezadeira/Na cacimba as lavadeira/Gurugi nessa canção" (Flores, 2022).

Somos apresentadas então a mais uma quebra do imaginário tradicionalmente vinculado ao nordeste. Se na faixa *Eu Vem* conhecemos e vemos a subversão da

urbanidade paraibana, na faixa *O Que Vem Ver* a região rural é representada primeiramente enquanto território habitado, e em segundo lugar com farta vida, água e vegetação, operando a contra-cartografia audiovisual que confronta a estética da fome com uma estética de fartura. O protagonismo da água é tamanho que, ao desembarcar dessa provisória nave, a aterrissagem é diretamente com os pés no rio, brindando reflexos disformes que tornam todos os passageiros muito parecidos, exceto Luana Flores e Mestra Ana, que se destacam pela vestimenta laranja.

O Fashion Movie (Chioccarello, 2022) que em seguida se apresenta, tem o rio como passarela, os jovens quilombolas como modelos, e uma ampla diversidade de roupas brancas que remetem às religiões de matriz africana, adornadas novamente pelas Biojóias Duá. Para além da já mencionada oposição ao imaginário de seca, o rio enquanto caminho a ser trilhado pelos pés descalços remete à perspectiva de confluência de Antônio Bispo:

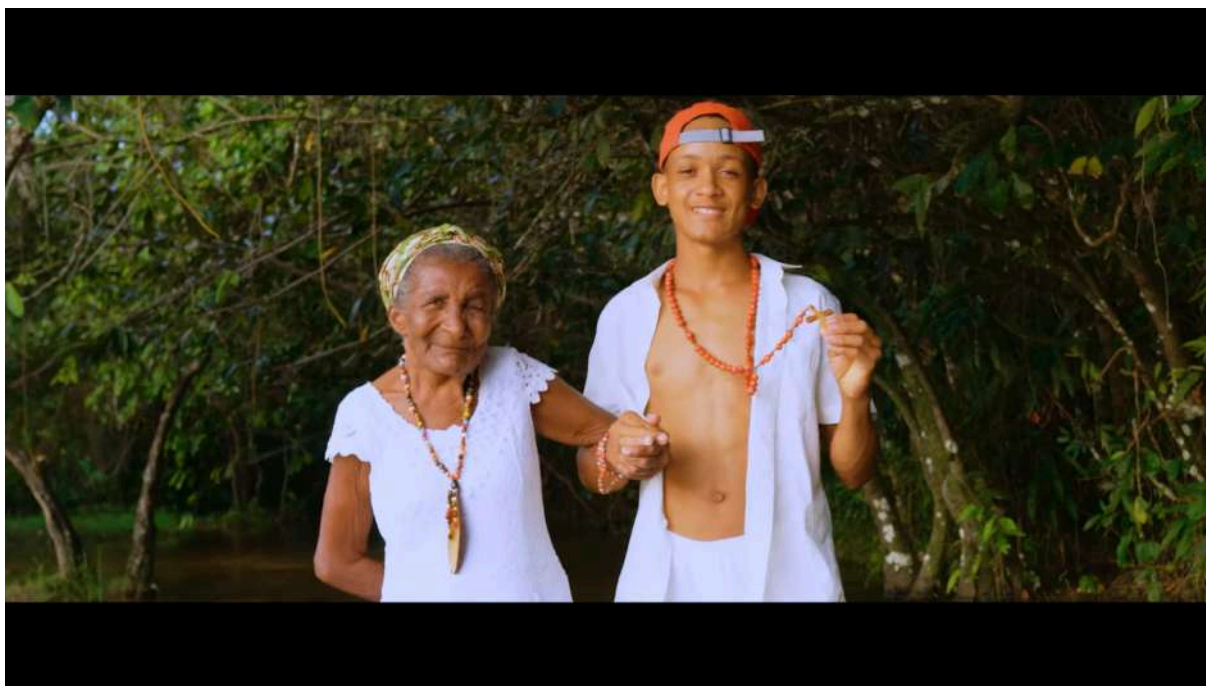
Não tenho dúvida de que a *confluência* é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluncia, a gente não deixa de ser a gente, a gente 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. (Santos, 2023, p. 15)

O filósofo indígena Ailton Krenak abre seu livro *Futuro Ancestral* (2022) com uma saudação aos rios, compreendendo os corpos d'água enquanto a base ao redor da qual todas as civilizações humanas se estruturam, e cujo estado atual disserta muito mais sobre estas civilizações que suas edificações urbanas. Os rios aéreos, em um consenso entre Krenak (2022) e 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, com menção especial à Dona Lenira (Figura 12), uma das anciãs da comunidade, acompanhada pelo já apresentado Fabinho, reafirmando nesse acompanhamento de gerações a ideia já mencionada de que, se há um futuro a se cogitar, é o futuro ancestral (Krenak, 2022). 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, 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 13 - Fabinho e Dona Lenira desfilam no rio



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Retornando à Beatriz Nascimento (2021), é sabido que os territórios de quilombo, quando não são resumidos exclusivamente à já citada ideia de fuga, o são com a ideia de conflito, vide as históricas batalhas que existiram protagonizadas por essas comunidades no período colonial. Ainda assim, a autora chama nossa atenção para os períodos outros, os que não estão registrados nos livros de história tradicional e que também não foram registrados de forma escrita dentro dos próprios quilombos: Os períodos de paz. A paz quilombola,

Essa paz está justamente nos interstícios da organização quilombola, e exige-se, sobre ela, um esforço de interpretação maior, com o qual se ultrapasse a visão do quilombo como a história dos ataques da repressão oficial contra uma outra organização que talvez na *paz* ameaçasse muito mais o regime escravocrata do que na guerra (Nascimento, 2021, p.128).

É possível relacionar a ideia de paz quilombola de Beatriz, essa que não pôde ser registrada antes em papel e caneta, com a visão que Luana Flores nos traz na faixa *O Que Vem Ver* através do audiovisual, apresentando um pouco do cotidiano, da força e da

beleza de homens, mulheres e crianças livres. O modo documentário performático permite então registrar e recriar em arquivo aquilo que tradicionalmente pertencia apenas ao repertório: a paz quilombola, a vida cotidiana, a beleza e a tecnodiversidade que floresce quando pode operar em liberdade.

2.3.3 No Mei dos Mato - Lovesong Pós Pandemia

Novamente a mudança de proporção de tela nos leva ao formato de outra época para falar do presente. O olhar alienígena de drone por entre casas de uma vila de pescadores na Barra do Mamanguape, com as ruas de terra batida. É ali onde, agora em formato 4:3 remetendo às antigas gravações em película, vemos as dançarinas Karla Oliveira e Lua Camboatá se arrumando para uma nova brincadeira, inspirada no folguedo popular do Cavalo Marinho.

A Barra do Mamanguape, distrito do município Rio Tinto, está localizada na Zona da Mata nordestina, faixa territorial litorânea que se estende da Bahia ao Rio Grande do Norte, conhecida inicialmente por sua densa mata Atlântica com clima ideal para agricultura, e atualmente por sua maior industrialização e centros urbanos como Salvador, Maceió, Olinda e João Pessoa. Pensando na narrativa de oposição entre o litoral civilizado e interior selvagem mencionado por Costa (2022), é possível reconhecer neste território os rastros do processo histórico da colonização que, ao se expandir, instaurou uma lógica de latifúndio e depois deixou em seu percurso uma população rural fadada ao êxodo rumo aos espaços urbanos contemporâneos, suas específicas demandas e carências. Portanto, o território carrega em si a cartografia do processo histórico da colonização, e isso se reflete em suas expressões culturais⁴⁹.

A região da Zona da Mata da Paraíba então passou por profundas transformações econômicas e demográficas que impactaram diretamente as formas de vida do território, como a inserção de monoculturas de cana-de-açúcar, os engenhos e a criação de gado (Lima, 2008), tudo inicialmente pautado em uma estrutura econômica que pressupunha a mão-de-obra escravizada, normalmente já africana. Os africanos escravizados, tendo

⁴⁹ Como já mencionado, há registros de que esse território era habitado por povos como os Potyguara, Tabajara, Tarairius e Cariris (Lima, 2008), mas estes foram empurrados pela colonização para outras regiões e infelizmente são abordados superficialmente nas pesquisas encontradas sobre o cavalo marinho. A presença histórica destes e outros povos indígenas confirma que as tecnologias que hoje identificamos na região, incluídas as manifestações musicais e performáticas, estão intimamente ligadas às cosmotécnicas originárias destes territórios e suas consequentes adaptações aos encontros (e confrontos) de povos que aí se deram. A cosmotécnica nordestina contemporânea - futurista - é, portanto, resultado da relação entre as cosmotécnicas indígenas, afro-diaspóricas e europeias, sendo impossível concebê-la sem reconhecer também suas raízes.

todas suas práticas proibidas, aproveitavam os dias de folga em que os senhores de engenho viajavam para fazer encontros, festas e celebrações que dialogavam e denunciavam sua realidade, as “brincadeiras dos negros”. Aos que aproveitavam o dia de folga, então, se diziam folgazões (Barros, 2020), o que pode justificar a origem também da palavra folguedo⁵⁰, termo comum que reúne algumas expressões culturais do nordeste, reafirmando sua origem afro-diaspórica e inclusive a pulsão de liberdade e do direito ao ócio.

Brincadeiras sem nome, que dariam origem ao boi-de-reis, cavalo-marinho, entre outros, surgem então como reflexo da vida no meio rural, relatando e ironizando o cotidiano. Barros (2020) menciona por exemplo que a caracterização de alguns personagens da brincadeira com o rosto pintado de preto remetia sim aos negros da época mas também ao rosto sujo de fuligem por conta das queimadas de cana, evidenciando nessa estética a presença de um relato histórico. O boi-de-reis desempenhava um papel central no meio rural da Paraíba, sendo uma das principais formas de entretenimento e lazer para as comunidades rurais, com apresentações que duravam do anoitecer ao amanhecer. A confecção dos “bichos” e vestes era um esforço coletivo da comunidade, que via o grupo como um patrimônio compartilhado.

As fazendas que cresceram ao redor de engenhos e plantações foram tornando-se conglomerados urbanos, e alguns se tornaram cidades (Lima, 2008). Surge nesse processo, ao redor destes, novas comunidades de agricultores e pescadores. Frente ao fechamento das usinas de álcool geraram o êxodo rural e levaram essas populações para os centros urbanos. Junto a eles, sua cosmotécnica. Essa relação com o território também é geracional, uma vez que segundo dados do IBGE citados por Lima (2008),

em 1950, 63,8% da população habitavam áreas rurais e 36,2% residiam em centros urbanos. Já no censo de 2000, do mesmo IBGE, tem-se uma mudança significativa do quadro com 81,2% de pessoas residindo em centros urbanos e apenas 18,8%, na zona rural (p.18)

Essa inversão demográfica drástica em apenas cinquenta anos revela um dos maiores processos migratórios da história brasileira, onde a população rural, expulsa de seus territórios por políticas desenvolvimentistas, se tornou majoritariamente a população favelada das periferias urbanas após a virada do milênio. A escolha de gravar o álbum

⁵⁰ “Folguedo é um tipo de manifestação cultural popular de caráter mais complexo. É sinônimo de “brincadeira”, “diversão”, “festa”. É como brincadeira que os membros do cavalo-marinho denominam o que fazem. No verbete “folguedo popular”, Câmara Cascudo deixa entender que uma manifestação folclórica é um folguedo, quando reúne em si músicas, letras (versos de diversos tipos); coreografia (danças e movimentos diversos) e uma temática, algum tipo de enredo que é representado e dá unidade aos demais elementos” (Cascudo, 1998 apud Lima, 2008, p. 70)

visual em lugares como a Barra do Mamanguape que ainda sobrevivem de pesca artesanal é uma contraposição a essa lógica, o que se evidencia no caminho guiado pela faixa *No Mei dos Mato* pelas ruas do distrito tomando o cuidado de apresentar alguns pontos chave da história de resistência da região, como a Colônia de Pescadores Z-13 Antônio de Brito (Figura 13), atualmente o maior sindicato de pesca artesanal da região que organiza e brinda apoio trabalhista à categoria. A história da prática de pescaria artesanal na região é totalmente atravessada pelo processo de industrialização mencionado que gerou uma crescente pressão sobre seus modos de vida tradicionais, resultando na necessidade de organização do grêmio e diversificação das atividades econômicas, como turismo sustentável e parcerias com órgãos de preservação ambiental (Silva, 2018).

Figura 14 - Brincantes saindo da Colônia de Pescadores Z-13 Antônio de Brito



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

É nesses territórios que se dá a origem destes folguedos. A maior parte dos brincantes entrevistados por Lima eram senhores mais velhos que se aproximaram da brincadeira quando crianças ainda no meio rural, desde a observação e a transmissão oral, quando o folgado passava de sítio em sítio arrecadando brincantes, sendo este um repertório (Taylor, 2012) coletivo de especial complexidade. Escolados no boi de reis, são alguns dos que trouxeram essa prática para o meio urbano e seguem transmitindo-a para as próximas gerações, agora sob o nome de cavalo marinho. Como aponta Lima (2008)

Tem-se que a tradição da brincadeira do boi na Paraíba é marcada por um momento de ruptura onde se passa a usar a denominação cavalo-marinho e não mais boi-de-reis. Essa mudança de nomenclatura parece ser resultado de outras mudanças ocorridas com aqueles que fazem a brincadeira, como o próprio fato de se deslocar do interior para próximo do litoral; de, na zona urbana, a brincadeira vir, gradativamente, a se realizar durante o ano todo e não mais no período que vai do final de julho até o dia de reis, por isso boi-de-reis. (p.30)

O cavalo marinho então consiste em uma mistura de teatro, música e dança⁵¹. Suas apresentações podem chegar a durar oito horas, nas quais interagem personagens humanos (Mateus, Bastião, Catirina, mestre Ambrósio, entre outros), animais (boi, burro, ema, onça...) e seres fantásticos⁵² (caboclo de Arubá, a Morte, caipora), todos levados pelos instrumentistas do banco onde um grupo de músicos toca instrumentos como rabeça, pandeiro, ganzá, triângulo, zabumba e baje de taboca (similar ao reco-reco) - muitos, como triângulo e rabeça, que marcam presença na música *No Mei dos Mato*. Alguns ritmos que soam aí passam pelo baião, o xote, e alguns ritmos do forró, especialmente na Paraíba⁵³. Tradicionalmente o folguedo era protagonizado por homens, mesmo nos personagens femininos, utilizando vestidos, macacões e máscaras para trazer os personagens. Apenas nos anos 2000 foi que as mulheres começaram a participar. Entre músicas, seus versos e as loas declamadas, a brincadeira cômica faz a manutenção da memória dos tempos da sociedade açucareira, atualizando os escravizados como os atuais agricultores, e o senhor de engenho como fazendeiro. Com os gêmeos Mateus e Bastião brincando com o capitão, o mestre e a platéia, declamando versos e dançando (Lima, 2008; Barros, 2020).

No cavalo marinho paraibano, os gêmeos iniciam a brincadeira e chamam o capitão, à diferença do cavalo marinho pernambucano, onde o capitão inicia a brincadeira

⁵¹ Aqui se evidencia a diferença entre conhecer o cavalo marinho através do que Taylor (2012) chama de arquivo - textos, descrições, registros que tentam preservar suas características - e vivenciá-lo como repertório, conhecimento que circula através de performances, gestos e presença corporal. É uma coisa ler e ver vídeos sobre os personagens, os instrumentos e a duração das apresentações; outra completamente diferente é sentir o ritmo dos pandeiros, ver os gestos dos brincantes, participar da roda. Para quem, como eu, se aproxima do cavalo marinho como "alienígena" - pesquisadora sudestina que conhece primeiro pelos livros -, o documentário performático de Luana funciona como uma tecnologia de contação de histórias que desperta o desejo de conhecer mais, de experimentar aquilo que só o repertório pode oferecer.

⁵² Ainda que não esteja mais no nome deste folguedo e não apareça na faixa, é pertinente mencionar que o boi segue sendo o ponto alto da narrativa tradicional do cavalo marinho, morrendo e renascendo, atacando os assistentes e fazendo com que todos se movam. É um dos vínculos no sincretismo religioso que o cavalo marinho faz com o cristianismo, como uma festa para os Reis do Oriente, reconhecendo o boi como um ser sagrado que estava no nascimento de Jesus Cristo. Junto a isso, a presença dos seres fantásticos ainda traz um viés de sincretismo com as culturas afro-indígenas como a Jurema, de modo que o cavalo marinho traz para o meio urbano um retrato diverso das tensões e subversões da sociedade rural no nordeste e suas ritualísticas (Lima, 2008, Barros, 2020).

⁵³ Vale mencionar que são fartas as pesquisas acadêmicas sobre o Cavalo Marinho de Pernambuco, mas ainda escassas sobre essa tradição na Paraíba e suas especificidades.

(Barros, 2020). As dançarinas, que antes eram as corpas futuristas, podem aludir a esses personagens, mas o mais provável é que seja ao casal Mateus e Catirina, dado o flerte simulado (Figura 14). A caracterização andrógina e a presença de mulheres dançarinas ressignifica a tradição com novas protagonistas e aborda a identidade sapatão de Luana, pois essa música é a "lovesong" do álbum, narrando, entre outras coisas, o início de seu relacionamento: "Catei uns quantos instrumentos/ Caminhei junto com o vento/ Até encontrei um amor/ E aqui, começa nossa história/ Vou guardando na memória/ Quando o rio muda de cor". O que se reafirma na escolha de trazer, entre as pessoas que se somam à brincadeira, duas mulheres se beijando frente ao grafite "cura hétero é pouco" e "cu todo mundo tem <3" (Figura 15).

Figura 15 - Karla Oliveira e Lua Camboatá iniciando a brincadeira em uma casa



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Para melhor compreensão da faixa é necessário retomar o contexto histórico no qual as músicas de *Nordeste Futurista* foram realizadas, tendo sido lançadas em 2021, no contexto da pandemia de Covid-19. Em *No Mei dos Mato* Luana conta sua história quando, "fugindo lá do quadrado", "pra nem pensar endoidar", sai de sua casa em João Pessoa, pois "esse tal de isolamento/ foi me dando um tormento/ vou pro mato me embrenhar".

Figura 16 - “cura hétero é pouco!”



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

A pandemia evidenciou o quanto as comunidades urbanas estavam despreparadas para mudar seu estilo de vida, e inclusive o quanto dependem da exploração, seja dos mais pobres no meio urbano que mantiveram a lógica das entregas e outros serviços essenciais, ou do meio rural que seguia provendo alimento. Estes, viveram a pandemia de outra maneira, algo mais desconectados do mundo, mas não do território, como no relato de Antônio Bispo:

No começo da pandemia de covid-19, alguns setores da sociedade fizeram alarde: "Os quilombolas vão morrer, os indígenas vão morrer, eles vão morrer primeiro porque são os mais fragilizados". Inventaram que somos os mais fragilizados. Estou num quilombo a cinco quilômetros da cidade. Os quilombos não têm grandes aglomerações. Moramos distanciados, nos visitamos, mas não em grandes quantidades de pessoas. Vamos para a roça todos os dias. Lá, somos nós e a mata. Aqui fazemos autogestão. Temos uma associação, mas ela só serve para nos relacionarmos com o Estado - tanto é que ninguém tem interesse em ser presidente. A nossa gestão é feita de mutirões, nos velórios, nas festas, nos aniversários, nas missas, nos terreiros, nas roças. Apareceu um problema, resolvemos na hora. Já o povo da política se reunia em Brasília para resolver o problema da pandemia na Amazônia. Enquanto isso, o povo morria sem oxigênio, porque quem resolve está em Brasília. (Santos, 2023, p. 48)

A super aglomeração de pessoas em territórios cada vez mais apertados pode passar despercebida em meio ao ritmo de trabalho, porém quando a quarentena foi instaurada e todos tiveram que parar, nos vimos sós diante da parede, desarticulados, sem poder sair, e aqueles que não tinham acesso à natureza (ou, às vezes, sequer ao

chão) perceberam a falta desse contato. Tornou-se notório o quanto, como já mencionado, a cidade tem na sua essência restringir a natureza, e o quanto “o espaço desempenha um importante papel central ao nos dar, observado-o e examinando-o, informações sobre o estado de uma sociedade” (La Rocca, 2023, p.12).

A partir disso, trazer os signos do cavalo marinho torna-se um discurso sobre a resistência do repertório de outro modo de vida. Mesmo que, segundo as pesquisas, o cavalo-marinho seja mais comum hoje nos centros urbanos, cabe a reflexão de que ele representa uma história coletiva dessa geração que viveu o êxodo rural e quer trazer, desde o folguedo, um pouco dessa experiência para as novas gerações, para desfrutar e para compartilhar a memória, pois

brinca-se o cavalo-marinho com a seriedade e a responsabilidade do “brincar bem”. É essa noção de brincar para si e para o outro que leva um grupo de pessoas a se constituir como uma brincadeira organizada e pautada em muitas normas. Há um duplo sentido de pertencimento na brincadeira do cavalo marinho: os brincantes entendem que a brincadeira é deles, é uma manifestação do saber deles. Entendem que a brincadeira é realizada dentro de determinada comunidade à qual eles pertencem, e, assim, a brincadeira é também de quem a assiste que, de alguma maneira, a ajuda a manter-se (Lima, 2008, p.64)

Trago essa reflexão e um pouco da história da música, porque ganha outra conotação quando nos deparamos com a faixa *No Mei dos Mato*. Cantando sobre formas de manter a saúde mental frente ao isolamento e a pandemia, a escolha da artista é mostrar o que veio depois: Uma união de pessoas se encontrando, em um cortejo de folguedo que passa de sítio em sítio e vai arrecadando mais brincantes, como se na mesma canção Luana já profetizasse: “Penso logo na minha gente/ Que a fé que nos sustente/ Que isso ainda vai passar”. Aí está essa gente, viva, brincante, feliz, se amando. Aí está essa tradição, viva: “Pois sou filha viva dessa terra/ Ai quem me dera um bocadinho oferecer/ Todo o verde que me cerca/ Pra meu povo como eu não endoidecer”.

No trajeto que Luana nos apresenta, a cartografia da fartura se revela: da cidade, seguimos ao quilombo e, agora, alcançamos a Barra do Mamanguape — com futuras incursões pela mata e pelo sertão. Este percurso, inverso ao êxodo rural que marcou o Brasil no século passado, é um convite à reflexão que atravessa diferentes cosmotécnicas e suas aplicações. A pandemia evidenciou brutalmente essa dependência urbana, quando o isolamento expôs não apenas a precariedade das infraestruturas das cidades, mas também o desconhecimento de tecnologias básicas de subsistência e comunitariedade que permanecem vivas nos territórios rurais. Como observa Lima (2008),

Apesar de, nos processos migratórios da zona rural para a urbana, o núcleo de convivência ser afetado, o elo de sociabilidade entre essas pessoas das periferias urbanas se mantém, ainda, na prática de suas manifestações culturais, o que os ajuda a manter a tênue linha de laços de parentesco e vizinhança, sua unidade grupal dentro do complexo contexto da cultura urbana. Pôr em prática manifestações culturais suas, participar delas como brincante ou como público, é uma forma que essas pessoas têm de renovar o sentido de pertencimento a um grupo, a uma comunidade, ante a anomalia organizacional que a cultura urbana a eles impele. (Lima, 2008, p.54)

O trajeto proposto por Luana inverte simbolicamente a lógica do desenvolvimento que empurrou populações para centros urbanos, propondo um retorno não nostálgico, mas futurista, aos territórios que podem propor soluções às crises contemporâneas. Mesmo que a primeira vista essa faixa poderia parecer a menos explicitamente “futurista”, uma vez que o único elemento eletrônico presente é o mesmo óculos de Luana, ela literalmente é localizada em um futuro que responde a angústia da música que ela coloca em verso, se apresentando como no cavalo marinho: “Peço às deusas proteção/ que acalante o coração/ e que eu não pare de tocar/ Sou filha de colhedores/ Me chamo Luana Flores/ E esse verso eu vou plantar”.

Figura 17 - Mateus e Bastião



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Na construção visual dessa jornada pelas ruas da Barra do Mamanguape, a mise-en-scène revela escolhas deliberadas que dialogam com a tradição do cavalo marinho ao mesmo tempo em que a ressignificam. A faixa segue trazendo personagens

como a própria Luana Flores recitando um verso e se apresentando, um mascarado que remete ao Bastião - irmão gêmeo de Mateus, com indumentárias e gestos que se complementam (Figura 16) - além de outros personagens com roupas, faixas e chapéus que remetem às indumentárias do folguedo. Essa construção visual não busca uma reprodução fidedigna do cavalo marinho tradicional, mas sim uma apropriação criativa que mantém o espírito coletivo e festivo da brincadeira dentro do *Nordeste Futurista*.

Um elemento particularmente significativo é o estandarte ricamente decorado com os dizeres "No Mei dos Mato - ano único" (Figura 17), que acompanha o cortejo até o final da faixa. Embora não esteja presente no cavalo marinho tradicional, esse tipo de estandarte é característico de outras manifestações como o Maracatu, revelando como a obra realoca signos entre diferentes tecnologias da região em seu Nordeste futurista. A escolha do termo "ano único" abre uma leitura interessante, pois situa a brincadeira em um não-tempo onde ela se criou e se dá eternamente - no presente que se vê no vídeo, sem reivindicar um futuro ou um passado idealizado. É a exaltação do presente como encontro dos tempos, onde a brincadeira ancestral se manifesta no Nordeste futurista de Luana, reafirmando que o que é ancestral já é, por si só, a base do futuro.

Figura 18 - Estandarte No Mei dos Mato



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

É junto ao estandarte que o grupo se reúne ao redor de uma anciã ricamente vestida e, todos juntos, lhe fazem uma reverência antes de puxá-la para brincar junto

(Figura 18). Este gesto ritual reafirma a reverência para com as gerações anteriores, sua vivência e seus saberes, dialogando com a estrutura do álbum visual que constantemente retorna às guardiãs da cosmotécnica. A presença da anciã não apenas como observadora, mas como participante ativa da brincadeira, evidencia como o repertório cultural nordestino funciona através da confluência geracional, onde conhecimento se transmite não por imposição hierárquica, mas por convite à participação coletiva.

Figura 19 - Reverência à anciã



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

O encerramento da faixa traz uma transição de interferências intradiegeticas no ritual futurista. Chegando à beira da praia com o bloco “No Mei dos Mato”, no meio da brincadeira, Luana sente uma interferência dos óculos futuristas: surge uma tela de código e o rosto de Vó Mera, interferindo na música com códigos como se estivesse reescrevendo a base dessa realidade. Quando ela volta dessa interferência rápida, a música segue mas está abafada, e o vídeo reproduz ao contrário - perceptível nos brincantes, mas não em Luana que está com as mãos na cabeça assimilando a experiência. No verso "peço às deusas proteção/ que acalante o coração/ e que eu não pare de tocar", o som volta ao normal e os brincantes também. É então que, cantando "sou filha de colhedores/ me chamo Luana Flores/ esse verso eu vou plantar", ela deposita o pandeiro e o chapéu de palha em um toco de madeira - gesto que ecoa o momento no quilombo quando também retira o chapéu, sugerindo uma ritualística de

respeito aos territórios visitados. Ao sair, os brincantes param de pular e olham para cima, sérios, devolvendo o olhar alienígena ao drone que se afasta. Entre glitches e o anoitecer, Luana caminha da praia em direção à mata, preparando a transição para o próximo encontro com a guardiã Yakecan Potyguara.

2.3.4 Vai Trovejar - Sertão Sagrado

A faixa *Vai Trovejar* pode ser lida a nível narrativo como o ponto de virada de *Nordeste Futurista*, o nó dessa bolsa de ficção científica, momento em que a personagem se lança a uma experiência de um mundo “novo”, mas que na verdade é bastante familiar. É como se, com o corpo e os olhos carregados destas distintas tecnologias que foram apresentadas, Luana e o espectador vão enxergar a base de toda essa cosmotécnica do Nordeste futurista: Um novo olhar para o território ancestral.

Figura 20 - Toma do Mocororó



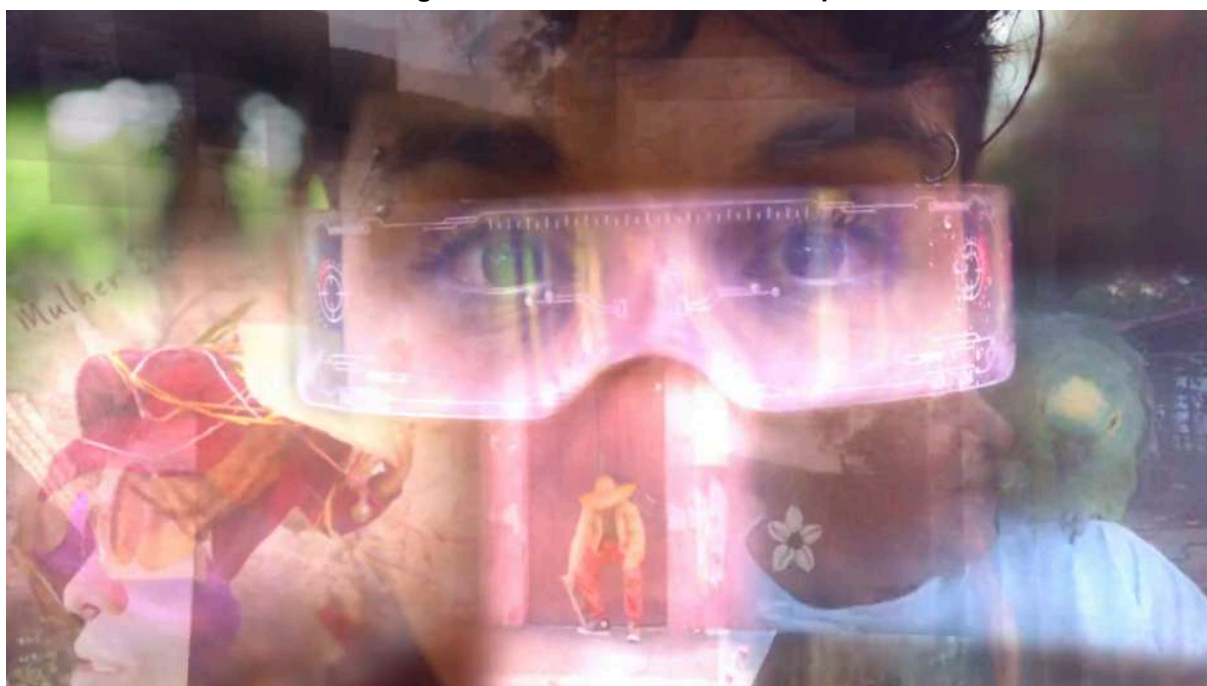
Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

De costas ao litoral e caminhando cada vez mais pra dentro da mata, como que guiada pelo último sinal do óculos que a conecta com Vó Mera, Luana finalmente se depara frente a frente com Yakecan Potyguara, estendendo o já anunciado e reiterado mocororó. Vale ressaltar que a bibliografia consultada não menciona que o mocororó possua efeitos psicoativos, sendo que mesmo a sua categorização como bebida alcóolica

não é um consenso, mas é no processo de reler essa tecnologia indígena como porta de percepção para o território que ela surge nesse ponto da narrativa. Abre-se um portal interdimensional, a ativista indígena LGBT oferece uma cumbuca de coco para Luana que, com o semblante sério, o toma.

O que segue é um primeiríssimo plano de Luana com uma montagem em colagem de vários arquivos (Figura 20). O ultrassom de um bebê, a foto de uma criança, vídeos de crianças na praia, computadores, Mestra Ana e seu papagaio, mulheres tocando pandeiro, mãos imersas na água, o que parecem arquivos pessoais dão a sensação de que estamos reorganizando as memórias de Luana, seu passado e seu presente, o que endossa o caráter documental da obra, para possibilitar o olhar ao futuro. Ou, nas palavras de Antônio Bispo, começo, meio e começo (Santos, 2023). Imersa no caju fermentado, Luana se metamorfoseia em um novo ser, que vai descobrir o sertão. Sua primeira visão, então, como um novo abrir de olhos, é a performer Yasmin Formiga com dois olhos desenhados nas palmas de sua mão, e em uma suspensão total dos sons eletrônicos que acompanhavam o “processamento” dos arquivos, se ouve um sussurro: “ó Santa Luzia, conservai a luz de meus olhos”.

Figura 20 - Processamento de arquivos



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Santa Luzia, a santa católica que teve os olhos retirados por não abrir mão da religião, e depois ganhou de Deus a bênção de voltar a enxergar, é conhecida por curar

doenças físicas vinculadas à visão, mas também curar a “cegueira espiritual”, que impede que se veja o sagrado do mundo ao redor. A cidade que carrega seu nome e todos os anos celebra uma grande festa em sua homenagem está próxima ao Vale do Sabugi, região onde a guardiã Yasmin Formiga cresceu, desenvolveu sua linguagem artística, e onde se passa a faixa *Vai Trovejar*.

Uma vez que o óculos de realidade virtual é este elemento que atravessa toda a obra com o viés aqui interpretado como uma decolonialidade do ver, é como se Luana, ao tomar essa bebida sagrada, pudesse finalmente ter acesso à visão sem limites, para ver o invisível, passado, presente e futuro sobrepostos, individual e coletivamente. As imagens-arquivo enquanto portadoras de função semiótica somadas por múltiplas representações sedimentadas que caracterizaram a cartografia imperial (Barriendos, 2019) são relidas a partir do dispositivo futurista e a desneutralização do olhar. O que acontece em seguida endossa essa interpretação, uma vez que a faixa nos leva, pela primeira vez na perspectiva de primeira pessoa, com uma interface de óculos de realidade virtual (a mesma que adorna a capa do álbum visual) ao Nordeste futurista. Estreitando o diálogo com Barriendos, quando este afirma que

qualquer imagem-arquivo da modernidade/colonialidade, qualquer categoria imperial e qualquer retrato colonial podem ser deslocados e descartados, mas também se deve ter em consideração que é necessário pô-los em visibilidade para que a sua descolonização avance (Barriendos, 2019, p.53).

Aqui, cabe reiterar a felicidade do dispositivo futurista da obra para representar o território, funcionando quase como síntese da proposta de trazer um novo olhar ao mesmo. As imagens em primeira pessoa às quais somos apresentados não passam de vários planos da paisagem e da fauna e flora do Vale do Sabugi⁵⁴, zona do sertão paraibano. Com o simples recurso da animação do óculos futurista como moldura, um tratamento de cor na paisagem, e as mãos de uma nova Luana humanoide que reiteram uma perspectiva de gameplay, somos convidados a perceber essa paisagem alienígena (Figura 21). O sertão, recorrentemente representado como árido, escasso e monótono, ganha novos tons de estranheza, é deslocado de sua representação tradicional, e instiga o interesse até mesmo dos olhares mais desavisados. Diferentes folhagens, animais e cactus surgem como vida alienígena, e a surpresa não é que há vida em Marte, senão

⁵⁴ Reitero aqui o comentário de Luana sobre a diferença do Vale do Sabugi na época das gravações do álbum visual e hoje em dia, pela instalação excessiva de torres de energia eólica que vêm destruindo o bioma da caatinga. Essa denúncia contra as macro renováveis e sua energia “limpa” são um dos eixos principais do trabalho de Yasmin Formiga, e são retomados em um videoclipe mais recente de Luana Flores junto à Juliana Linhares: Alumeia. Disponível em: <https://youtu.be/5N90m-Bs3IU?si=CUqZQ_qFd4tV4SQN> Acesso em: 12 de mai de 2025.

que há vida no sertão (se a essa altura do álbum restasse dúvidas sobre isso). A letra da música, com participação da cantora baiana Doralyce, reafirma: “Vai trovejar, relampear/ Vai chover na plantação/ Cana caiana, jaca, manga/ Macaxeira rasga o chão/ Uva, banana, traz farinha, traz feijão/ Rala milho e rala cocha/ É que tem coco do sertão”. Sob a bênção de Santa Luzia e a tecnologia dos óculos decoloniais, somos convidados a abrir os olhos e descobrir o que a obra apresenta como sertão sagrado.

Figura 22 - Nova Sensação Registrada



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

A faixa *Vai Trovejar* carrega outras simbologias que dialogam diretamente com o trabalho de uma das guardiãs da cosmotécnica do álbum visual, a arte-educadora e ativista ambiental Yasmin Formiga, apresentada aqui apenas como Guardiã (Figura 22), tendo algumas de suas obras expandidas e realocadas nesse universo do Nordeste futurista: Os portais abertos pela artista nos complexos eólicos do sertão paraibano como ritual de resistência e denúncia aqui conectam a personagem à cosmovisão caatingueira e sertaneja.

É possível separar essa jornada no *Nordeste Futurista* na faixa *Vai Trovejar* em três fases: As múltiplas novas sensações registradas por este novo traje no território do sertão sagrado, a primeira missão de seguir a guardiã, em cujo caminho é possível encontrá-la em um de seus círculos de proteção, (que remete à obra *Antropofagia Caatingueira*) -, e a

segunda missão que é encontrar um ponto de ativação, também nome de uma das obras da arte educadora. Tudo se inicia com o lento badalar dos chocalhos de vaca, que interrompe a música e invoca os encantados deste sertão sagrado:

Figura 23 - Missão: Seguir a Guardiã



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Segundo Yasmin, estes chocalhos de vaca fazem parte da paisagem sonora sertaneja, utilizados para encontrar e identificar os animais que estão pastando mais longe ou que se perdem do rebanho,

Assim, partindo de uma cosmovisão sertaneja, esses chocalhos remetem a seres espirituais que protegem as matas da caatinga onde entidades da natureza, espíritos de boiadeiros, vaqueiros e cangaceiros se fazem presentes para a segurança da fauna e flora local (Formiga, 2025, p. 3).

O som do badalar dos chocalhos se torna então uma invocação dos seres da mata e da ancestralidade cangaceira com o intuito de promover uma limpeza espiritual no território duramente marcado pela ganância humana (Formiga, 2025) e as consequências da monotecnologia. Nas palavras de Nego Bispo,

A Caatinga é o bioma mais resistente que temos porque é cheio de pedregulhos, tem uma geografia física irregular e uma vegetação não muito alta. Por isso, nunca foi interessante para o agronegócio. [...]. Mas até mesmo os territórios que pensávamos que seriam preservados hoje estão sendo atacados pelos parques de energia eólica e energia fotovoltaica. Como podem dizer que os parques de

energia eólica são pouco impactantes, que se trata de uma energia renovável, sustentável, ecológica? (Santos, 2023, p.97)

O filósofo quilombola disserta longamente sobre a mudança da relação com a caatinga por conta do desmatamento advindo com as empresas de energia “limpa”, quando os animais que viviam na caatinga começaram a invadir a roça porque perderam suas casas, quando sua cultura alimentar e modo de vida passou a ser considerado subdesenvolvido uma vez que não podia ser mercantilizado. Ele especula sobre outras possíveis consequências dessa captura do vento e da sintetização de vento e sol para todos os seres, não apenas os humanos (Santos, 2023). É este fenômeno que move Yasmin Formiga, trazendo para o centro do debate ainda um elemento fundamental: Como pode um bioma exclusivamente nordestino, ameaçado e crucial para o equilíbrio ecológico global, ser excluído dos debates internacionais sobre mudanças climáticas? Como se tolera a desertificação de um semiárido que é berço das cosmotécnicas aqui discutidas?

Formiga traz como resposta uma exaltação do que ela chama de cosmovisão caatingueira, fazendo também sua própria cartografia da fartura, intervindo e criando instalações em zonas da caatinga, ou trazendo elementos desta para instalações e performances realizadas em centros culturais.

No álbum visual, ao seguir a Guardiã pelo Vale do Sabugi, o primeiro encontro mais próximo da artista é no círculo de proteção: Um círculo de pedras cuidadosamente colocadas na terra, e com uma diversidade de frutas em cima, as quais Formiga come, passa no corpo e no rosto. O círculo de proteção dialoga com dois trabalhos da artista: *Antropofagia Caatingueira* (Figura 22) e Ponto de Ativação que será retomado adiante.

Nas palavras de Yasmin Formiga:

“Antropofagia Caatingueira” é um gesto poético de integração com o bioma do semiárido. A performance propõe nutrir-se da Caatinga e ser, ao mesmo tempo, consumida por ela, uma simbologia de enraizamento, tratando-se de uma antropofagia invertida: não o consumo do outro como forma de dominação, mas a entrega ao outro como forma de integração (Formiga, 2025).

Imersa de corpo nu entre cactos do sertão com os cabelos se enroscando na vegetação e o corpo tomado por polpa de pitaya (Figura 23), a artista relê o próprio conceito modernista de 1922⁵⁵, buscando o deslocamento da origem dessas artes, no

⁵⁵ Durante a pesquisa para esta dissertação, frequentemente surgiram sugestões para analisar a obra *Nordeste Futurista* sob a ótica do movimento antropofágico. No entanto, nunca explorei essa abordagem, pois sentia uma dissonância entre o movimento artístico e o discurso do álbum visual. Com *Antropofagia Caatingueira*, minha intuição foi confirmada: o termo ganha um novo significado. O próprio movimento da Semana de 22 pode ser antropofagizado, não de fora para dentro, mas de dentro para fora.

gesto literal de comer e se fundir ao alimento, pois “se antes devorávamos o estrangeiro para afirmar o “Brasil profundo”, agora nos alimentamos do que vem de dentro, a devorar o Nordeste invisibilizado” (Formiga, 2025). Yasmin reivindica então através da poesia e da ritualidade uma resistência contra a aplicação da monotecnologia em seu território, tomando como base os saberes tradicionais desde a caatinga que

nos ensina a conviver em fases cíclicas e a florescer na estiagem como as craibeiras. Ela não é ausência, é a presença manifestada e ornamentada. É a mãe que sustenta em solo sagrado. E assim, ao performar essa antropofagia, o corpo não consome a Caatinga — ele é consumido por ela. E renasce caatingueiro (Formiga, 2025).

Figura 24 - Antropofagia Caatingueira + Círculo de Proteção



Fonte: Arquivos disponíveis na página Prêmio PIPA e Álbum Visual disponível no Youtube

É na sequência dessa antropofagia da caatinga para ativar o círculo de proteção que a guardiã guia o ser alienígena para os pés da Árvore Mãe. A árvore frondosa acolhe na sua sombra um altar com velas, cristais, ervas, açaí, caju, pratos de barro, todos os itens - para manter o termo diegético - que a guardiã manuseia delicadamente, finalizando com os dois olhos agora colocados em uma cama de ervas. O olhar, então, se apresenta alimentado, ativo, e literalmente iluminado - em menção à oração de Santa Luzia. É como se a guardiã estivesse preparando olhos novos para Luana, para não depender mais de seu óculos, e ensinando a usá-los.

Com essa decolonialidade do ver cada vez mais incorporada, a próxima missão se revela: Encontre Ponto de Ativação. Mesmo nome de outra das obras de Yasmin Formiga (Figura 24).

Figura 25 - “Ponto de Ativação” (complexo eólico Chafariz), 2024



Fonte: Página Prêmio Pipa/Yasmin Formiga

A performance Ponto de Ativação é um processo ritual silencioso que ocorre na mata de Sousa, no Pico do Yayu, em Santa Luzia, na primeira usina eólica de Santa Luzia e nos complexos eólicos de Chafariz e Canoas, mas pode ainda ocorrer em outros locais. Nela, a artista coleta rochas resultantes das explosões para a instalação de complexos de energia solar ou eólica e as reorganiza em uma grande espiral, concebendo “essa land art como parte de um ritual que visa purificar e restaurar a “terra ferida”, marcada pela intervenção humana.” (Lima, 2023, p.2). Estes rastros permanecem no território como um testemunho - talvez até um tipo de olho - de que alguém presenciou a caatinga invadida e ferida.

Na faixa analisada, é possível interpretar que os pontos de ativação de Yasmin foram relidos de duas formas: Primeiramente delineando o que se tornou o Círculo de Proteção ao redor das frutas, e dando nome à missão final de Luana. É como se o um dos

lugares aos quais os pontos de ativação de Formiga dessem acesso fosse o próprio universo do Nordeste futurista, com uma diferença fundamental: No álbum visual, não há presença alguma de torres eólicas ou painéis de energia solar, que conferem às instalações de Yasmin Formiga um tom de resistência à distopia. Aqui a Guardiã vive em harmonia com a caatinga, onde seus pontos de ativação são locais de poder, conexão e contemplação. Ela recebe de braços abertos os alienígenas que vêm conhecer este território sagrado. Isso demonstra que o *Nordeste Futurista*, ao incorporar elementos da ficção científica, não foca nas precariedades e ameaças que o território sofre – um discurso já amplamente difundido no imaginário brasileiro. Em vez disso, a narrativa exalta as riquezas da região, buscando primeiro valorizá-la para, então, dimensionar o que seria a perda ao permitir que ela siga sendo marginalizada pelo próprio discurso desenvolvimentista e colonial.

Porém antes de chegar a essa parte, agora com os olhos bem abertos, é possível ouvir melhor a letra da música *Vai Trovejar*. Um relato sobre o modo de vida dos ancestrais de Luana, uma celebração à fartura do sertão que, como mencionado pela própria Yasmin Formiga, ensina sobre os ciclos de seca e estiagem. Quando ouvimos Luana cantando “Tamarindeira bem cheia/ Tia se fartava inteira/ Em dia de são João/ Os quinquin sempre brincava/ Umburana e poço d’água/ Na cacimba uma canção” ela está se referindo diretamente às memórias que sempre escutou de sua família, coisa que conta na cena pós créditos do álbum visual: Que os quinquin eram os pais de seu avô, Joaquim e Joaquina, e que essas são memórias de viver no sítio da Umburana em Jericó, visitado depois por Luana e sua mãe no alto sertão da Paraíba, onde viu a tamarindeira amada por sua tia e o poço que, na canção, ganhou nome de poço d’agua (Flores, 2022). Menções à cacimba, ou antes ao açude, remetem às tecnologias de armazenamento de água que sempre existiram e garantiram a vida na região, reafirmando sua cartografia da fartura quando diz “Lá no sítio da jurema tinha um açude/ Vovó via amplitude/ Na tapera proteção e na/ Casa de taipa/ E o céu que era prata/ Economia solidária/ Do pequeno agricultor/ É o movimento/ Que o comer é o sustento/ Saber e conhecimento/ Dos tempos de meu avô”. Descrevendo então o modo de vida e algumas tecnologias como as casas de taipa, economia solidária de agricultores e os açudes, que em diálogo com Yasmin Formiga podemos afirmar que fazem parte de uma cosmotécnica caatingueira. Luana é de certa forma a alienígena de seu passado, utilizando o dispositivo futurista para revisitar e apresentar as memórias que compõem sua própria identidade.

Figura 26 - Ponto de Ativação On

Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Finalmente, quando este alienígena se farta de registrar as novas sensações, e com isso totaliza sua barra de vida no jogo, encontra finalmente o já mencionado ponto de ativação, porém em uma forma totalmente diferente da performance de Yasmin Formiga. Aqui a linguagem do Nordeste futurista já está instaurada e assimilada, abrindo as portas para os limites do absurdo sem contradizer as regras de seu próprio universo: O ponto de ativação se apresenta como um interruptor em uma árvore, que se conectará com um cabo em um caju (Figura 25). A bolsa de ficção científica parece pronta, e agora é o momento de preenchê-la com os discursos mais diretos sobre a retomada. O dispositivo futurista de Luana nos abriu os olhos para com este território, re-conhecendo e imaginando outras possibilidades que mantenham seu bem-viver sem intromissões externas.

Assim, estas primeiras quatro faixas evidenciam o enfoque territorial, histórico e afetivo que caracteriza a cartografia da fartura, representando espaços específicos e personagens que compõem a cena cultural e o cotidiano da Paraíba. Uma vez instaurados o território e os dispositivos utilizados para representá-lo, o álbum segue para as suas faixas finais, com caráter de discurso mais direto de denúncia. Isso também contribui para o exercício de diálogo desta obra e da artista com outros artistas e movimentos no contexto latino-americano. Projetando-se da dimensão micro ao macro, o

momento narrativo que surge nas faixas *Suspendemos o Céu*, *Guardiã da Encantaria* e na cena pós créditos é um olhar que quebra a quarta parede parece com um aviso similar ao de Yuk Hui: Sem esta tecnodiversidade, não haverá futuro.

3. FUTURO COMO TERRITÓRIO DE DISPUTA

3.1 Suspendemos o Céu - A promessa da vida

Seremos vida,
Ainda que você destrua a vida.
(Suspendemos o Céu - Luana Flores feat. Georgia Cardoso)

Depois de trazer o olhar em primeira pessoa em *Vai Trovejar*, a quarta parede é quebrada novamente quando Georgia Cardoso olha fixamente para a câmera, olhos com os olhos do espectador, adornada por cajúes caleidoscópicos e utilizando um fone de ouvido laranja, provavelmente ligado ao caju que se conectou ao ponto de ativação (Figura 26).

Figura 27 - Suspendemos o Céu



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

A faixa *Suspendemos o Céu* consiste em um texto declamado que precisa ser trazido na íntegra:

Tempo. Esse tempo que o relógio não sabe marcar fala mais sobre os meus que os livros de história. A escuridão não bate na nossa porta quando o sol vai embora. Extermínio e fim são conversas de uma ficção contada por quem não conhece nossa coloração. Não somos nem dia nem noite, não somos nem vivos nem mortos, testemunhamos um maduro encantamento que já perdura há mais de 500 anos de pôr-do-sol, amadurecendo com as mãos cansadas e coloridas,

tirando as cores que rasgam o céu do nosso horizonte: Suspendemos o céu. Seremos vida ainda que você destrua a vida (Flores, 2022)⁵⁶

O título da faixa assim como seu conteúdo dialoga diretamente com o livro *A Queda do Céu*, biografia do xamã yanomami Davi Kopenawa escutada e transcrita por anos pelo antropólogo Bruce Albert. E cabe aqui uma breve reflexão sobre como os 54 segundos de áudio sintetizam algumas ideias centrais do livro de mais de 700 páginas.

Para entender do que se trata a queda do céu, e por consequência a dimensão da incumbência de sustentá-lo, voltamos a escuta às palavras do xamã escritas em pele de imagens (papel, livros), especialmente no que diz respeito à visão que ele carrega dos napë, os brancos, ou não-indígenas (Kopenawa; Albert, 2015). Não cabe aqui desenhar paralelos entre a cosmotécnica Yanomami, a Potyguara, a quilombola ou a caatingueira, suas perspectivas de tempo e de natureza, mas é possível identificar paralelos destes para com sua crítica à monotecnologia dos povos não-indígenas, urbanos, ocidentalizados, alheios a outra forma de bem viver.

Kopenawa abre a contação de sua história lamentando o fato de que suas palavras precisam ser lidas antes de serem ouvidas, para realmente poder conectar com os napë que chegam a entrar em contato com elas. Seu desejo é ter a sua forma de vida respeitada e reconhecida como legítima, fazendo com que os não-indígenas cheguem à conclusão:

Os Yanomami são gente diferente de nós, e no entanto suas palavras são retas e claras. Agora entendemos o que eles pensam. [...] O pensamento deles segue caminhos outros que o da mercadoria. Eles querem viver como lhes apraz. Seu costume é diferente. Não têm peles de imagens, mas conhecem os espíritos xapiri e seus cantos. Querem defender sua terra porque desejam continuar vivendo nela como antigamente. Assim seja! Se eles não a protegerem, seus filhos não terão lugar para viver felizes. Vão pensar que a seus pais de fato faltava inteligência, já que só terão deixado para eles uma terra nua e queimada, impregnada de fumaças de epidemia e cortada por rios de águas sujas! (Kopenawa; Alber, 2015, p.64)

Notemos que isso não é um pedido de ajuda, senão um pedido de respeito, paz e inteligência, fim aos ataques, perseguições, contaminações e envenenamentos no território. Além disso, traz o olhar geracional dos mais velhos que se preocupam com as próximas gerações, e o possível julgamento destas ao se depararem com o mundo que herdaram. Kopenawa ainda observa que os brancos não pensam muito no futuro, que só vivem o agora - o que não deixa de ser irônico frente à sociedade que supostamente só pensa no futuro idealizado a ser construído e nunca no que existe no presente. Talvez

⁵⁶ Transcrição retirada do álbum visual.

seja reflexo dos tempos capitalistas acelerados e sincronizados onde tudo é para ontem. O futuro que o xamã menciona está a curtíssimo prazo, já se manifesta nas mudanças climáticas e nas crises humanitárias, nas gerações de agora que, em seu desejo, poderiam tornar-se amigas entre os distintos povos para não crescer na ignorância. Quando ouvimos Georgia mencionar o "pôr do sol de 500 anos", compreendemos a potência da resistência e permanência indígena, antes relegada ao passado idealizado dentro das salas de aula, agora disputando discurso e território de enunciação no presente e reivindicando seu espaço no futuro.

A cosmologia yanomami sobre a criação do mundo habitado por humanos oferece uma chave de leitura fundamental para o manifesto de Georgia Cardoso. Segundo a mitologia yanomami, o primeiro céu desabou há muito tempo, e sua parte traseira se tornou a própria floresta em que vivem - o chão que pisam. Por isso chamam a floresta de wãro patarima mosi ("o velho céu") e também hutukara - que também dá nome à principal associação yanomami que advoga por seus direitos e denuncia o garimpo ilegal. Após esse colapso do primeiro céu, Omama, o criador e organizador do mundo, projetou e fixou um novo céu acima da terra, introduzindo varas de metal por toda sua extensão para torná-lo mais sólido que o anterior, como uma abóbada apoiada no nível terrestre por "pés" gigantescos (Kopenawa; Albert, 2015).

No entanto, mesmo sendo mais resistente, este novo céu permanece instável, move-se e balança, produzindo estalos aterrorizantes, com bordas gastas e frágeis. Os xamãs yanomami mais antigos sabem disso e enviam seus espíritos (xapiri⁵⁷) para reforçá-lo sempre que ameaça se romper. Os xapiri são pequenos seres antropomórficos belíssimos, invisíveis para a "gente comum", que só possui "olhos de fantasma". Somente os xamãs conseguem vê-los, pois com seu ritual de *yãkoana* obtém "olhos de espíritos", podendo escutar e reproduzir as sabedorias cantadas que os xapiri aprendem da Árvore de Cantos (amoa hi), e assim mantendo seus ensinamentos: "Os xapiri escutam essas árvores com muita atenção, e o som de suas palavras penetra neles, fixando-se em seu pensamento, como gravadores" (Kopenawa; Albert, 2015, p.622).

Estes espíritos promovem cura, manutenção do cosmos, sabedoria e fertilidade, e podem viver no peito dos xamãs, embora para isso seja necessário um processo para

⁵⁷ "Os xamãs "chamam", "fazem descer" e "fazem dançar" como espíritos auxiliares xapiri as "imagens" (utupë) de seres, entidades e objetos os mais diversos. "Além dos espíritos/ancestrais animais (yarori), que dominam largamente (mamíferos, pássaros, peixes, insetos, batráquios, répteis, quelônios e crustáceos), e dos demais espíritos da floresta (árvores, folhas, cipós, méis selvagens, cupinzeiros, pedras, terra, água, corredeiras), incluem-se entre os xapiri todos os personagens/entidades (maléficos ou não) da mitologia e da cosmologia yanomami" (Kopenawa; Albert, 2015, p.622).

convencê-los. Sem o trabalho contínuo dos xamãs junto aos xapiri, o céu já teria desabado novamente há muito tempo. Os xapiri chegam a segurar os pedaços de céu que se soltam e usam varetas de metal e visgo para preencher as rachaduras.

É interessante notar o paralelo que Kopenawa estabelece entre os xapiri reproduzindo as músicas que aprenderam e os gravadores - claramente se referindo ao gravador de fita que Bruce Albert utilizou para registrar seus encontros, e sempre enfatizando a superioridade dos xapiri - com o fone de ouvido de Georgia Cardoso. Se reafirma a simbologia de ativar a escuta. A natureza está em todo lugar, mesmo nas terras dos brancos, onde Kopenawa afirma ter sonhado com os xapiri desse território, a memória dos ancestrais brancos e os perigos que esta também sofre. A interação com determinadas tecnologias não anula a presença de outras que sempre fizeram parte de cosmotécnicas ancestrais, ainda que possam interferir em seu acesso, como quando Kopenawa menciona que alguns xapiri abandonaram seu peito depois que ele voou de avião para a terra dos brancos.

A interdependência entre floresta e céu então se mostra crucial. Dizem os xapiri repetidamente: "Se destruírem a floresta, o céu vai quebrar de novo e vai cair na terra!" (Kopenawa; Albert, 2015, p.494). Isso indica que a saúde da floresta e da natureza é fundamental para a estabilidade do novo céu, que recobre o mundo onde existe a humanidade. O trabalho dos xamãs protege tanto a floresta de se desfazer quanto o céu de desabar, algo que pareceria estar na agenda dos interesses globais.

Logo, quando Georgia Cardoso declara "Suspendemos o céu", ela não apenas ecoa essa responsabilidade dos xamãs yanomami, mas a expande para outros territórios e cosmotécnicas. As "mãos cansadas e coloridas" do manifesto evocam tanto o trabalho exaustivo quanto os adornos rituais dos xamãs (que no caso yanomami buscam recriar a estética dos seres xapiri) em suas jornadas para sustentar o cosmos. "Tirando as cores que rasgam o céu do nosso horizonte" pode fazer eco à xawara, fumaça tóxica da epidemia que os metais liberam uma vez que são retirados do subsolo, local onde tem sua função de esqueleto do mundo e estão separados da humanidade justamente por seu perigo à mesma. Atividades como o garimpo ou a recente discussão sobre a exploração de petróleo na foz do rio Amazonas liberam a xawara no mundo, e ressoam com a motivação de Yasmin Formiga ao criar seus *Pontos de Ativação*: as rochas, antes subterrâneas, agora expostas devido à instalação de parques eólicos, são organizadas em espirais de respeito e denúncia. Interagir e organizar essas rochas pareceria

tornar-se, para a arte-educadora, uma forma de materializar seu protesto e se contrapor à xawara do sertão.

A crítica de Kopenawa aos napë como "povo da mercadoria" questiona uma cosmotécnica que privilegia a acumulação sobre o compartilhamento, o ter sobre o ser, uma cartografia da escassez. Frente aos séculos de genocídio e apagamento cultural, histórico e tecnológico, estes povos milenares seguem vivos, tal qual a síntese final do texto afirma: "Seremos vida, ainda que você destrua a vida".

Cabe ainda uma observação sobre os custos da apropriação de determinadas tecnologias que carregam embutidas em si uma cosmovisão específica, como no caso o audiovisual com os yanomami. Durante a crise humanitária yanomami causada pelos garimpos ilegais e amplamente divulgada em 2023, quando fotos de indígenas em situação extrema circularam pelo Brasil e pelo mundo, houve um pedido formal dos próprios yanomami para que essas imagens parassem de ser divulgadas, em especial a de uma anciã yanomami que sofria de grave desnutrição e faleceu pouco tempo depois. A Hutukara Associação Yanomami publicou um comunicado em 23 de janeiro de 2023 nas redes sociais, solicitando a suspensão do compartilhamento das imagens⁵⁸. O texto explicava que, segundo suas tradições, a circulação dessas fotos impede que o espírito da pessoa falecida descanse em paz. Na cultura yanomami, após o falecimento, não se deve pronunciar o nome da pessoa, seus pertences devem ser queimados e fotografias não podem permanecer sendo divulgadas. Isso se integra ao processo de luto deles, evitando que precisem confrontar as memórias de um ente querido e se percam na lamentação dessa ausência, o que impediria a pessoa de concluir seu ciclo de desencarnação.

Esta tensão entre registro e cosmologia tradicional torna ainda mais significativa a trajetória de Davi Kopenawa, que conscientemente escolheu ter suas palavras registradas no gravador de Bruce Albert e sua imagem eternizada em dezenas de filmes e documentários. Kopenawa, que conhece profundamente os rituais de passagem yanomami, parece ter aberto mão deliberadamente do descanso previsto em sua cosmologia para que sua mensagem pudesse circular entre os napë. Sua extensa filmografia - que inclui *A Última Floresta* (2021), *Xapiri* (2012), *Holding Up the Sky* (2023), *Davi Kopenawa, um xamã Yanomami* (2022), entre muitos outros - representaria um sacrifício consciente em favor da divulgação de seu apelo pela floresta.

⁵⁸ Notícia disponível em:

<<https://www.dw.com/pt-br/por-que-os-yanomami-n%C3%A3o-querem-ter-fotos-suas-compartilhadas/a-64536528>> Acesso em: 20 de jul de 2025.

Quando Georgia Cardoso olha diretamente para a câmera em *Suspendemos o Céu*, ela também se posiciona conscientemente nesse processo de evidenciar a ancestralidade e legitimidade de todas as tecnologias, tema que atravessa suas intervenções artísticas desde murais urbanos a edições de vídeo nas redes sociais. O audiovisual permite que sua mensagem circule globalmente, mas isso implica em negociações complexas com os modos tradicionais de transmissão de saber, a diferença entre ver a história do mocororó e prová-lo. A diferença é que, ao contrário das imagens de sofrimento que circularam em 2023, o *Nordeste Futurista* constrói uma representação em que os povos ali presentes aparecem como protagonistas de suas narrativas, não como vítimas a serem contempladas. Não é um filme etnográfico que registra o que está por desaparecer, e sim um documentário performático que afirma, nesta faixa de forma mais explícita ainda, a existência destas vidas e suas tecnologias.

O manifesto de Georgia, portanto, não apenas reafirma a responsabilidade xamânica de sustentar o céu, mas também assume conscientemente a apropriação da tecnologia audiovisual em prol da causa. Assim como Kopenawa escolheu ter suas palavras eternizadas para que pudessem penetrar nas mentes dos brancos, Georgia é a voz que quebra a quarta parede da convenção narrativa que se seguia até então para enfatizar a contraposição à destruição colonial, transformando o próprio ato de registro em parte de uma cosmotécnica de resistência.

Assim, a faixa *Suspendemos o Céu* funciona como uma declaração de soberania da tecnodiversidade que transcende territórios específicos, afirmando que diferentes povos compartilham a responsabilidade de sustentar o cosmos diante da destruição colonial monotecnológica. Georgia Cardoso, como guardiã da mensagem da continuidade da vida, expande a profecia yanomami para o contexto nordestino, criando pontes entre cosmotécnicas que, mesmo distintas, convergem na crítica à monotecnologia colonial e na afirmação de sua permanência como sustentáculos do mundo.

3.2 Guardiã da Encantarya - Começo, meio, começo

Finalmente chegamos ao final de *Nordeste Futurista*, com a faixa extra *Guardiã da Encantarya*. Para melhor apreciação desta, uma brevíssima análise sobre a prática da Jurema Sagrada, de onde se origina o termo encantaria e encantados.

A jurema constitui uma prática religiosa de tradição indígena, especialmente dos povos do nordeste, vinculada à árvore homônima que habita o agreste e a caatinga,

conhecida porque "durante os períodos de grande estiagem, a jurema se destaca do resto da vegetação nativa por manter-se exuberante, resistente à falta de água" (Santiago, 2008, p.1). Esta característica de permanência em meio aos ciclos da caatinga já aponta para uma das principais metáforas que atravessam o universo simbólico da jurema: a permanência e a continuidade. A partir da casca, tronco e raízes da árvore, se cria uma bebida sagrada que possui a propriedade de transportar as pessoas para o mundo do além, possibilitando a comunicação com os encantados que lá habitam (Santiago, 2008, p.1). Na vida real, a jurema poderia ter um efeito mais similar ao do mocororó no álbum visual, pois seu princípio ativo do DMT abre a percepção ao mundo que, de outra forma, temos como invisível. A "encantaria" se refere então ao coração desta cosmovisão, compreendendo um sistema de entidades espirituais - Mestres, Caboclos e Pretos-velhos - que habitam reinos encantados vinculados às diferentes juremas (branca, preta, vermelha, amarela) e que podem incorporar nos médiuns para realizar trabalhos de cura e consulta. Estas entidades são compreendidas como espíritos de pessoas que viveram, morreram e agora executam trabalhos desde os reinos encantados.

Recorrente na pesquisa sobre jurema e encantaria é a noção de Ciência - um conhecimento espiritual e curativo que não se refere à ciência ocidental. Assim, "possuir Ciência para os juremeiros significa conhecer as palavras secretas, o nome das plantas medicinais que cada entidade usa, as orações e músicas necessárias para que seja possível a comunicação com o mundo do além" (Santiago, 2008, p. 7). Reafirmando o questionamento de Pérez (2021) sobre a presença de outras compreensões de ciência nos territórios latino-americanos, a ciência da jurema - que também ressoa como "ter ciência" da existência destes saberes e formas de acessá-los - pode ser compreendida como parte da cosmotécnica caatingueira, compartilhada pelos mestres detentores deste saber (à sua maneira, guardiões desta cosmotécnica) para aqueles dispostos a reconhecê-la.

Como todas as práticas culturais aqui mencionadas, a Jurema também passou por um processo de confluência e sincretismo junto aos povos africanos bantu e os povos europeus que chegaram neste território, criando variantes da prática religiosa como o Catimbó ou a Umbanda cruzada com Jurema (Santiago, 2008). Ainda assim, a base da sua prática e da sua cosmovisão são indígenas, sendo reconhecida como uma prática religiosa muito mais antiga que a chegada da colonização, e seguindo como tecnologia de exteriorização e manutenção da memória destes povos.

É neste contexto que a faixa final do álbum visual ganha uma dimensão metalinguística fundamental. Ao se apresentar como "Guardiã da Encantarya", Luana Flores não apenas reivindica sua ancestralidade enquanto território epistemológico, mas assume o papel de guardiã que reconhece, celebra e transmite a ciência e os mestres através da música e do audiovisual.

Figura 28 - Guardiã da Encantarya



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

A faixa extra é apenas um vislumbre dentro do álbum visual, mas traz um elemento tecnológico primordial: o fogo. Ecoando a frase final na voz de Georgia, Luana é mostrada sem óculos, entre faíscas em meio à escuridão sertaneja, iluminada com uma tocha ardente (Figura 27), como que performando um ritual primordial humano, enquanto ouvimos: “Eu sou cria de um sol quente/ Minha arma é o repente/ Queimando no lampião”. Ela joga com o fogo como se fossem suas palavras ardentes iluminando a si mesma e ao território, enquanto ao fundo vozes semelhantes a um canto gregoriano dizem em uníssono: Outra narrativa/ Nova dimensão/ É o Nordeste Futurista.”

Luana cria então quase um Prometeu futurista, porém não vinculado à dor eterna que o mito grego se baseia pela rebelião com os criadores ao trazer a tecnologia à humanidade, e sim à missão de seguir espalhando essa luz, um fogo ritual, reconhecendo os saberes invisíveis aos olhos desavisados: “Guardiã da encantarya/ Compromisso na missão/ Resisto na luz do dia/ Corpo fora do padrão.”

O ritual de Luana é subitamente cortado pelo momento em que Vó Mera retira os óculos futuristas, com traços de surpresa, e sua televisão de tubo segue a transmissão do início da obra, apresentando e agradecendo Yakecan Potyguara como ativista LGBT indígena por compartilhar os saberes do Mocororó. Quem viu, viu, e este saber permanecerá gravado em seus olhos.

Cabe mencionar que *Guardiã da Encantarya* foi regravada em 2023 com outro tom de solenidade, apenas sob o nome *Encantarya*. A voz e o coro praticamente sem acompanhamento instrumental foram substituídos por uma alegre versão da música gravada com outra conterrânea de Luana Flores: Cátia de França. Reafirmando seu compromisso com a celebração da ancestralidade e criando mais imagens de começo, meio e começo, as cantoras estão juntas - a princípio ambas com os óculos futuristas -, envoltas por uma atmosfera clara que remete a um sonho, selecionando e guardando sementes, símbolo inequívoco de fartura e continuidade de um legado nordestino diretamente para o futuro (Figura 28).

Figura 29 - Encantarya



Fonte: Visualizer disponível no Youtube⁵⁹

⁵⁹ Luana Flores & Cátia de França - Encantarya (visualizer) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yXha3oJrgeQ>> Acesso em: 20 de jul de 2025

3.3 Em Celebração ao Presente

Reafirmando o local do sonho em oposição às narrativas deterministas de fim do mundo, ressoa Krenak e sua contundente afirmação sobre a necessidade de sonhar, pois “é dentro dos sonhos [que] estão as memórias da Terra e de nossos ancestrais” (Krenak, 2022, p.37). O filósofo indígena ainda traz o convite a imaginar cartografias que permitam a coexistência das narrativas de distintos povos e suas formas de ver o mundo, de forma que não se antagonizem, mas sigam dando sentido às múltiplas experiências de vida no planeta (2022, p.32). Menciona o primeiro avistamento do planeta Terra com a histórica frase “A Terra é azul!” (2022, p.33) como uma exaltação à beleza da vida, o que se torna irônico frente à leitura que Hui faz do lançamento da Sputnik⁶⁰ em 1957 e a consequência desta mesma imagem como a compreensão da Terra na lógica unificada da monotecnologia (Hui, 2020, p.67). Assim, é possível identificar múltiplas narrativas a partir de cosmopercepções distintas frente ao mesmo fenômeno, que podem abrir debates sobre o planeta que queremos, e do lugar das humanidades neste desejo.

Os dispositivos ficcionais⁶¹ então permitem distintas compreensões dos territórios e da relação dos povos para com estes, como apontado nas palavras de Pérez, de que “la ciencia ficción ofrece una alternativa a las narrativas tradicionales que han sido elaboradas por el canon” (Pérez, 2021, p.10), permitindo inclusive um espaço de meditação e crítica às consequências sociais, ambientais, éticas e culturais que se deram ao redor do processo de colonização (e sua constante atualização na contemporaneidade).

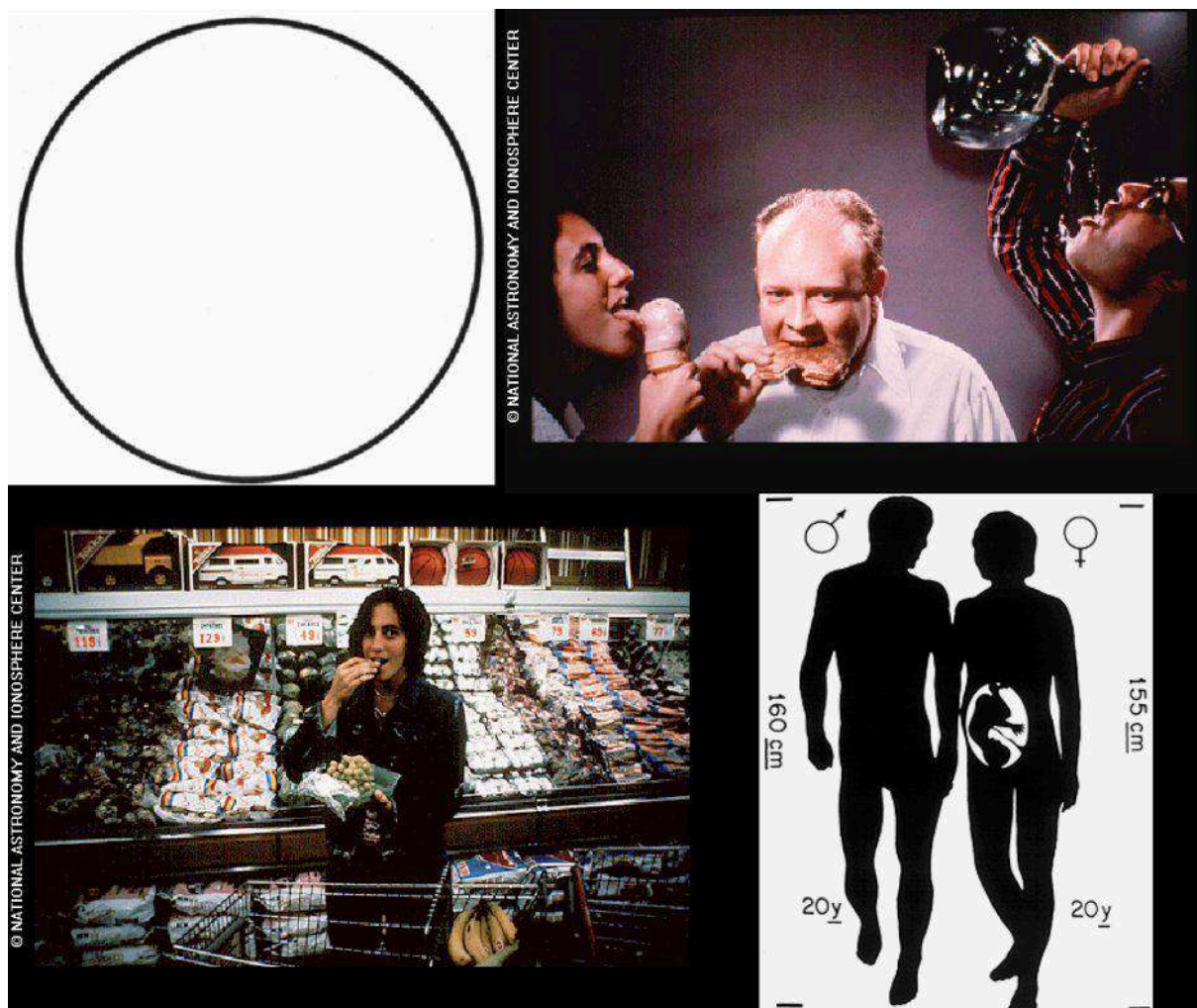
Como exemplo da íntima relação entre a ficção científica e a instauração de imaginários para a compreensão que as sociedades contemporâneas possuem de si mesmas, um exemplo concreto: em 1977, o escritor de ficção científica Carl Sagan propôs e dirigiu uma missão em parceria com a NASA para criar os *Voyager Golden Records* - discos fonográficos de cobre banhados a ouro que funcionariam como "manual de iniciantes" para o planeta Terra, enviados para além de nossa atmosfera. O conjunto inclui

⁶⁰ Em uma entrevista de Marshall McLuhan em 1974 ele afirma que “a Sputnik criou um novo ambiente para o planeta. Pela primeira vez o mundo natural foi completamente encerrado dentro de um recipiente construído pelo homem. No momento em que a Terra adentra esse novo artefato, a Natureza termina e a Ecologia começa. O pensamento ‘ecológico’ passou a ser inevitável assim que o planeta ascendeu ao status de obra de arte” (MCLUHAN, 1974 apud HUI, 2020, p. 67).

⁶¹ Não é do interesse desta pesquisa equivaler dispositivos de narrativas ficcionais ou híbridas com os mitos fundacionais dos diversos povos que existem e se narram ao redor do mundo. Ao me referir ao dispositivo ficcional aqui pretendo apenas entendê-lo na contemporaneidade como mais uma tecnologia disponível para a manutenção de diversas cosmopercepções.

115 fotos (Figura 29) e áudios com mais de cinco horas de duração - menos que uma apresentação completa de cavalo-marinho.

Figura 30 - Imagens Golden Disk



Fonte: Página oficial NASA⁶²

Frente a esta curadoria, surge o questionamento sobre quais mundos estão sendo deixados de fora para o olhar alienígena - que, mesmo sendo um interessante público alvo, até o presente momento não apresentou críticas ou aceitações ao conjunto da obra enviada, sendo preferível aqui focarmos na linha discursiva dos enunciadores deste discurso. A primeira imagem da seleção consiste no contorno de um círculo perfeito, o "círculo de calibração", elemento que se repete em diversas culturas para remeter à completude e aos ciclos. Porém este círculo frio não dá conta de pensar as espirais e circularidades humanas e não-humanas ao nosso redor. Quando Janaina

⁶² Disponível em: <<https://science.nasa.gov/mission/voyager/golden-record-contents/images/>> Acesso em: 27 de jul de 2025.

Barreto analisa as simbologias presentes no coco de roda, ela identifica a circularidade como máxima dos povos indígenas e africanos, sintetizada neste "único elemento ou mesmo um símbolo de importância abissal para a vida e as representações visuais da humanidade: o círculo, a roda" (Barreto, 2017, p.65). Talvez uma imagem como o coco de roda pudesse trazer pistas para eventuais interessados na cultura humana. O problema é convencer os humanos que dominam o discurso oficial que este sim é um manifesto complexo e profundo sobre nossa existência, uma tecnologia refinada.

Seguindo o desejo de Carl Sagan de apresentar-se a tal público alvo, surge a reflexão de que o *Nordeste Futurista* ofereceria um panorama privilegiado da diversidade humana, ao menos no que se refere à América Latina, no caso de ser lançado e encontrado em alguma órbita pelo espaço. O percorrido audiovisual da cartografia da fatura na obra atravessa territórios urbanos, quilombolas e sertanejos, sendo recepcionado pelas múltiplas vidas que aí habitam, configurando-se como um manifesto de orgulho da cultura paraibana e nordestina. Ao agenciar elementos cinematográficos que remetem à tecnologia *high-tech* - e, portanto, ao futuro da utopia monotecnológica - junto às cosmotécnicas nordestinas, se projetam não tecnologias que precisam ser inventadas, mas tecnologias que já existem e são sistematicamente invisibilizadas pelo discurso desenvolvimentista. O "futurismo" de Luana nada mais é do que a reivindicação da possibilidade de viabilizar um futuro que, como já dito, precisa ser ancestral (Krenak, 2022), e em sua narrativa já o é.

O *Nordeste Futurista* estabelece assim um diálogo com movimentos especulativos contemporâneos como o solarpunk, subgênero da ficção científica que se afirma como oposição ao nihilismo do cyberpunk e propõe alternativas e soluções sustentáveis à crise energética. O movimento multidisciplinar vai da arquitetura ao cinema no exercício de imaginar um futuro eco-sustentável, e traz reflexões importantes ao afirmar que as "tecnologias solarpunk não precisam permanecer imaginárias" (Simonaci, 2022, p.78), desenhando esperança em um mundo onde se deseja viver, sendo "ao mesmo tempo uma visão do futuro, uma provocação mental, um modo de vida e um conjunto de propostas realizáveis para chegar lá" (Simonaci, 2022, p.85).

Contudo, se evidencia essa diferença crucial entre a proposta solarpunk tradicional e o que apresenta o *Nordeste Futurista*: enquanto o primeiro imagina tecnologias sustentáveis a serem desenvolvidas, o álbum visual de Luana Flores revela tecnologias que não são imaginárias. A oposição não se dá entre presente distópico e futuro utópico a ser construído, mas entre a monotecnologia vigente que devasta

territórios e as cosmotécnicas ancestrais que se desenvolveram em conjunto com a natureza ao seu redor. O mocororó dos povos indígenas, o coco de roda quilombola, os saberes caatingueiros da jurema que fundamentam obras como os *Pontos de Ativação* não são propostas a serem realizadas - são tecnologias do presente que carregam a sabedoria de milhares de anos de coevolução com seus territórios. O caráter especulativo, aqui, está em propor um futuro onde estas tecnologias não são esquecidas nem muito menos subestimadas. São a base firme a partir da qual se pode disputar o porvir.

Esta diferença com o solarpunk, tal qual a diferença já mencionada com o movimento afrofuturista, pode estar relacionada à presença inequívoca das cosmotécnicas indígenas no contexto brasileiro e latino-americano. Estes povos, que já faziam parte desta terra, receberam os alienígenas submetendo-os também ao seu processo antropofágico ao apresentar o território e suas principais características. De forma que a já mencionada missão de seguir suspendendo o céu não é uma missão imaginária futurista como no solarpunk - assim como tampouco seria a conexão espiritual com a natureza algo exclusivo da ficção, como no filme *Avatar*. Não é uma busca escapista de um novo território e tempo que sane a ferida do presente violento para criar a alternativa do afrofuturismo. Entendo como um gesto reiterado de resistência e permanência passado de geração em geração, e agora projetado para o futuro.

O solarpunk dialoga com outras expressões artísticas contemporâneas que também plasmam saberes ancestrais como base tecnológica, a exemplo das obras de Hayao Miyazaki (Simonaci, 2022) que incorporam cosmotécnicas japonesas em suas narrativas ficcionais. Porém, possivelmente pela origem de ambos os movimentos nos Estados Unidos, há poucos olhares para a projeção de futuro que se aterra na América Latina. “Cria de um Sol quente”, Luana usa suas armas (de facão ao repente, passando pela câmera) e tece cuidadosamente um discurso audiovisual que aponta para uma narrativa advinda da confluência de outras cosmotécnicas que compõem seu território e seu ser.

A cena que embala os créditos finais da obra evidencia essa perspectiva quando Luana, já despida dos aparatos futuristas, porém carregada de tecnologias como o chapéu de palha e o pandeiro, caminha na paisagem da caatinga tocando despreocupadamente (Figura 30). Neste momento, os artefatos futuristas e os efeitos de edição não precisam mais ser utilizados - retiram-se todos os vernizes fictícios e temos um vislumbre da simplicidade que é a origem de tudo que foi visto antes: o sertão ao pôr

do sol, Luana descalça sentindo este chão e tocando o pandeiro sem pressa. Aos olhos que passaram pela reprogramação do Nordeste futurista, compreende-se a localização dessa imagem no presente, e segue-se desejando que ela esteja projetada no futuro. É neste contexto que sua voz em off revela:

[...]Mulher é, tem tanta coisa pra descobrir, viu? Costurar esses retalhos, fazer história embolada. Eu venho pensando muito na retomada dessas raízes como uma forma também de reescrever nossa narrativa né? Numa ótica decolonial. Eu só lamento talvez o olhar tardio, porque os mais velhos foram se encantando e muita coisa foi se perdendo. Mas estamos ai, antropólogas de si, cavando a história que nos disseram que não era importante pra que sejamos protagonistas desse percurso de dentro (Flores, 2022).

Figura 31 - Créditos



Fonte: Álbum Visual disponível no Youtube

Essa autodefinição posiciona a artista em um movimento de auto-etnografia que se opõe às narrativas hegemônicas sobre seu território. Luana se explica a si mesma e ao mundo, retirando-se do lugar de objeto de estudo para assumir o protagonismo da análise e enunciação de sua própria cultura. Isso retoma a chave de compreensão da obra pelo viés de documentário performático, quando Nichols afirma que

em obras recentes, essa subjetividade social é, muitas vezes, a dos subrepresentados ou malrepresentados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos gays e das lésbicas. O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que "nós falamos sobre eles para nós". Em vez disso, eles proclamam "nós falamos sobre nós para vocês" ou "nós falamos sobre nós para nós" (Nichols, 2010, p.172).

Esta cartografia da fatura se contrapõe frontalmente às representações tradicionais que construíram o nordeste - e a América Latina - como território de carência e escassez no imaginário hegemônico. Não se trata de "territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta" (Bentes, 2007, p.1), mas de espaços onde cosmotécnicas milenares dialogam organicamente com elementos futuristas, revelando saberes territorializados que nunca foram "vazios" ou "atrasados", senão espaços de sofisticada produção de conhecimento e tecnologia adaptada às suas condições específicas, apresentados por quem partilha dessa visão de mundo.

Uma chave de compreensão fundamental para essa inversão da representação é o retorno à *Antropofagia Caatingueira* de Yasmin Formiga. Em sua deglutição invertida, ao invés de consumir o outro para dominá-lo, entrega-se ao território para renascer dele. O *Nordeste Futurista* expande essa lógica para todo o álbum visual, operando movimento semelhante ao transformar o próprio dispositivo audiovisual em sua ferramenta futurista⁶³. Se Formiga ruma de dentro para fora os saberes caatingueiros para mostrá-los ao mundo, Luana é devorada e reprocessa os códigos da vivência nordestina para então instrumentalizar a linguagem da ficção científica, apresentando seu território desde dentro. Ao invés de ser consumida pelo olhar externo que tradicionalmente representa o nordeste para então subvertê-lo, ela subverte os signos *high-tech* para evidenciar a força de suas cosmotécnicas.

O *Nordeste Futurista* opera então uma inversão fundamental: ao invés de projetar para o futuro tecnologias que ainda precisam ser inventadas para resolver os velhos problemas, projeta a tecnodiversidade das culturas que compõem o território, aquelas ditas "atrasadas" pelos mesmos que criaram grande parte dos problemas. A ficção não está nas cosmotécnicas apresentadas, mas na própria ideia de que precisamos desenvolver algo novo quando o que precisa ser desenvolvido é nossa capacidade de reconhecer a potência do presente. Ao trazer os signos do cavalo marinho, do coco de roda, do mocororó e dos pontos de ativação caatingueiros para o universo futurista, Luana não romantiza o passado nem projeta utopias inalcançáveis. Ela "planta versos" que,

⁶³ No dia 7 de Agosto de 2025 a Mostra de Cine Cuir Arder en la Frontera realizou um conversatório online com os realizadores Adirley Queiroz (BR) e Ro Barbu (AR), para debater suas respectivas obras, *Mato Seco em Chamas* (2022) e *Yasirée Trance* (2018). Ali, a feliz afirmação de Adirley ressoou muito com os caminhos dessa pesquisa, falando sobre produzir um cinema fora do modelo canônico como uma forma "politicamente incorreta" ele afirma: "Todo plano politicamente incorreto é uma ficção científica". Assim, retomar o espaço de enunciação a partir de outras cosmotécnicas e agenciar o olhar de uma câmera para tal se torna uma maneira de imaginar um mundo tecnológico distinto, seja este mais próximo da utopia ou da distopia.

como sementes, carregam em si toda a “database” de mundos que podem florescer quando reconhecemos que o futuro é ancestral.

O convite do *Nordeste Futurista* é para a retomada, não como algo idealizado pela artista, mas como retrato deste contexto cultural que se opõe ao fetiche contemporâneo de ser a geração heroica que viverá o fim do mundo. Seduzidos por essa narrativa apocalíptica, corremos o risco de perder a chance de celebrar e fortalecer o mundo ao nosso redor. Obras como a de Luana Flores nos dão a chance de, ao colocar os óculos, identificar que outros futuros são possíveis quando partimos do que já existe e resiste. Tomando emprestada a reivindicação da ficção científica latino-americana, a obra permite "una visión amplia e inclusiva de la ciencia como lugar en el cual se construyen procesos de identidad-otros, que adoptan y adaptan las herramientas estructurales del género" (Pérez, 2021, p.14). Assim, não se cria uma ciência ou uma cosmotécnica nordestina na obra, mas sim recursos para apresentá-la como protagonista de seu próprio presente, fundamental para a constante disputa pelo futuro. Uma mensagem dissidente solta nas órbitas do ciberespaço.

3.4 Arte na Tecnodiversidade - A Conversa das Almas

Frente a essa análise detalhada da obra *Nordeste Futurista* pelas vias de sua celebração e encontro de distintas cosmotécnicas reivindicadas desde o território nordestino, permanece certo dissabor de quem assimilou como neutras as expressões da monotecnologia, embutidas inclusive nas plataformas digitais utilizadas para o acesso da obra analisada. No intuito de subvertê-lo, foi crescendo o desejo de identificar um eixo fundante do que hoje se projeta da monotecnologia em distintas esferas do cotidiano, e caracteriza o imaginário tecnológico *high-tech*.

Novamente, Yuk Hui (2020) aponta alguns caminhos que dialogam diretamente com essas inquietudes. O filósofo indica alguns elementos da cultura europeia que, em sua leitura, cunharam a pulsão monotecnológica que dita nossa compreensão de tempo e de modelo social ditos neutros na contemporaneidade. Reafirma a necessidade de pensar múltiplas cosmotécnicas que, para coexistir e se relacionar de forma plural, surgem vinculadas em essência com o que ele chama de localidade⁶⁴, que no decorrer da

⁶⁴ “Localidade não significa necessariamente etnocentrismo, nacionalismo ou fascismo, mas é aquilo que nos força a repensar o processo de modernização e de globalização e que nos permite refletir sobre a possibilidade de reposicionar as tecnologias modernas. A localidade também é crucial para que possamos conceber uma multiplicidade de cosmotécnicas. Ela não é usada aqui no sentido de políticas identitárias,

dissertação vem sendo referido como território. A localidade pode ser compreendida também como a natureza que caracteriza determinado território, como já mencionado no capítulo 1. E é a partir da noção de *cibernética* que Hui aponta a consagração da filosofia europeia (e sua conseqüente morte) em um sistema quantificável que, em tese, criou uma linguagem unificada entre o animal e a máquina, afastando a dita Humanidade de possíveis relações com a natureza. A cibernética, então, como um dos eventos mais importantes do século XX, se tornaria “o *modus operandi* de máquinas que vão desde os smartphones até os robôs e a tecnologia espacial” (Hui, 2020, p.63). Esse radical que nomeia o ciberespaço, o ciborgue e mesmo o cyberpunk muitas vezes tem a essência de sua definição ignorada.

De maneira mais simples, a cibernética consiste em sistemas de retroalimentação de informação. Com sua nomenclatura inspirada nos timoneiros da grécia antiga, que tinham que fazer ajustes (como o princípio dos *feedbacks*) para manter o barco em uma determinada rota, se elabora um sistema: o barco, a variável do mar, e a resposta do marinheiro que move o timão para corrigir o caminho do barco. Quando foi possível comprovar matematicamente a ideia de que este feedback poderia se retroalimentar, saindo de uma ordem linear A-B-C para uma ordem A-B-C-A', criou-se um sistema que mediava a ação humana com o ambiente desde uma causalidade circular. Já o próprio barco, uma vez dentro de um sistema cibernético automatizado de navegação pode, a partir da retroalimentação de dados e um objetivo final ali inserido, corrigir sua rota junto ao mar, agenciando dois conceitos-chave: feedback e informação⁶⁵ (Hui, 2020). Isso foi criado para permitir a análise do “comportamento de todos os seres, tanto animados (vivos) quanto inanimados (sem vida), mas também natureza e sociedade” (Hui, 2020, p.64) em sistemas, se opondo aos dualismos⁶⁶, pretendendo uma compreensão e controle universal de todos os seres. Segundo Hui,

Nesse sentido, uma máquina cibernética não é mais apenas mecanicista, mas também assimila alguns comportamentos de organismos. É importante ter em mente o fato de que semelhança não significa equivalência – e é esse mal-entendido que hoje domina nossa política das máquinas. (Hui, 2020, p.65)

nem como um recuo ao tradicionalismo expresso de uma forma ou de outra, mas para fazer com que múltiplas localidades inventem seus próprios pensamentos e futuros tecnológicos – uma imunologia, ou, melhor dizendo, imunologias que ainda precisam ser escritas.” (Hui, 2020, p. 79)

⁶⁵ “A informação é a medida do grau de organização, e o feedback é uma causalidade recursiva ou circular que possibilita autorregulação. Muitos processos de feedback estão em curso quando, por exemplo, esticamos o braço para pegar uma garrafa de água – processos que permitem ajustarmos a atenção dos olhos e dos músculos do braço até alcançarmos o destino desejado, ou o tólos” (Hui, 2020, p.65)

⁶⁶ Algumas dualidades que Hui aponta no pensamento europeu: Natureza e Tecnologia, Mente e Corpo, Tradição e Modernidade, perspectivas Macro e Micro (Hui, 2020).

A instauração de sistemas cibernéticos nas mais diversas instâncias da existência humana define uma compreensão comum de ordem e objetivo final para os conjuntos mais selvagens⁶⁷, como o exemplo já mencionado da interpretação de Hui do primeiro avistamento externo do planeta Terra e sua conseqüente compreensão como um sistema fechado, gerando uma tradução da natureza imensurável para o sistema da ecologia. A cibernética então seria uma espécie de síntese e superação do pensamento europeu, uma vez que

esta nunca foi uma disciplina que corresse em paralelo a outras como a filosofia ou a psicologia, mas, pelo contrário, pretende ser universal, capaz de unir todas as outras disciplinas – e, assim, poderíamos dizer, se tornar o (modo de) pensamento universal *par excellence* (Hui, 2020, p.69).

No afã dessa transformação totalizante, o fim da barreira entre humanidade e máquina tem conseqüências geopolíticas profundas, sendo ato inaugural de uma "compreensão unificada" do globo que impõe em nova velocidade a sincronização forçada dos tempos de diferentes territórios. Assim, o fim da filosofia anunciado por Heidegger "significa ao mesmo tempo que a filosofia ocidental se realiza na cibernética e que o desenvolvimento futuro da civilização mundial terá de se orientar a partir do pensamento da Europa ocidental" (Hui, 2020, p.85).

Na extensa análise das distintas facetas que propõem caminhos para a tecnodiversidade, Hui se debruça especificamente sobre a arte (*technē*) como tecnologia fundamental de fragmentação da percepção, que abre caminhos não mensurados pela monotecnologia. O filósofo traz a arte como acesso ao não-racional, sendo este um lugar além de uma binariedade entre racional e irracional:

Na poesia, a experiência do não racional é alcançada pelo uso inovador da linguagem como forma de libertação de sentidos aprisionados na linguagem comum; na religião, a experiência de Deus é alcançada via arquitetura das igrejas, cerimônias, dogmas – ninguém é capaz de demonstrar o que é Deus, mas é possível vivenciá-lo na devoção (Hui, 2020, p.93).

Frente ao cálculo absoluto cibernético, a arte é apontada como uma variável infinita, pois, para Hui, essa forma de acesso ao não racional "que deve ser distinguida da racionalidade científica e da mera irracionalidade, também terá de se apropriar da

⁶⁷ O uso do termo selvagem aqui é inspirado no pensamento de Ailton Krenak, presente em diversas de suas falas porém sintetizado em *A Vida é Selvagem* (2022) onde o pensador indígena reivindica a oposição ao pensamento civilizatório hegemônico. A provocação tem intenção de convocar justamente essa rebelião epistemológica, apontando os que se dizem civilizados e os danos que fazem à natureza, em oposição à sabedoria dos selvagens e suas outras formas de relação com ela. Assim, conjuntos selvagens se referem a tudo o que não é mensurável nos sistemas cibernéticos. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/wp-content/uploads/2022/12/A-Vida-e-Selvagem-%E2%80%93-Ailton-Krenak-v5.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2025.

racionalidade da ciência e da tecnologia e transformá-la" (Hui, 2020, p.93). Contudo, isso tampouco aponta para uma arte universal em oposição à monotecnologia, mas sim "as artes" ao redor do mundo como caminhos alternativos que apontam à tecnodiversidade e ao bem viver.

No exercício de demonstrar algumas perspectivas diferentes de arte segundo sua localidade, Hui aponta distinções entre esse acesso ao não racional no Ocidente e na cultura chinesa. A arte ocidental (tragista), compreendida a partir da tragédia grega e do mito do herói, busca a beleza no representável e perceptível pelos cinco sentidos humanos, quando o humano trágico se coloca na busca da superação da natureza e, em sua sublime tentativa, fracassa. Em contraste, a tradição chinesa, exemplificada pelas pinturas shan-shui (séc X), não se centra na forma, senão na noção de dissolução desta para revelar o imensurável e ilimitado do *tao*⁶⁸. Reposiciona assim o espectador não como algo separado da obra, mas que se funde em relação a ela, tornando-se consciente de uma realidade mais ampla, usando o finito para evocar o infinito.

Ambas as tradições mostram diferentes formas de lidar com o não-racional - formas que, em sua especificidade, podem se opor à homogeneização monotecnológica sem pretender eliminar a cibernética, mas tampouco se adequar a ela. Hui é categórico nesse sentido: apontar determinada cosmotécnica como o grande problema a ser superado ainda reafirma uma dualidade totalizante, que é incompatível com o objetivo da tecnodiversidade (Hui, 2020). O problema não está na especificidade de cada arte, mas na tentativa de universalização monotecnológica que resume estas expressões do não racional a uma equação absoluta da cibernética. O intuito de reposicionar a arte e a tecnologia em realidades mais amplas

exige diferentes sensibilidades diante do mundo dos humanos e dos não humanos. Devemos reconhecer que, antes de qualquer outra coisa, a arte é a ciência do sensível. Uma investigação sobre a variedade de experiências na arte deve significar um regresso à questão da estética a partir da análise de sua estrutura e de sua operação – ou seja, de sua lógica. Essa investigação exige estudos sobre formas diferentes de aguçamento dos sentidos e de seus modos de operação, processos essenciais à busca pelo Ser no Ocidente ou para que seja possível seguir o tao no Oriente. E também envolve o cultivo de uma intuição estética e filosófica, que, no entanto, é eclipsada e relegada ao esquecimento por

⁶⁸ “Quando alguém está diante de uma paisagem pintada por Dong Yuan, por exemplo, ou Guo Xi (1020–1090), a experiência é de dissolução do sujeito, que consegue participar do não racional e nele se torna parte de uma realidade mais ampla. O sujeito em si já não é mais Nada nem Ser – é ao longo da experiência de reconfiguração dinâmica oferecida pela própria paisagem que a relação sujeito-objeto, tão crucial à ciência moderna, é obliterada. A distância entre o observador e a pintura desaparece e, em seu lugar, é revelado um caminho, um tao (“caminho”, “passagem”, em sentido literal) que leva o observador em direção ao não racional. Os confucionistas chamam essa experiência de “participação no céu e na terra” (參天地), a condição necessária a um sujeito moral cuja responsabilidade é facilitar o crescimento de outros seres” (Hui, 2020, p.95).

outro tipo de aguçamento dos sentidos, como o uso da tecnologia para o aprimoramento humano (Hui, 2020, p.103).

Diante desta reafirmação do poder da arte na nossa sociedade contemporânea, reverbera não apenas a obra em si analisada nessa dissertação, mas também as cosmotécnicas que ela registra e os diálogos possíveis de abrir a partir disso. O coco de roda, o toré, o cavalo marinho ou mesmo os pontos de ativação não parecem se adequar a nenhuma das perspectivas de arte descritas anteriormente - e tampouco se intenciona afirmar que todos compartilham a exata mesma vivência de arte. O quilombola Antônio Bispo dos Santos, porém, nos dá um panorama de sua cosmopercepção da arte desde suas incursões ao mundo urbano e frente às suas diversas contradições. Ele traz a arte como forma de desfrutar e aprender a lidar com o mundo desde a brincadeira, opondo-se à lógica da cibernética “porque a arte é a conversa das almas, a arte alimenta a vida, ela não deve ser mercadoria” (Santos, 2023, p.22). Uma vez que

a arte vira mercadoria, passa a ser uma brincadeira de não fazer nada. O teatro é fazer as coisas de brincadeira, enquanto a brincadeira na nossa comunidade é a brincadeira de fazer as coisas de fato. Quando a gente brinca de fazer o Reisado, a gente faz o Reisado. Quando a gente brinca de fazer a roça, a gente cresce aprendendo a fazer a roça [...] A gente brinca de fazer e faz as coisas enquanto o povo do teatro brinca de não fazer (Santos, 2023, p.22).

Assim, a arte como conversa das almas pode ser lida como um acesso coletivo ao não racional em prol do coletivo onde se aprende a brincar. Bispo ainda apresenta sua forma de vivenciar a arte em negação à mercantilização e hierarquização de saberes que identifica no termo cultura. Por mais que Hui seja categórico na importância de não recriar dualidades e oposições entre cosmotécnicas (pois essa lógica dualista ainda segue a percepção europeia e da cibernética), a reflexão que Nego Bispo traz para debate se torna mais compreensível desde o contraste: para ele, sua cosmopercepção acessa a arte, mas a cultura já é domínio da monotecnologia:

A arte é conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada. A cultura é o contrário. Nós não temos cultura, nós temos modos - modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados [...] A cultura é uma coisa padronizada, mercantilizada, colonial. Os colonialistas dizem que não temos cultura quando não nos comportamos do jeito deles. Quem não sabe tocar piano ou não sabe o que é música erudita, quem nunca frequentou um teatro, quem não frequenta o cinema, para eles, não tem cultura. Para nós, quem não sabe dançar e cantar no batuque, quem não sabe fazer uma comida, quem não se emociona com a cantiga de um pássaro não tem um modo agradável de viver (Santos, 2023, p.22).

De forma que *Nordeste Futurista*, ao oferecer a mirada decolonial dos óculos de realidade virtual, lança ao mundo (ciberespaço) uma perspectiva de arte diferente, que questiona a ciência e a tecnologia hegemônicas. Desde suas distintas camadas de representação, o dispositivo audiovisual do documentário performático une diferentes artistas nordestinas de distintos povos, apresentando suas expressões e territórios em uma mesma narrativa, valendo-se de uma antropofagização inversa de movimentos como o afrofuturismo e o solarpunk. Não se intenciona colocar a obra em um local de cânone artístico, mas sim inseri-la como possível resposta latino-americana de provocação frente à ampla ignorância que ainda se projeta nas representações feitas sobre esse território desde fora, abrindo espaço para acessos nada novos ao não racional. Assim, quando Hui afirma que para além da expansão inédita da percepção humana dos cinco sentidos (por exemplo com a criação do telescópio e do microscópio), a qual a ciência se dedica,

o pensamento filosófico quer dominar o desenvolvimento de novos sentidos – mas é na arte que ambos podem se unir. A relação entre arte e tecnologia ainda não foi determinada; a exploração das variadas experiências em arte serve como um convite para pensar a tarefa da arte a partir da filosofia e de suas possibilidades – um recuo para que possamos seguir adiante (Hui, 2020, p.104).

Esta tensão entre a arte como tecnologia de acesso ao não-racional e sua circulação através dos meios digitais caracterizados pelo olhar cibernético colonial configura uma das principais arenas onde se desenrolam as disputas contemporâneas pela tecnodiversidade. É precisamente neste contexto contraditório que emergem, por toda a América Latina, múltiplas expressões artísticas que, como o *Nordeste Futurista*, encontram estratégias para estabelecer diálogos entre almas mesmo quando inseridas em algoritmos e sistemas homogeneizantes. Estas práticas revelam que a disputa pelo futuro não se dá apenas no campo das ideias, mas nas formas concretas como diferentes povos se apropriam e ressignificam as tecnologias disponíveis.

3.5 Futuro Ancestral - Recompilação de um Arquivo Futurista

As reflexões sobre arte como "conversa das almas" e as tensões dos meios digitais ganham formas diversas quando observamos como outros artistas contemporâneos da América Latina vêm desenvolvendo estratégias similares às de *Nordeste Futurista*. Ainda que não se organize através de manifestos únicos ou lideranças centralizadas, configura-se um movimento continental que compartilha eixos

fundamentais: a crítica ao discurso da monotecnologia, a defesa da tecnodiversidade, a retomada do olhar aos guardiões de suas respectivas cosmotécnicas, e a reivindicação do direito de enunciar e disputar o próprio futuro a partir da experiência e do território.

A estas múltiplas expressões coletivas, é possível relacionar suas reivindicações com o título homônimo do último livro de Ailton Krenak (2022): *Futuro Ancestral*. O que observamos hoje é uma multiplicação e popularização dessas práticas, especialmente através das redes sociais, onde uma nova geração de artistas encontra formas de articular cosmotécnicas tradicionais com as urgências contemporâneas. Buscando, nas sementes crioulas, uma *database* para o futuro.

Tanto não é nova essa retomada e reivindicação de futuro que cabe retornar a uma das primeiras aparições públicas de escala nacional de Krenak, em sua fala histórica na constituinte brasileira de 1987. Ali, mais uma vez ele lutava contra a desumanização dos povos indígenas, dessa vez para que fossem reconhecidos como cidadãos brasileiros na constituição, com direito a manter suas práticas de bem viver em seu território. Vestido em um terno imaculadamente branco e pintando o rosto com a tinta negra do jenipapo (Figura 31), representando o luto pela morte e negação de seu povo e seus saberes, o então jovem indígena reivindicava o trabalho que havia sido feito na comissão sobre o tema, e a necessidade de manter o processo de escuta "para que haja realmente uma perspectiva de futuro de vida para o povo indígena, e não de uma ameaça permanente e incessante" (Krenak, 1987). Dessa forma, se reafirma: reivindicar o direito ao futuro, imaginá-lo das mais diversas formas, é reivindicar o direito à vida.

Figura 31 - Ailton Krenak durante a Assembleia Nacional Constituinte em 1987



Fonte: Conselho Indigenista Missionário

O que se pode observar hoje é uma multiplicação dessas reivindicações através de diferentes linguagens artísticas e tecnológicas. Ainda que siga sendo necessário o exercício de distinguir qualquer movimento que reivindique algum tipo de futurismo baseado em ancestralidades abstratas. Um dos principais elementos a serem destacados no *Nordeste Futurista*, afinal, é a reivindicação territorializada das tecnologias, a localidade, fundamental para a definição de cosmotécnica.

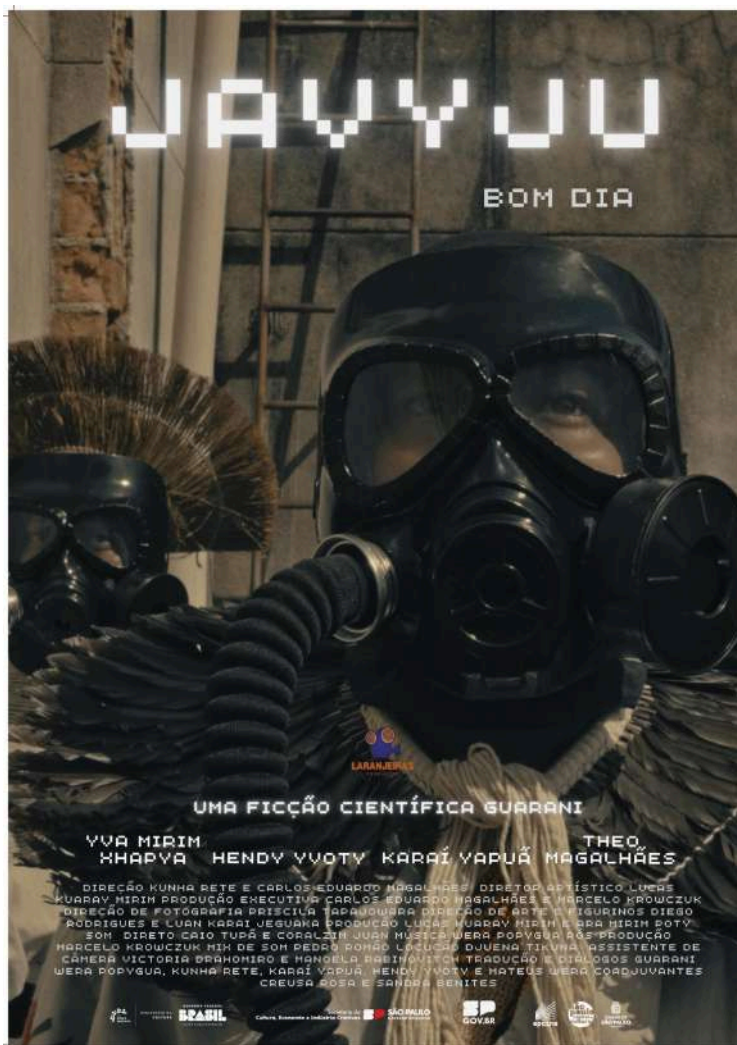
No audiovisual, o cinema indígena já é tema de mostras em diversos festivais⁶⁹ - já não mais indigenista ou sob o selo exclusivo de cinema etnográfico, mas com narrativas originais, propostas de realização audiovisual diversas, produzidas por seus próprios povos, muitas vezes narradas em suas próprias línguas e fazendo o exercício infundável de apresentar seu olhar frente às temáticas contemporâneas do mundo.

Além disso, obras como o longa-metragem *Yasirée Trance* (2018), da diretora argentina Ro Barbu cria uma ficção científica documental para registrar as consequências da instalação da Entidade Binacional Yacyretá (localizada entre Argentina e Paraguai) em uma pequena ilha localizada exatamente na frente da hidroelétrica. Utilizando-se de dispositivos visuais que remetem ao cânone da ficção científica e também ao documentário performático, o filme apresenta a contradição do modelo energético e urbano que não condiz com a vida ou com a natureza humana, em seguida acompanhando seres que foram expulsos da “Entidade” e se reconectaram com o corpo e a natureza, descobrindo inclusive a possibilidade de se reconstruir para além das identidades de gênero tradicionais.

O curta-metragem *JAVYJU* (2024) - que, em guarani, significa “bom dia” -, dirigido por Cunha Rete e Carlos Eduardo Magalhães e realizado com uma equipe majoritariamente indígena, traz uma inversão dos papéis tradicionalmente colocados nos encontros entre culturas: Após o fim do mundo, são os indígenas, vestidos em trajes espaciais adornados com grafismos guarani, que caminham entre as ruínas da metrópole São Paulo, coletando pixos em idiomas antigos incompreensíveis e projetando a alteridade desde outro centro (Figura 32), como nos convida a provocação da colonialidade do ver de Barriendos.

⁶⁹ No evento SP Hub, realizado pela FAAP em Julho de 2025, houve uma mostra de cinema indígena chamada “Futuro Ancestral”. O Festival de cinema Janela Caipira, realizado em Rio Claro em Agosto do mesmo ano, também possuía uma curadoria de mesmo nome.

Figura 33 - Cartaz Javyju



Fonte: Cinemateca Brasileira

Há também festivais interdisciplinares que convidam artistas internacionais com propostas que dialogam com o Futuro Ancestral. É o caso do festival CURA - Circuito Urbano de Arte -, organizado pelo instituto de mesmo nome com sede em Belo Horizonte e edições em outras capitais como Manaus, que desde 2017 vem transformando espaços urbanos em museus a céu aberto, intervindo na paisagem viva em diálogo com a comunidade, convidando artistas de todo o mundo. *Selva Mãe do Rio Menino*, o maior mural do mundo pintado por uma mulher indígena, por exemplo, foi realizado no marco deste festival pela artista Daiara Tukano. O mural *Deus é Mãe*, realizado por Robinho Santana, traz o pixo como tecnologia de comunicação periférica urbana e endeusa a figura da mãe preta. A revitalização da praça Raul Soares com a pintura *Anaconda*, realizada pelos artistas Sadith Silvano e Ronin Koshi, do Shipibo da amazônia peruana, possui também o título de maior intervenção Shipibo do mundo (Figura 33). Assim,

reescrevem a narrativa coletiva do território urbano (La Rocca, 2023), trazendo representações de cosmotécnicas que a princípio não estão no discurso oficial. Outros festivais, como o pan-amazônico AmazôniaMapping com sede em Belém do Pará, atua desde 2013 reivindicando o encontro das tecnologias *high-tech* audiovisuais com o território amazônico e suas cosmotécnicas, trazendo a floresta para a cidade e vice-versa.

Figura 34 - Pinturas do festival CURA em Belo Horizonte



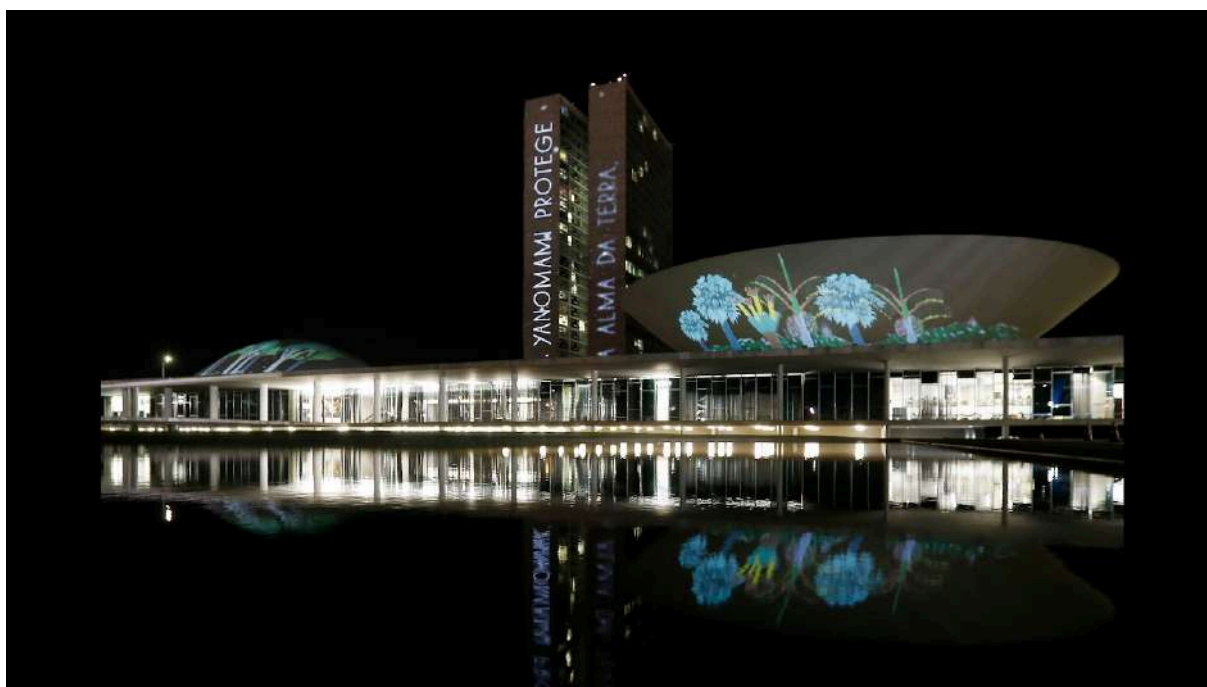
Fonte: Página oficial CURA⁷⁰

Intervenções urbanas como a projeção em vídeo mapping realizado durante a pandemia, *O Sopro dos Xapiri*⁷¹ (Figura 34), materializou em luz representações dos seres da cosmologia Yanomami nos prédios de poder de Brasília durante a campanha #ForaGarimpoForaCovid, simbolizando a luta pela proteção da floresta em momento crítico de invasões garimpeiras e pandemia.

⁷⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/cura.art/>> Acesso em: 10 jun. 2025.

⁷¹ Registro da intervenção de vídeo mapping disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b-ltr31QwY>> Acesso em: 15 de ago de 2025.

Figura 35 - Intervenção videomapping: O Sopro dos Xapiri



Fonte: Instituto Socioambiental

Nas artes visuais, o ensaio visual performático *Post-humanas y sueños cyborg de + seres en los Andes*⁷² da boliviana Noemi Gonzales Cabrera (K'ita Wichhu) explora a mesma fusão semiótica entre elementos ancestrais e futuristas presente no *Nordeste Futurista*, porém dessa vez dialogando com cosmotécnicas andinas, criando o que a artista chama de um “cyberpunk andino”⁷³. Na imagem aqui escolhida, por exemplo, mostra o gesto ancestral do consumo da folha da coca com o detalhe de que, agora, a planta sagrada está prateada (Figura 35). K'ita Wichhu, inclusive, se utiliza de óculos futuristas muito similares aos analisados nesta obra, e reivindica seu trabalho como a proposta de sonhar um futuro suspenso. A artista ainda faz parte de um coletivo de investigação artística com os olhares voltados ao território de El Alto⁷⁴, região de maioria indígena na Bolívia.

⁷² Disponível em: <<https://plataformarara.com/blog/post-humanas-y-suenos>> Acesso em: 15 de ago de 2025.

⁷³ O ensaio recebeu destaque no concurso POY Latam (plataforma de difusão de fotografia documental e artística da Iberoamérica) na categoria “Nuestra Mirada, Otros Mundos Posibles” em Agosto de 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DN88LyYibg2/?img_index=1> Acesso em: 30 ago 2025

⁷⁴ Coletivo El Alto Aesthetics, disponível em: <https://www.instagram.com/elalto_aesthetics/>

Figura 36 - Post-humanas y sueños cyborg de + seres en los Andes



Fonte: Plataforma Rara.com

No mesmo livro *Futuro Ancestral*, Krenak menciona o convite que recebeu da artista Bia Lessa (Krenak, 2022, p.67) para fazer parte da instalação "Cartas ao Mundo". A "exposição manifesto" tinha como proposta entre os capítulos "Asfixia", "Mercadoria" e "Comum", intervenções diversas como a ocupação do Largo do Paissandú e cortejos na avenida Paulista, criando representações da aceleração da distopia urbana até seu colapso, para então reconstruir com vegetação e produção orgânica de vida (Alzugaray, 2022).

Na cena dos quadrinhos brasileiros, obras como *Cangaço Overdrive* (2018) e *Conto dos Orixás* (2019) já mencionadas antropofagizam elementos da ficção científica para projetar ao presente narrativas antigas, seja a criação do mundo segundo a cultura Yorubá, ou a disputa por terra do nordeste do séc. XX reprojetaada entre ciborgues e tecnocratas.

Na música, a artista Katumirim, indígena urbana, reivindica a retomada dentro deste território e o movimento Futurismo Indígena, com músicas como *Indígena Futurista* (2021), compondo um discurso visual em sua própria performance - com cabelo de cores fantasia, lentes de contato coloridas, elementos e adornos tradicionais e *high-tech*,

sempre evidenciando seus traços indígenas. Esse discurso está evidente em suas letras, onde entre pop, rock e rap a artista faz o exercício de entender e contar sua própria narrativa. Nas capas de seus álbuns, também, traz essa disputa de forma frontal, como na capa do álbum *Revolta*, de 2022 (Figura 36), onde a artista é ilustrada em posição triunfal em cima de escombros de elementos que representariam o governo bolsonarista, sob uma luz neon.

Figura 37 - Capa álbum *Revolta*



Fonte: Plataforma Deezer⁷⁵

Bandas como Sistema Solar já trabalham com essa estética que une o urbano ao rural e projeções de futuro, trazendo ritmos e instrumentos tradicionais colombianos como

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.deezer.com/br/artist/59547622>> Acesso em: 15 de Ago de 2025

a gaita, junto a sintetizadores e elementos visuais do carnaval da região caribenha, como a estética picotera (parente próxima dos soundsystems jamaicanos). Seu último lançamento, *Futuro Primitivo* (2025), evidencia como a confluência de cosmotécnicas ancestrais e contemporâneas gera outras sonoridades e propostas estéticas (Figura 37).

Figura 38 - Capa álbum *Futurx Primitivx*



Fonte: Capa disponível no Youtube⁷⁶

Acompanhado de um álbum visual⁷⁷ com quatro das músicas presentes no álbum fonográfico, que narra o fracasso do êxodo rural - na Colômbia, permeado pelo conflito armado e compra coercitiva de propriedades rurais - e imagina possibilidades de retorno e

⁷⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/1f6qGfllVyw?si=frTd6Tst-NIHRJQB>>. Acesso em 15 de Ago de 2025.

⁷⁷ SYSTEMA SOLAR - FUTURX PRIMITIVX 20|25. Disponível em: <<https://youtu.be/rG9CvNjlxp4?si=XpCmTjlepa8V4Tlp>> Acesso em: 15 de Ago de 2025

apropriação do território e suas cosmotécnicas de soberania, por exemplo, alimentícia. A representação objetiva de qual território e comunidade estão sendo narrados, o debate de gênero e de raça, porém, não estão tão evidenciados nessa obra, ou talvez não para um olhar alienígena brasileiro. Ainda assim, devido à trajetória da banda em popularizar a estética e a cultura caribenha em diálogo com os códigos aqui tratados, é válido mantê-la dentro desse espectro de análise.

A banda Baiana System dialoga com essa estética e sonoridade desde a exploração instrumental da guitarra baiana - tecnologia dos trios elétricos - agenciando discursos latinoamericanistas e das cosmotécnicas afrodiaspóricas, desenvolvendo o que chamam de "replatio musical", método que busca honrar a característica diaspórica da cidade de Salvador unindo distintas referências musicais, do analógico ao eletrônico. Com referências estéticas do afrofuturismo, para eles "Baiana" representa a cultura da Bahia e "System", para além da referência de soundsystem, seria o sistema social, espiritual e estético que permite unir instrumentos analógicos ancestrais e sintetizadores eletrônicos. Como definem seu trabalho: "um passado que o futuro ainda não alcançou".

Projetos transmídia como o colombiano "Código Futuro", realizado em parceria com o Círculo de Palabra de Mujeres Indígenas de Bogotá⁷⁸, utilizam realidade virtual para abordar concepções de tempo e futuro baseadas imageticamente em cosmovisões indígenas da região do Cauca, demonstrando como as tecnologias contemporâneas podem ser apropriadas para fortalecer cosmotécnicas tradicionais. Além das instalações intermediárias do projeto com imersão em realidade virtual, seu oráculo (Figura 38) é uma nuvem de dados de pessoas que compartilham seu olhar para com o futuro e recebem uma mensagem de volta, criando uma constelação de imaginários e desejos para com este território que se deseja habitar.

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/cpmi.mlk/>> Acesso em: 15 de Ago de 2025.

Figura 39 - Oráculo Códice Futuro



Fonte: Página Oráculo Códide Futuro⁷⁹

Na literatura, projetos como o já mencionado *El Tercer Mundo Después del Sol* (2021), organizado por Rodrigo Bástidas Pérez, traz uma coletânea de contos de ficção científica latino-americanos a partir da pergunta já compartilhada neste trabalho sobre a possibilidade de pensar este gênero em um território que é lido como carente de ciência. *Una Bolsa de Semillas* (2025) é outra antologia que surgiu de uma convocatória de artistas, ativistas, escritores e dissidências latino-americanas. Através de oficinas de escrita de ficção científica⁸⁰, foram criados múltiplos diálogos sobre imaginários de futuro e tecnologia, com um recorte de gênero e território. O título do livro parece dialogar com a "bolsa de ficção" de Le Guin.

Enquanto isso, o amazofuturismo criado pelo ilustrador Queiroz, natural de Rondônia e formado em Santa Catarina, abriu um panorama visual de representações de um futuro desde as cosmotécnicas amazônicas. Este que vem buscando se firmar como um movimento à moda solarpunk, mobilizou literatos como Rogério Pietro, que definiu regras sobre o que poderia ser um romance Amazofuturista. Nenhuma, porém, disserta sobre a consulta dos guardiões dessas cosmotécnicas da pan-amazônia, pois "Sendo um conceito estético nascido de ilustrações, ele se ocupa mais do visual e menos do literal, mais da ficção e menos da realidade" (Pietro, 2021), não se comprometendo a dialogar e imaginar diretamente com e desde a realidade territorial, logo não podendo ser inserido na mesma reivindicação de Futuro Ancestral que aqui se deseja propor.

⁷⁹ Disponível em: <<https://oraculo.codicefuturo.com/>> Acesso em: 15 de Ago de 2025.

⁸⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DAGnNrVvjDh/>> Acesso em: 16 de Ago de 2025.

Pensando, como disse Hui, na arte como tecnologia que permite a projeção de alternativas às formas como se lida com o mundo contemporâneo, é pertinente trazer um projeto que parece concretizar esta inquietação: uma inteligência artificial que se baseia nos códigos bases de projetos hegemônicos como ChatGPT da Open AI e DeepSeek do governo chinês, com a diferença primordial de como constroem sua base de dados (Picco, 2025).

Assim, LatamGPT, projeto iniciado pela Universidad Católica de Chile e agora com parceiros ao redor do mundo, lançou primeiramente um modelo de linguagem com o objetivo de manter vivo o idioma Rapa Nui, originário do território hoje conhecido como Ilha de Páscoa. O Rapa Nui, com menos de 2000 falantes com uma faixa etária maior que 40 anos, enfrenta o perigo de desaparecer e, com ele, toda uma cosmovisão. Desenvolveu-se então uma inteligência artificial cuja base de alimentação foi elaborada junto e com permissão das comunidades tradicionais do território, utilizando-se de gravação de conversas e transcrições, até chegar a um repertório aprovado pela comunidade que chegava a criar traduções novas a termos até então inexistentes no idioma - a exemplo da palavra “astronauta”, traduzido a um equivalente de “caminhante das estrelas” (Picco, 2025). Essa iniciativa guia a proposta de um gerador de linguagem latino-americano - iniciativa que vem chamando atenção do mundo - , para o qual a coleta de dados está sendo realizada no decorrer de anos, desde conteúdos de universidades, pesquisas nos múltiplos idiomas do território, entre outros. O projeto, que angariou até mesmo apoio da big tech Amazon, tem como base fundamental o não compartilhamento destes dados para alimentar outras *databases* das principais empresas do mundo, reivindicando a soberania dos saberes do território.

Há uma iniciativa que pode ser lida como similar, levada pela Universidade de São Paulo em parceria com a Universidade de Tübingen, na Alemanha, buscando ser como um “duolingo indígena”, e ensinar línguas indígenas como o Bororo e o Makurapi a partir de aplicativos de inteligência artificial. Porém, segundo a denúncia publicada na página da Rádio Yandê⁸¹, o projeto surgiu fora dos espaços de decisão das comunidades, não passou por um protocolo comunitário indígena de ética, dados e IA, está armazenando os dados fora da comunidade e não reconhece a propriedade intelectual

⁸¹ Criada em 2013, foi a primeira rádio web indígena do Brasil, tendo em sua gestão nomes como Anápuaka Tupinambá, Renata Setti Machado, Denilson Baniwa e Daiara Tukano. Reivindica a projeção das vozes do movimento indígena brasileiro, este canal de etnomídia dá ênfase nos mais de 200 idiomas falados no território e suas reivindicações. Fonte: <<https://radioyande.com/radio-yande-11-anos-quebrando-barreiras-e-desafiando-o-sistema/>> Acesso em: 12 ago. 2025.

dos povos envolvidos (Tupinambá, 2025). A suposta oposição que se encontra na ideia de Futuro Ancestral está contaminada pela ideia de “aculturação”, a mesma que ameaçava os direitos indígenas na constituição de 1987, quando na verdade, em acordo com a noção da cosmotécnica embutida na tecnologia, Anápuàka Tupinambá afirma:

O problema não é a tecnologia. O problema é a lógica por trás dela. Quando uma comunidade indígena não tem poder de proteção de fato e decisório sobre o uso dos seus dados, da sua língua, da sua cultura, isso configura uma nova forma de colonialismo e genocídio algorítmico (Tupinambá, 2025).

Este pequeno arquivo de práticas artísticas revela que o *Nordeste Futurista* não é um caso isolado, mas parte de uma constelação mais ampla de resistências à monotecnologia colonial. Cada uma dessas expressões, à sua maneira, desenvolve formas de estabelecer diálogos que escapam às lógicas mercantis e cibernéticas, criando redes de afeto e conhecimento que honram a ancestralidade frente às urgências do presente. Ainda que nem todas compartilhem necessariamente da mesma cosmopercepção da arte que Nego Bispo nomeia como “conversa das almas” - formulação que pode ser específica de sua experiência quilombola -, todas articulam estratégias que privilegiam o comunitário sobre o individual, o territorial sobre o abstrato.

Não é coincidência que os protagonistas desse arquivo sejam majoritariamente indígenas, negros e dissidências LGBTQIA+, sendo grupos que compartilham o fato de serem sistematicamente excluídos das projeções hegemônicas de futuro branco, civilizado e heteropatriarcal. É justamente essa exclusão do futuro prometido pela monotecnologia que lhes dá em comum a urgência de reivindicar suas cosmotécnicas e produzir futuros habitáveis.

O que distingue essas práticas de apropriações superficiais dos signos ancestrais é precisamente sua ancoragem territorial e seu compromisso com as comunidades que guardam essas cosmotécnicas. Diferente do amazofuturismo, que opera mais no campo das ilustrações desconectadas da realidade territorial, ou do projeto da USP/Alemanha, que reproduz lógicas coloniais de extração de dados, as expressões aqui mapeadas emergem de dentro dos territórios ou em diálogo efetivo com seus guardiões.

Luana Flores, ao reunir *Vó Mera*, *Yakecan Potyguara*, *Mestra Ana*, *Yasmin Formiga* e *Georgia Cardoso* em uma mesma narrativa, materializa uma consciência que sempre permeou seu trabalho: a de que não estava sozinha nessa busca. Antes mesmo do *Nordeste Futurista*, a artista já havia estabelecido colaborações com outras guardiãs, tanto as já mencionadas quanto em feats com *Jéssica Caitano*, que faz eletrococo

moderno, Juliana Linhares, autora da icônica frase "Não quero ir pra Marte, quero ir pro Ceará", e Luísa Liam, que integrava Luiza e os Alquimistas e reivindica a estética do brega super eletrônica da metrópole Belém em meio à selva amazônica. O álbum visual não apenas documenta cosmotécnicas nordestinas, mas as evidencia através de redes de cuidado e colaboração que já vinham sendo tecidas, funcionando como portal de acesso ao olhar alienígena para formas de vida que a monotecnologia declarou obsoletas, mas que podem conter as chaves para nossa sobrevivência coletiva no planeta.

Neste sentido, o Futuro Ancestral não é nostalgia, utopia ou escapismo, mas a urgente necessidade de reconhecer que as tecnologias capazes de nos tirar da atual crise civilizatória já existem - não apenas nos laboratórios das grandes corporações, mas nos territórios onde povos milenares seguem experimentando formas sustentáveis de bem viver. O que une todas essas expressões artísticas dentro desta pesquisa é precisamente o que gerou a inquietude de investigar o *Nordeste Futurista*: a representação das tecnologias que as torna mais próximas, que valida os saberes do cotidiano desses territórios, e que nos revela que somente apropriando-nos e reconhecendo que elas já existem nos daremos conta de que possuímos as ferramentas para construir outros futuros. A arte, em suas múltiplas formas e cosmopercepções, torna-se então tecnologia fundamental para estabelecer pontes entre esses mundos que a colonialidade insistiu em separar.

Considerações Finais de Um Olhar Alienígena

Essa pesquisa se iniciou com o questionamento sobre as possibilidades que obras como *Nordeste Futurista* traziam de representações do que primeiramente nomeei como Tecnologia Ancestral, em diálogo com o contexto latino-americano. Inicialmente, então, tornou-se necessário aprofundar na compreensão destas duas palavras.

O encontro com Yuk Hui proporcionou uma compreensão muito mais ampla de tecnologia do que se poderia ter imaginado. Nem vilã, nem salvadora, senão ferramenta nunca neutra, síntese em si mesma de percepções do mundo. E então, se a tecnologia é a exteriorização da memória para além do limite do corpo, e as práticas ancestrais consistem precisamente na transmissão de saberes e cosmopercepções através das gerações, posso compreendê-las como tecnologia. Acredito que esta chave de análise abre a escuta para os saberes das ancestralidades que sistematicamente tiveram suas cosmotécnicas subalternizadas, quando são elas as que dialogam diretamente com as múltiplas realidades do nosso território sem tentar impor uma hegemonia alienígena.

O uso do termo ancestralidade foi ponto de debate em diversos momentos da escrita deste processo até o final, sendo necessária a reflexão sobre o uso prioritário deste termo pelos povos racializados negros e indígenas, enquanto pauta política. Houve um momento em que afirmei categoricamente que toda tecnologia seria por lógica ancestral, mas isso foi uma simplificação de um debate que pode se aprofundar muito mais: há práticas perpetradas no decorrer de gerações que também são tecnologias - exteriorizações da memória transmitidas através do tempo -, mas que se dedicam exclusivamente a massacrar as ancestralidades de cuja miséria depende a branquitude. A colonialidade, o racismo, o patriarcado, a própria academia enquanto metodologia excludente de validação de saberes, são exemplos de tecnologias de dominação que se perpetuam através das gerações, mas que não podem ser compreendidas como ancestralidade sem esvaziar completamente o sentido político de resistência e reivindicação que esse termo carrega. Assim, enquanto as cosmotécnicas ancestrais consistem em saberes de manutenção da vida e da memória comunitária, as tecnologias coloniais (a monotecnologia de Hui) operam para seu apagamento sistemático.

Porém a intenção original de identificar as representações dessas cosmotécnicas ancestrais era justamente buscar discursos vindos dessas ancestralidades que não estão no nosso cânone oficial do saber monotecnológico. A busca sedenta e nunca totalmente sanada de ouvir saberes desde outros lugares de enunciação, encontrar aí respostas para

vazios epistêmicos gigantescos não contemplados no saber ocidental. Claro que, conhecer algo novo é sempre descobrir mais milhares de ramificações de outras ignorâncias. E, reconhecendo a minha, me considero um pouco menos ignorante, ainda que sempre sedenta. Me encontrei no lugar de alienígena, tratando de conhecer modos de vida absolutamente distintos ao meu, a partir de olhares sempre mediados pela tecnologia - primeiro a escrita, depois a câmera, o corpo performático e, recentemente, um óculos de grau, atualmente todos. Dentro da identificação da própria ignorância, entender que há repertórios que são compartilhados apenas em presença, no decorrer de longas temporalidades, na convivência com os ancestrais humanos e não humanos, na criação honesta de alianças afetivas. Nesse sentido, um dos maiores aportes dessa pesquisa talvez seja apontar a dimensão dessa ignorância frente às tecnologias registradas na obra analisada.

O olhar alienígena então se manifestou em três principais camadas que se retroalimentam constantemente no álbum visual de 18 minutos. Primeiro, a identificação dos dispositivos narrativos ficcionais - como os óculos futuristas, os portais interdimensionais, a interface de videogame - que operam agenciando elementos narrativos do imaginário da ficção científica e do *space age* para o documentário performático. Segundo, a pesquisa sobre os territórios e práticas culturais ali representados - desde os quilombos do Gurugi e Ipiranga até a bebida do mocororó, passando pela pescaria artesanal da Barra do Mamanguape, o mercado de João Pessoa e os saberes encantados do Vale do Sabugi. Terceiro, a compreensão de como essas práticas se relacionam com conceitos mais amplos como cosmotécnica, Futuro Ancestral e soberania tecnológica. O que descobri é que a ficção científica, neste contexto, não inventa mundos impossíveis, mas oferece os óculos para enxergar mundos que sempre existiram. A ficção científica torna visível o real, o real confirma as possibilidades da ficção científica, e ambos apontam para futuros que já estão sendo construídos no presente.

À parte mas nunca separado, o trabalho de pesquisa sobre as guardiãs da cosmotécnica - Yakecan Potyguara, Vó Mera, Mestra Ana do Coco, Yasmin Formiga e Georgia Cardoso - confirmou tanto a metodologia documental quanto o discurso da obra. Evidenciou como Luana constrói um retrato vivo e afetuoso da cena cultural contemporânea da Paraíba e do nordeste. A reverência com que são apresentadas mostra o cuidado e a seriedade da pesquisa artística de Luana, que através do dispositivo da ficção científica conseguiu apresentar esses saberes de forma instigante ao olhar alienígena.

A partir do conceito de cosmotécnica de Hui, que analisa as diferenças entre as perspectivas chinesa e europeia sobre tecnologia e natureza, encontro um marco teórico que dialoga profundamente com pensadores latino-americanos. Embora seja difícil compreender a cosmotécnica chinesa desde nosso lugar, a análise da cosmotécnica europeia faz muito sentido quando a vista desde fora, evidenciando sua pretensão universalizante. É a partir dessa compreensão que surgem as propostas de diálogo com autores latino-americanos para pensar o que poderiam ser as cosmotécnicas desse território. Esta pesquisa oferece uma resposta concreta às provocações de Hui sobre o que poderiam significar cosmotécnicas amazônicas, incas ou maias. Primeiramente, colocando a tecnodiversidade em diálogo direto com o Bem Viver, e em segundo lugar, trazendo pensadores indígenas e quilombolas brasileiros que estão em total consonância com suas proposições teóricas. Antonio Bispo dos Santos, Ailton Krenak, Beatriz Nascimento, Davi Kopenawa e tantos outros já vinham elaborando, desde suas cosmopercepções, reflexões que dialogam profundamente com a crítica à monotecnologia.

Essa perspectiva ganha contornos específicos quando nos debruçamos sobre elementos concretos da obra. A bebida do mocooró, que desencadeia a narrativa, nos conecta com a perspectiva indígena da alimentação, onde "a cultura de viver no mato, plantar, colher alimentos naturais da terra e comer revela quem somos e de onde viemos" (Silva, 2021, p.11). São recorrentes os equívocos que apresentam essas práticas como antagônicas ou ameaçadas pela tecnologia, afirmando que sua manutenção se dá apesar desta,

mesmo na atualidade, onde a tecnologia e o acesso às bebidas produzidas pela indústria está no cotidiano dessas comunidades, além da presença de religiões cristãs que, por vezes, afastam os indígenas de seus rituais sagrados (Santos; Lima, 2020, p.156)

Quando levamos em conta o caráter ritual e os vínculos com o território, compreendemos como um grupo humano observou os ciclos de determinado ambiente e desenvolveu técnicas específicas para co-habitar no território, evidente sinal de soberania alimentar (Silva, 2021), não desde um olhar para com a natureza como matéria prima estática, mas da comunidade e seu agir como parte ativa deste cosmos.

De forma similar, a compreensão mais profunda do termo "quilombo" nos conecta com as provocações da historiadora Beatriz Nascimento sobre uma História como ciência branca e colonial, questionando como "retomar o verdadeiro tempo da história aparentemente perdido a partir do mecanicismo e da Revolução Industrial nos séculos

XVII e XVIII?" e se é "possível reduzir-se a história do homem, a história total, a especializações? Reduzi-la a uma ciência puramente constatadora do que aparentemente vivemos?" (Nascimento, 2021, p.32). Nascimento coloca em discussão o saber científico não como discurso universal, mas também como ferramenta de dominação utilizada no processo colonial para desvalidar saberes outros. Apresenta o quilombo enquanto organização social do tempo presente, demonstrando que "os homens e seus grupamentos formando no passado o que se convencionou chamar "quilombos" ainda podem e procuram fazê-lo" (Nascimento, 2021, p.132), sendo essa metodologia de organização comunitária plenamente compreensível enquanto cosmotécnica. Para viabilizar e viver a paz quilombola, o coco de roda surge como código próprio, ferramenta de comunicação e manutenção da memória que revela "imensa carga cultural e identitária, exemplos vibrantes de contiguidade, resistência e permanência de práticas construídas sobre bases sólidas de sustentação africana, indígena e lusitana" (Barreto, 2017, p.44).

Luana Flores realiza um exercício poderoso: denuncia a ignorância sobre o nordeste brasileiro sem ter que mostrar em nenhum momento a precariedade e a violência que usualmente caracterizam essas representações. Sua escolha por uma obra otimista e celebrativa, projetada no futuro, coloca em questão quais são nossas prioridades quando pensamos o presente. Esta escolha estética é também uma escolha política: ao invés de reproduzir as imagens de sofrimento que alimentam o voyeurismo colonial, Luana opta pela celebração das potências de uma cartografia da fartura deste território.

Uma descoberta fundamental deste processo foi perceber como minha análise inicial, ao buscar denunciar a falsa hierarquização de distintas cosmotécnicas, não nomeava explicitamente seu caráter racista, acreditando que criticar a universalização do homem branco europeu seria o bastante para tal. Essa lacuna revela como o próprio ambiente acadêmico pode reproduzir a invisibilização do racismo estrutural, tratando-o como questão secundária ou específica de determinados grupos, quando na verdade é o mecanismo central criado pelo colonialismo como tecnologia de dominação e que permanece completamente atual e precisa ser nomeado. Reconhecer esse apagamento foi fundamental para compreender que obras como Nordeste Futurista não são apenas celebrações culturais, mas atos de resistência epistêmica que confrontam diretamente a matriz colonial racializante. Essa percepção ampliou minha compreensão tanto da obra

quanto do próprio fazer acadêmico, evidenciando como a branquitude pode, mesmo inconscientemente, reproduzir as estruturas que pretende criticar.

O viés territorial que ancora todas as cosmotécnicas aqui estudadas torna-se eixo central no que passei então a chamar, em homenagem a Krenak, de Futuro Ancestral, reivindicando desde o presente enraizado o direito a um futuro, já que, em acordo com Nego Bispo, "o presente é interlocutor do passado e locutor do futuro" (Santos, 2023, p.53). A cartografia da fatura do *Nordeste Futurista* parece, então, um exercício de germinar sementes crioulas com uma outra *database*, tanto tempo ignorada pelos espaços oficiais que pareceria nova, mas isso é apenas outro equívoco.

Uma reflexão fundamental que emergiu durante o processo de pesquisa diz respeito ao atravessamento algorítmico da própria investigação acadêmica. Venho consumindo intensamente conteúdos que hoje reconheço como Futuro Ancestral (ou tentativas deste) desde a pandemia, o que localiza meu feed em nichos específicos das redes sociais. Embora sejam minhas escolhas conscientes de busca e aprofundamento, reconheço que o processo de pesquisa foi mediado por essas tecnologias. Surge então uma questão central: estamos fornecendo dados para alimentar algoritmos que não nos favorecem, ou conseguimos hackear essas plataformas desde dentro? No decorrer dessa pesquisa, me deparei (pelos mesmos meios) com o livro *Colonialismo Digital: Uma crítica hacker-fanoniana* (Faustino; Lippold, 2023) e seu exercício em elaborar um recorrido histórico que evidencie a continuidade do processo colonial até sua versão sofisticada e de dimensões inéditas de exploração na chamada Indústria 4.0. A pesquisa evidencia a estrutura concreta necessária para possibilitar a dominação contemporânea das *big-techs*, trazendo elementos como entender que as *databases* repetidamente citadas neste trabalho nunca estiveram em uma "nuvem", senão em um gigante computador que ocupa espaço real no mundo, demanda litros de água, além de lítio e outras terras raras para viabilizar seus circuitos. Ou seja: Não existe software sem hardware. Não existe a sociedade que se vale dos aplicativos e das redes sociais sem um hardware social colonialista - e, por consequência, racista. A plataformização da vida como processo de dissociação do território permitindo que este seja tomado, assim como o tempo, o corpo e, por que não, o futuro. Tais reflexões que menciono muito superficialmente levariam a pesquisa para outro caminho que não tive tempo de percorrer, porém parece pertinente apontar que todos os elementos aqui citados têm seu acesso virtual atravessado por esta lógica, e este caminho de pesquisa que coloque a cosmotécnica, o Futuro Ancestral e o colonialismo digital em diálogo certamente resultarão frutíferos.

Afinal, é evidente que meu algoritmo de Futuro Ancestral não alcança todo mundo, criando bolhas de consumo cultural que reproduzem privilégios de acesso. Isso me leva a questionar se precisamos investir mais na convivência não mediada pelas redes - como sugere Luana em *No Mei dos Mato* - e na criação de redes próprias como alternativa ao colonialismo digital.

Se no início dessa pesquisa a crise climática era um dos principais tensionadores do momento histórico no Brasil, se une agora o ataque concreto à soberania de dados brasileiros e latino-americanos, o que tornam mais evidente a pertinência de pensar outras tecnologias e outros futuros, como já reiterado por Hui. Em tempos onde nossa soberania tecnológica está ameaçada, evidenciar esse manifesto de força torna-se urgente, pois as disputas do mundo digital jamais se desvinculam do território. Mais do que imaginar futuros utópicos onde os problemas contemporâneos foram superados, é fundamental reconhecer o passado criador destes problemas para então encontrar suas soluções que, na grande maioria das vezes, não são novas. Frente ao movimento concreto do Colonialismo Digital, o mínimo é entender a estrutura de funcionamento que dinamiza essa nova roupagem extrativista, racista e violenta, para então hackear sua *database*.

Das temáticas que me atravessaram no decorrer dessa pesquisa surgiu o questionamento de quem tem o tempo, o direito e a confiança para projetar um futuro, confirmando a urgência deste exercício. Nomear é importante. Relacionar essas ideias e esses artistas me parece fundamental para que, quando se identifiquem em um movimento, tenham mais possibilidades de trocar ideias e experiências, fortalecendo estas reivindicações políticas e sociais. Além dos artistas mencionados, outros como Chavis Mármol, Jaider Esbel, Daiara Tukano, Moara Tupinambá, Rynnard Milton, Gê Viana, Denilson Baniwa, a banda Taiobas, o coletivo audiovisual Crisálida, o coletivo Encruzilhada Futurista - todos estão disputando seu espaço no futuro. Estamos.

Assim, desde o olhar alienígena mediado pela tecnologia do audiovisual, e depois pelos textos acadêmicos e oralidades (gravadas) que permitiram o aprofundamento nessa obra, um vídeo de 18 minutos dá origem a uma pesquisa de mais de 130 páginas. Estas páginas não contemplam todas as temáticas que se desejaram trabalhar, porque estas também foram surgindo no decorrer da pesquisa. Como realizadora audiovisual, evidencio a importância dessa tecnologia como enunciadora de discursos que podem aportar, por

exemplo, para a divulgação científica⁸². Agora tenho a humildade de reconhecer que esse espaço da academia me permitiu ir muito mais profundo do que poderia imaginar, escavando informações fundamentais e voltando a tecê-las à minha maneira. Porém o encontro destas linguagens para mim é mais potente.

Esta pesquisa me transformou na pessoa que vê tecnologia em tudo. Eu já via saber em tudo, mas agora tenho definições teóricas que respaldam essa percepção. A militância pela arte como local legítimo de saber torna-se fundamental no espaço acadêmico, mas quero levar esse debate também para o audiovisual, produzindo arte que dialogue com esses temas desde meu lugar alienígena. Todas as linguagens, no fim, advêm de cosmotécnicas com seu viés embutido, e me interessa pesquisar isso ativamente.

Me despeço desse processo de escrita acadêmica com ânsias de ampliar ainda mais o escopo da pesquisa e trazer Deivison Faustino e Walter Lippold para darem as mãos às compreensões de tempo e território de Milton Santos, e aí seguirmos essa roda de conversa desde Yuk Hui a Ursula le Guin, passando por Acosta e Beatriz Nascimento, e sempre retornando a Krenak e a Nego Bispo. Segue aqui o convite para seguir e expandir esse diálogo que, aí sim, mais do que repousar em um repositório (ainda que público) de universidade, deve ser destrinchado, criticado, refutado, recortado, reutilizado, relido e subvertido. Se assim o fizerem, se um dia alguém propuser um movimento chamado Futuro Ancestral em absoluto desacordo com o que apresentei aqui, mas partindo dessa ideia para negá-la, então a tecnologia expandiu essas memórias um pouco mais além de meu corpo e, com sorte, com sorte e muito trabalho, pudemos adiar ainda um pouco mais o fim do mundo.

Neste sentido, o Futuro Ancestral não é nostalgia, utopia ou escapismo, mas a urgente necessidade de reconhecer que as tecnologias capazes de nos tirar da atual crise civilizatória já existem - não apenas nos laboratórios das grandes corporações, mas nos territórios onde povos milenares seguem experimentando formas sustentáveis de bem viver. O que une todas essas expressões artísticas dentro desta pesquisa é precisamente o que gerou a inquietude de investigar o *Nordeste Futurista*: a representação das tecnologias que as torna mais próximas, que valida os saberes do cotidiano desses territórios, e que nos revela que somente com a retomada e o reconhecimento de que

⁸² No marco da formação da 9na Generación Red Latam de Jóvenes Periodistas, fomos convidados a criar um vídeo viral para o Instagram, de tema livre. Fiz um reel explicando parte do conceito de cosmotécnica de Yuk Hui e tive uma resposta muito boa, evidenciando a potência da divulgação científica em múltiplas linguagens. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DG_fol_RbXT/> Acesso em: 9 mar. 2025.

elas já existem nos daremos conta das ferramentas necessárias que estão dispostas. A arte, em suas múltiplas formas e cosmopercepções, torna-se então tecnologia fundamental para estabelecer pontes entre esses mundos que a colonialidade insistiu em separar.

REFERÊNCIAS

Acom, Ana Carolina Cruz. Pedagogia da imagem-covid-19: o que traduz o tempo presente? **Revista Entreideias**, Salvador, v. 10, n. 1, p. 3-55, jan./abr. 2021.

Acom, Ana Carolina; Moraes, Denise Rosana da Silva. O ser da moda entre corpo e tecnologia: uma fenomenologia do portátil. **ModaPalavra**, Florianópolis, v. 14, n. 34, p. 216-246, out./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/18943/13467>. Acesso em: 21 maio 2024.

Acosta, Alberto. O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Breda. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2016. 5. reimpr., 2019.

Alzugaray, Paula. Bia Lessa pensa o país a partir do Largo do Paissandú. **Revista seLecT**, 1 abr. 2022. Disponível em: <https://select.art.br/bia-lessa-pensa-o-pais-a-partir-do-largo-do-paissandu/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

Amaral, R. Q. G. et al. Sob a sombra do cajueiro: mocororó do tremembé, alimentando a tradição e colhendo cultura. **Nutrivisa**, v. 10, e10876, 2023. DOI: <https://doi.org/10.59171/nutrivisa-2023v10e10876>.

Ana do Coco, Mestra. Entrevista concedida a Zé Silva. Negro racha os pés de tanto sapatear: Coco, uma história de vida – Mestra Ana do Coco (Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento). **Revista Claves**, João Pessoa, v. 9, n. 14, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/53034>. Acesso em: 7 jul. 2024.

Barreto, Janaina Lucene Mendonza. Coco de Roda Novo Quilombo: da roda ao centro, imagens e símbolos de uma tradição. João Pessoa: UFPB; Recife: UFPE, Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2017.

Barriendos, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual intepistemológico. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019. Tradução de Ariane Fagundes Braga e Leo Name.

Barros, Ademilton. Aula com Ademilton Barros - Cavalo Marinho de Pedras de Fogo (PB) [vídeo online]. **Saberes em Roda (CCTA)**, 2021. 1h52min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eJ7gDYnrg_M. Acesso em: 21 nov. 2024.

Bentes, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 17 jun. 2025.

Chioccarello, Rafael. Luana Flores: Nordeste Futurista e a força de um filme-manifesto. **Hits Perdidos**, 29 jul. 2022. Disponível em: <https://hitsperdidos.com/2022/07/29/luana-flores-nordeste-futurista-filme/>. Acesso em: 4 jul. 2024.

Cordiviola, Alfredo. América, formas do espaço, projeções da utopia. In: Cavalcanti, Ildney

(org.). **Trânsitos utópicos**. Maceió: Edufal, 2019.

Costa, Mayara Alexandre. Olhe para mim de novo: corpos, territórios, rotas e desvios do sertão nordestino. 2022. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Damasceno, Monyse. Entrevista com Luana Flores: Eu sou mulher, paraibana, sapatão: o Nordeste futurista de Luana Flores. **Revista Acrobata**, 2021. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/monyse-damasceno/entrevista/eu-sou-mulher-paraibana-sa-patao-o-nordeste-futurista-de-luana-flores/>. Acesso em: 4 jul. 2024.

Dib, André. Luana Flores é selecionada para projeto na França. **A União – Caderno Cultura**, 5 mar. 2024. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/luana-flores-e-selecionada-para-projeto-na-franca. Acesso em: 9 set. 2024.

Faustino, Deivison; Lippold, Walter. Colonialismo digital: por uma crítica hacker-fanoniana. São Paulo: Boitempo, 2023.

Flores, Luana. Lampejo da Encruza feat. Edgar (Clípe oficial). 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mcHrdKa-Wbg>. Acesso em: 8 jul. 2024.

Flores, Luana. Nordeste futurista (álbum visual). **YouTube**, 29 jul. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q>. Acesso em: 24 set. 2022.

Formiga, Yasmin. Tríptico: Não queria ser estatística. 2022. Técnica mista. Pinacoteca da UFPB. Disponível em: <https://www.ccta.ufpb.br/pinacoteca/contents/material/doacoes-2022/yasmin-formiga.jpg/vi>
[ew](https://www.ccta.ufpb.br/pinacoteca/contents/material/doacoes-2022/yasmin-formiga.jpg/vi). Acesso em: 23 jun. 2024.

Formiga, Yasmin. Entrevista concedida a Sala 221. Sala 221 Especial | Yasmin Formiga. **YouTube**, 30 mar. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kJbjlM_jpLQ. Acesso em: 20 jun. 2024.

Formiga, Yasmin da Nóbrega. Ensaio visual. [S.l.]: Prêmio Pipa, 2025. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2025/04/Ensaio-Visual-Yasmin-Formiga.docx-Yasmin-Formiga-1.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2025.

Formiga, Yasmin. Texto da artista. **Prêmio Pipa**, 2025. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/yasmin-formiga/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

Grutter, Felipe. Baianasystem é “um passado que o futuro ainda não alcançou”. **Rolling Stone Brasil**, 5 abr. 2024. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/musica/baianasystem-e-um-passado-que-o-futuro-ainda-nao-alcançou/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

Guin, Ursula Le. Teoria: bolsa para llevar cosas. 2021. Disponível em: <https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-llevar-cosas/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Harrison, Cara. The visual album as a hybrid art-form: a case study of traditional, personal,

and allusive narratives in Beyoncé. Lund University, 2014. Dissertação (Mestrado).

Hui, Yuk. Tecnodiversidade. São Paulo: Ubu, 2020.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Krenak, Ailton. Discurso na Assembleia Nacional Constituinte em 4 de setembro de 1987. Disponível em: <https://acervodigital.cedec.org.br/wp-content/uploads/2022/09/Discurso-de-Ailton-Krenak-e-m-defesa-dos-direitos-dos-indigenas.pdf>. Acesso em: 09 ago. 2025

Krenak, Ailton. Futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Krenak, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Krenak, Ailton. O amanhã não está à venda. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

La Rocca, Fabio; Tramontana, Antonio. Avant-propos: la matière de l'imaginaire. **Sociétés**, Paris, n. 144, p. 5-7, 2019/2.

La Rocca, Fabio. A constelação sensível do imaginário das ambiências urbanas. **Revista Nupem**, Campo Mourão, v. 15, n. 35, p. 8-19, maio/ago. 2023.

Lauretis, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: Lord, Audre; Hollanda, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-156.

Lévy, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 2009.

Lima, Agnaldo Jorge de. A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba. 2008. 537 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008

Lima, Rita de Cássia do Monte. Entre a terra e o vento. **Prêmio Pipa**, 2023. Disponível em: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2025/04/Textos-_Anuncia%C3%A7%C3%A3o_-_Yasmin-Formiga_compressed-Yasmin-Formiga.pdf. Acesso em: 2 jun. 2025.

Martins, Kariny. Ficção especulativa no cinema negro brasileiro: a estética afrofuturista em curta-metragens. 1. ed. Curitiba: A Quadro, 2023. (Coleção Escrever o cinema, 7).

Meireles, Alexander. Distopia. **Dicionário digital insólito ficcional**, UERJ, 2021. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/distopia/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

Mestra Ana. Mestra Ana do Coco de Roda Novo Quilombo. 1º Encontro de Coco de Roda e Ciranda da Paraíba. **Facebook**, 20 maio 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=339547110077933>. Acesso em: 23 jan. 2025.

Nascimento, Ana Lúcia Rodrigues do. Negro racha os pés de tanto sapatear: Coco, uma história de vida – Mestra Ana do Coco. Transcrição e comentários de Zé Silva. **Revista Claves**, João Pessoa, v. 9, n. 14, p. 201-218, 2020.

- Nascimento, Beatriz. Uma história feita por mãos negras. Organização de Alex Ratts. Rio de Janeiro: Schwarcz, 2021.
- Nichols, Bill. Introdução ao documentário. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010. (Coleção Campo Imagético).
- Pérez, Rodrigo. Desmantelar patentes para crear universos propios. In: Pérez, Rodrigo. **El tercer mundo después del sol**. Bogotá: Minotauro, 2021. p. 7-15.
- Picco, Ernesto. Una IA latinoamericana es posible. **Revista Anfibia**, 7 jul. 2025. Disponível em: <https://www.revistaanfibia.com/latamgpt-una-inteligencia-artificial-latinoamericana-es-posible/>. Acesso em: 10 ago. 2025.
- Pietro, Rogério. O movimento amazofuturista. **Amazofuturismo**, 4 set. 2021. Disponível em: <https://amazofuturismo.com.br/o-movimento-amazofuturista/>. Acesso em: 2 jun. 2025.
- Rocha, M. D.; Queiroz, M. O significado da cor na estampa do tecido popular: a chita como estudo de caso. In: **Anais do 6º Congresso de Moda**, 2010. Disponível em: https://coloiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/68848_O_sig_nificado_da_cor_na_estampa_do_tecido_popular_-_a_.pdf. Acesso em: 1 jul. 2024.
- Ruiz, C. Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência. 2020. 1 recurso online (256 p.) Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Santiago, Idalina Maria Freitas Lima. A Jurema Sagrada da Paraíba. **Qualit@s Revista Eletrônica**, v. 7, n. 1, 2008. Disponível em: docslide.com.br_a-jurema-sagrada-da-paraiba.pdf.
- Santos, Antônio Bispo dos. A terra dá, a terra quer. São Paulo: Ubu/PISEAGRAMA, 2023.
- Santos, Carolinne Melo dos; Lima, Anna Erika F. O mocororó e sua importância para os povos indígenas do litoral cearense: resistência e espiritualidade nos modos de fazer e consumir. In: Pereira, Denise; Espírito Santo, Janaína de Paula do (org.). **Culturas e história dos povos indígenas**. Ponta Grossa: Atena, 2020. p. 146-159.
- Semente. A roda das gerações do coco. Depoimento de Mestra Ana do Coco. **Semente Cinematográfica**, 2018. **YouTube**, 1 dez. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iuDmp-RTN6c>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- Silva, Rildelene dos Santos. Sociobiodiversidade e soberania alimentar do povo Kanindé de Aratuba - saberes indígenas no preparo do mocororó. 2021. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, Ceará, 2021.
- Silva, Wellington Lima da. Pescadores artesanais do município de Rio Tinto/PB: tradição, conhecimento e organizações. 2018. 56 f. Monografia (Bacharelado em Antropologia) – UFPB, Rio Tinto, 2018.
- Simonaci, Ana Paula. Futuros utópicos: divulgação científica, histórias em quadrinhos e cultura nerd. Rio de Janeiro: Revistas de Cultura, 2022.

Taylor, D. Atos de Transferência. In: O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Taylor, D. El archivo y el repertorio. In: Performance. Ed. Asuntoimpresoediciones, 2012

Tupinambá, Anápuaka. Tecnologia sem protocolo é colonização digital: o caso do “Duolingo indígena” como exemplo de risco aos povos originários. **Rádio Yandê**, 4 ago. 2025. Disponível em:

<https://radioyande.com/tecnologia-sem-protocolo-e-colonizacao-digital-o-caso-do-duolingo-indigena-como-exemplo-de-risco-aos-povos-originarios/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

Veraszto, E. V.; Silva, D.; Miranda, N. A.; Simon, F. O. Tecnologia: buscando uma definição para o conceito. **Prisma.com**, Porto, v. 8, p. 19-46, 2009.

Vó Mera. Entrevista. Folecast #01. **YouTube**, 2023. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Sjw47dkL56A>. Acesso em: 27 mar. 2024.

Yakecan. Entrevistada por Mídia Ninja. Yakecan: uma raiz cabocla de Crateús para o arco-íris. **Mídia Ninja**, 16 jul. 2022. Disponível em:

<https://midianinja.org/yakecan-uma-raiz-cabocla-de-crateus-para-o-arco-iris/>. Acesso em: 23 jan. 2025.