



SEÇÃO: LIVRE

O suicídio e o sulicídio da literatura nordestina: de Franklin Távora ao sertãoopunk

The suicide and the sulicide of Northeastern literature: from Franklin Távora to sertãoopunk

El suicidio y el sulicidio de la literatura nordestina: de Franklin Távora al sertãoopunk

Mateus de Novaes

Maia¹

orcid.org/0000-0002-0244-9755
mateusnovaes@id.uff.br

Recebido em: 16 mai. 2024.

Aprovado em: 29 jun. 2024.

Publicado em: 16 out. 2024.

Resumo: Este trabalho aproxima o movimento literário contemporâneo do sertãoopunk – que explora narrativas ligadas ao *cyberpunk* ambientadas na região nordestina – ao projeto político-literário da Literatura do Norte, de Franklin Távora – autor pioneiro do regionalismo nordestino. Defende-se que ambos apropriaram-se de formas literárias estrangeiras para representar o Nordeste brasileiro a partir de uma perspectiva emancipatória, fazendo frente às discursividades exotizantes sobre a região, correntes desde o século XIX de Távora. Superando os estigmas impostos sobre a literatura nordestina, historicamente considerada subalterna por parte da crítica literária, tanto em relação às suas formas quanto aos seus temas, Távora e os autores ligados ao sertãoopunk foram capazes de subverter os discursos hegemônicos sobre a região. Um dos proponentes do sertãoopunk chama essa demanda pela autodeterminação de “sulicídio da literatura nordestina”, em referência à faixa homônima de Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski em que ambos questionam a invisibilização de *rappers* do Nordeste do País em relação a seus pares do eixo Sul-Sudeste. Na mesma medida em que Távora inverte a lógica que desqualificava a produção literária do Norte brasileiro como “provinciana” ao simultaneamente reivindicar uma proximidade com um substrato nacional que faltaria aos seus críticos no coração do império e estabelecer um diálogo criativo com as tendências estrangeiras que despontavam então, os autores do sertãoopunk vão de encontro às noções de que a região Nordeste seria atrasada em relação ao resto do Brasil ao elaborar histórias que não só projetam personagens nordestinas para um futuro altamente tecnológico, mas lhes conferem um protagonismo historicamente negado.

Palavras-chave: literatura do norte; sertãoopunk; literatura comparada; literatura brasileira contemporânea; regionalismo nordestino.

Abstract: This work aligns the contemporary literary movement of “sertãoopunk” – which explores narratives related to cyberpunk set in Brazil's Northeastern region – with the political-literary project of “Northern Literature” by Franklin Távora, a pioneering author in Northeastern regionalism. It is argued that both appropriated foreign literary forms to represent the Brazilian Northeast from an emancipatory perspective, challenging the exoticizing discourses about the region, which have prevailed since Távora's 19th-century. Overcoming the stigmas imposed by literary critics on Northeastern literature, which has historically been considered subordinate in both its forms and themes, Távora and the authors associated with sertãoopunk have succeeded in subverting hegemonic discourses about the region. One of sertãoopunk's proponents refers to this demand for self-determination as the “sulicide of Northeastern literature,” in reference to the eponymous track by Baco Exu do Blues and Diomedes Chinaski, in which they question the invisibility of Northeastern rappers compared to their counterparts in the South-Southeast axis. Just as Távora flips the logic that disqualified the literary production of the Brazilian North as “provincial” by simultaneously claiming proximity to a national substrate that the critics at the heart of the empire lacked and establishing a creative dialogue with emerging foreign trends, sertãoopunk authors challenge the notion that the Northeast region is backward compared to the rest of Brazil. They devise stories that not only project Northeastern characters into a highly



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

technological future but also grant them a historically denied protagonism.

Keywords: northern literature; sertãopunk; comparative literature; contemporary brazilian literature; northeastern regionalism.

Resumen: Este trabajo establece una conexión entre el movimiento literario contemporáneo "sertãopunk", que explora narrativas vinculadas al *cyberpunk* ambientadas en la región nordestina de Brasil, y el proyecto político-literario de la Literatura del Norte, de Franklin Távora, un autor pionero del regionalismo nordestino. Se argumenta que ambos movimientos se apropian de formas literarias extranjeras para representar el Nordeste brasileño desde una perspectiva emancipadora, enfrentándose a discursos exotizantes sobre la región que existen desde la época de Távora en el siglo XIX. Al superar los estigmas impuestos a la literatura nordestina, históricamente considerada subalterna por parte de la crítica literaria, tanto en términos de formas como de temas, Távora y los autores vinculados al sertãopunk lograron subvertir los discursos hegemónicos sobre la región. Uno de los defensores del sertãopunk llama a esta demanda de autodeterminación "sulicidio de la literatura nordestina", en referencia a la canción homónima de Baco Exu do Blues y Diomedes Chinaski, donde cuestionan la invisibilidad de los raperos del Nordeste en comparación con sus pares del eje sur-sudeste. Del mismo modo que Távora invierte la lógica que descalificaba la producción literaria del Norte brasileño como "provinciana", al mismo tiempo que reclama una proximidad con un sustrato nacional ausente para sus críticos en el corazón del imperio, y establece un diálogo creativo con las tendencias extranjeras emergentes, los autores del sertãopunk se enfrentan a la noción de que la región Nordeste está rezagada en comparación con el resto de Brasil. Lo hacen elaborando historias que no solo proyectan personajes nordestinos hacia un futuro altamente tecnológico, sino que también les otorgan un protagonismo históricamente negado.

Palabras clave: Literatura del Norte; sertãopunk; Literatura Comparada; literatura brasileña contemporánea; regionalismo nordestino.

Introdução

A tensão entre a autossuficiência e a dependência da influência externa é uma questão perene na literatura brasileira. A produção literária regionalista, ao propor-se como resposta radical a esse ponto, acaba por debater-se entre o impeto de conservação de sua matéria literária e os movimentos de uma sociedade em constante transformação. Essa problemática se apresenta de maneira semelhante nas demais sociedades que compartilham o fardo da experiência colonial. No livro *Transculturación Narrativa en América Latina*,

publicado originalmente em 1982, o crítico literário Ángel Rama (2004) analisa esse fenômeno no cenário literário do continente latino-americano.

Sobre seus desdobramentos ao longo do século XX, o autor afirma que a solução mais comum adotada pelos regionalistas foi "[...] lançar mão dos aportes da modernidade, revisar à luz deles os conteúdos culturais regionais e com ambas as fontes compor um híbrido que seja capaz de continuar a transmitir a herança recebida"², formando assim "[...] uma herança renovada, mas que ainda pode se identificar com seu passado"³ (Rama, 2004, p. 29). Assim se propõe o sertãopunk, movimento literário ainda pouco estudado cujo desenvolvimento data do fim da década passada e que busca subverter os estigmas associados ao Nordeste brasileiro a partir de uma produção literária que projeta narrativas ambientadas em um cenário pautado pelos paradigmas da ficção *cyberpunk* na região.

O *cyberpunk* é um subgênero de ficção científica centrado na representação de um futuro próximo em que o rápido avanço tecnológico e o aprofundamento das relações sociais capitalistas derivadas de sua emergência levaram ao desenvolvimento de uma sociedade pautada pelo binômio "baixa qualidade de vida e alta tecnologia"⁴ (Sterling, 1986, p. 8). Seus precursores são um grupo de autores que, na década de 1980, escreveram alguns dos trabalhos seminais para o estabelecimento de seus tropos, em particular a coletânea de contos *Mirrorshades* (1986), organizada por Bruce Sterling e na qual o autor cunhou o referido binômio que viria a caracterizar o subgênero, e William Gibson, autor de um dos contos da coletânea e da trilogia do *Sprawl*, iniciada com o clássico *Neuromancer* (1984).

A despeito do olhar crítico e arguto compartilhado pelos autores associados a ele, o *cyberpunk* foi um produto de seu tempo, em que os avanços no campo da cibernética eram ainda incipientes e o aprofundamento do capitalismo tardio parecia fazê-lo despontar como um modelo societário

² No original: "[...] echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida".

³ No original: "[...] una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado".

⁴ No original: "lowlife and high tech".

que se imporia inexoravelmente e de maneira incontestada. Livre do horizonte imaginativo do final da década de 1980 e partindo de um lugar de fala na periferia do sistema mundial, o sertão-punk se oferece como um vetor de revitalização tanto da literatura regionalista nordestina quanto da literatura *cyberpunk*, justamente por operar no espaço da supracitada tensão entre essas duas matrizes.

O exame da obra de um autor que ensaiou outro movimento literário com aspirações semelhantes, Franklin Távora, pode contribuir para a compreensão dessa tensão ao transpô-la para outro momento histórico sem, entretanto, remover seu caráter fundamental. As aproximações entre o sertão-punk e a obra de Távora contribuem para o delineamento dos contornos determinantes de ambos e, mais do que isso, evidenciam as continuidades e as rupturas entre os contextos históricos em que cada um se situa.

Franklin Távora em seu tempo

A sociedade brasileira do século XIX era organizada em torno de uma rígida hierarquia social, em que uma elite tradicional que gravitava nos principais círculos da capital imperial ditava os rumos políticos da jovem nação. Essa dominação se afirmava não só na arena política, mas na instrumentalização do romantismo indianista na fundação de signos nacionais coerentes com o projeto político-ideológico dessas elites.

Na década de 70 desse século, um "bando de ideias novas" tomou de chofre os círculos intelectuais de norte a sul do País. Toda uma nova geração de intelectuais se municiava de um arcabouço teórico estrangeiro e arrivista que vinha contestar os paradigmas vigentes no Brasil-Império a partir de posições das mais diversas, alardeando "o positivismo, o evolucionismo, o darwinismo, a crítica religiosa, o naturalismo, o cientificismo nas artes, etc." (Romero, 1900, p. XXIII-XXIV).

Em seu livro *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império* (2002), Angela Alonso identifica nessa geração uma rejeição comum ao sistema de dominação política imperial e os seus desdobramentos no campo cultural. Dada a indistinção entre as esferas política e intelectual

que marcava o período, a mobilização da geração 1870 se fez concomitantemente em ambas (Alonso, 2002, p. 162), sobretudo a partir da produção literária, "forma cultural por excelência do período e para a qual convergiam todos os esforços de redefinição dos valores sociais, avassalados pelo processo de transformações históricas" (Sevcenko, 1999, p. 225-226).

Um dos eventos mais emblemáticos desse processo foi a publicação, por parte de Franklin Távora, de uma série de artigos no jornal *Questões do Dia*, entre 1871 e 1872, criticando duramente os romances de José de Alencar pelo excesso de imaginação e pela falta de observação das realidades regionais que ele representava. Nos anos seguintes, Távora empreenderia seu próprio projeto político-literário a fim de se aproximar de um "verdadeiro retrato" do Brasil, debruçando-se para tal sobre a história e as tradições do interior das províncias setentrionais do Brasil.

Távora começou a materializar seu intento com a publicação do romance *O Cabeleira* (1876) – que trata da trajetória do cangaceiro pernambucano homônimo, figura histórica elevada a um patamar folclórico, de sua corrupção quando criança à sua carreira de crimes e sua morte redentora –, delineando assim um projeto político-literário denominado "Literatura do Norte", o qual buscava plasmar o que autor entendia como sendo uma "brasilidade tradicional", um modo de vida firmemente associado ao meio rural e cuja essência já teria sido perdida nas províncias do Sul. No prefácio do livro, ele argumenta:

As letras têm, como a politica, um certo caracter geographico; mais no norte, porém, do que no sul abundam os elementos para a formação de uma litteratura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é obvia: o norte ainda não foi invadido como está sendo o sul de dia em dia pelo estrangeiro. A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as indoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pôde-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão [sic] (Távora, 1876, p. 12).

Sua pretensão de constituir um *corpus* literário de obras nortistas que privilegiassem o local em detrimento do nacional é compreendida como

a primeira manifestação intencional de uma literatura regionalista no Brasil (Almeida, 1981). Consciente da condição subalterna da literatura produzida longe da capital imperial, o autor, um tanto quanto paradoxalmente, arvorava-se em tendências estéticas e ideológicas estrangeiras – nomeadamente, o naturalismo e o positivismo – a fim de contestar a hegemonia política e literária do Sul do País através da promoção de uma dizibilidade que lhe era própria.

Ciente dessa tensão inerente à sua escrita, Távora refletiu sobre esse processo em carta endereçada a José Veríssimo:

Sou o primeiro a reconhecer que nos meus escritos, ainda naqueles em que mais procuro fugir da retórica romântica, sempre a minha boca aparece torta; mas, conquanto não sinta as minhas simpatias inclinadas pelo naturalismo cru que, segundo me parece, nunca há de fundar escola perdurável, talvez que em trabalhos sucessivos aquele defeito vá aparecendo menos (Távora apud Aguiar, 1997, p. 256).

Nos anos que se seguiram à publicação d'*O Cabeleira*, o autor prosseguiria em seu intento de afastar-se de uma poética romântica – identificada por ele tanto com uma literatura alinhada ao projeto nacional imperial quanto com uma idealização indesejável da realidade brasileira, como se verá adiante – e confirmaria sua rejeição ao “naturalismo cru” ao analisar obras de seus coetâneos que representavam literariamente o Norte brasileiro, sobretudo a partir da tematização da seca, com base na categoria de “naturalismo sertanejo”, cunhada pelo próprio autor.

Sobre *Os Retirantes*, cuja primeira edição data de 1879, de José do Patrocínio (2018) – autor fluminense –, Távora vaticina: “[...] [n]ota-se que lhe falta o sentimento, a alma do Norte. Lendo-se aquelle livro onde abundam scenas do naturalismo das grandes cidades, compreende-se que o naturalismo sertanejo não foi alli representado [sic]” (1887, p. 1). Assim, “[...] a representação de um ‘naturalismo sertanejo’ – que falta a Patrocínio – também equivaleria aos contornos da Literatura do Norte tal como definidos no prefácio d'*O Cabeleira*” (Maia; Daflon, 2023, p. 100).

Dessa forma, o movimento que Távora opera

na crítica à obra de Patrocínio parece ser uma resposta ao que José Luís Jobim (2020, p. 12) define como “teorias da falta”, as quais

[...] presumiam que determinado elemento, considerado importante no país europeu de origem, deveria constar do novo domínio. A ausência deste elemento era vista como falta, seja por ser ele considerado relevante no mundo europeu, seja por simplesmente existir naquele mundo, que era usado como base para o comparatismo.

Essa relação, no entanto, estaria estabelecida não entre um polo cultural emissor europeu e um receptor novo-mundista, mas entre diferentes espaços infranacionais, como previsto pelo próprio autor (Jobim, 2020, p. 13). Negando a vitalidade da representação da realidade nordestina feita por Patrocínio, Távora, conseqüentemente, reitera sua própria autoridade para avaliar a validade dos discursos produzidos sobre sua região e circunscreve suas próprias pretensões literárias a partir de sua capacidade de refletir sobre – e enunciar – esse espaço que lhe era familiar.

O que Távora rejeitava a partir de seu procedimento era, sobretudo, a discursividade única que se desenvolvia já então no centro do Império – um entendimento da história do País e dos rumos de sua economia que relegava a porção norte à condição de coadjuvante, quando não a enquadrava sob o signo do atraso. Tal discursividade não era propagada apenas na arena das políticas da coroa imperial, mas através da representação literária dos rincões do País mais distantes da capital.

Távora reconhecia esse duplo processo na escrita de José de Alencar – principal representante da literatura romântica de sua época e influente deputado da província do Ceará, berço de ambos os autores –, e criticou-o duramente em função disso. O trecho a seguir é um excerto de uma das cartas endereçadas por Távora ao jornal *Questões do Dia* durante o episódio em que o autor ofereceu uma série de juízos sobre seu conterrâneo e o estado da literatura brasileira de então:

J. de Alencar dá poemas e romances de costumes, sem ter estudado nem a natureza nem os povos [...]. Essas obras, ele as dá do fundo

do seu gabinete, assim a modo de quem expede avisos para um império inteiro. Espécie de encíclicas literárias, trazem o cunho da autoridade dogmática e infalível: são matéria de fé (Távora, 2011, p. 144).

A despeito de suas próprias ideias sobre seu substrato literário, Távora defendia que a literatura deveria ter uma "exatidão daguerreotípica" (Távora, 2011, p. 51) – isto é, uma fidelidade total à realidade –, diametralmente oposta aos arroubos imaginativos característicos da estética romântica. Ele questiona o processo criativo de Alencar, acusando-o de ter "[...] a pretensão de conhecer a natureza, todos os costumes dos povos [...] sem dar um só passo fora de seu gabinete [...]. Por que não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito o *Gaúcho*?" (Távora, 2011, p. 53).

A polêmica suscitada pela publicação das críticas a Alencar no jornal *Questões do Dia* seria referida na posteridade como "As cartas a Cincinato". O destaque ao caráter impreciso da literatura de Alencar e sua elevação ao status de representação fidedigna do território nacional são identificados, de maneira implícita, com as políticas excludentes do Império, corroborando mutuamente as críticas de Távora a ambos.

Távora, assim, inverte a lógica que desqualificava a produção literária do Norte como "provinciana" ao simultaneamente reivindicar uma proximidade com um substrato nacional que faltaria aos seus críticos no coração do Império e estabelecer um diálogo criativo com as tendências estrangeiras que então despontavam. Não só isso, mas ele faz a ambos marcando criticamente sua posição como uma voz marginalizada dentro desses sistemas de relação.

No século XXI, a hierarquização social no Brasil e a sua dimensão espacial expressa na desigualdade de poderio econômico e político entre as regiões subsistem. Diante da perenidade desse quadro, agravado pelas disputas próprias de nossos tempos, não é de se estranhar que movimentos com demandas semelhantes às de Távora sejam também fenômenos hodiernos.

O sertãoopunk

Uma das manifestações culturais que atestam a permanência das problemáticas elencadas por Távora é justamente o Movimento Sertãoopunk, em sua proposição de repensar a representação do Nordeste brasileiro na literatura de ficção científica a partir do protagonismo de escritores da própria região na elaboração de pautas e narrativas respectivas. No livro-manifesto do movimento, Alan de Sá, um de seus idealizadores, defende que o sertãoopunk

[...] não é uma forma de unificação imagética do que é ou não é o Nordeste. É uma *big idea*, trocando para termos publicitários. Um alicerce pra que cada pessoa do Nordeste desenvolva suas narrativas, contando as suas visões da região, pelo sertãoopunk. [...] É dessa pluralidade que nasce o sertãoopunk (2020, p. 8).

Assim como a Literatura do Norte de Távora, o sertãoopunk possui um caráter propositivo, antes elencando novas possibilidades para a apreensão do Nordeste a partir do *cyberpunk* e outros subgêneros de ficção científica relacionados a ele, como o *steampunk*, o *solarpunk*, e o afro-futurismo – estes dois últimos mais alinhados ao impulso utópico que norteia o sertãoopunk. Também como Távora, os idealizadores desse movimento intentam produzir uma literatura que tematize o Nordeste em seus próprios termos, valendo-se de gêneros literários modernos e pouco explorados no Brasil aliados a uma curadoria dos signos e das tradições próprios da região para dar forma a ela.

O sertãoopunk surgiu como uma reação à recepção calorosa das ilustrações produzidas em 2018 por Victor Wiedergün, as quais representavam personagens caracterizados com elementos representativos do cangaço imaginados sob uma estética *cyberpunk* e rapidamente popularizaram uma estética denominada *cyberagreste*. As obras do ilustrador gaúcho pautaram a concepção de novas ilustrações, contos e histórias em quadri-nhos ambientadas na região nordestina em um futuro próximo.

Não obstante, um grupo de autores nordestinos encabeçado por Alec Silva, Alan de Sá e G. G.

Diniz, pseudônimo de Gabriele Diniz, questionou os pressupostos que embasavam as criações de Wiedergrün e as obras dele derivadas, problematizando o fato de a estética idealizada pelo artista visual gaúcho pretender representar o futuro da região nordestina estritamente através da atualização estética de signos negativos associados a ela. Esses autores propuseram, então, a concepção de um Nordeste futurista que não fosse necessariamente definido pelos estigmas da seca, do banditismo e do coronelismo, ou que, ao menos, as narrativas que se propusessem a instrumentalizar tais elementos o fizessem a partir de uma perspectiva crítica.

A partir dessas demandas, propôs-se o Movimento Sertãoopunk, materializado no livro-manifesto homônimo em 2020. Nele, os três autores discutem as questões que impulsionaram a organização do movimento, sendo Alan de Sá o responsável pela apresentação do panorama que deu origem à empreitada e pela definição de seus termos gerais:

[...] qual o motivo por trás da necessidade sulista e sudestina em representar o Nordeste sempre com seca e cangaço? No caso do *cyberagreste* [...], há uma massificação do cangaceiro como personagem e do uso de uma estética retro-futurista. Lampião e seu bando não são um símbolo proibido e intocável, que não pode nunca ser utilizado. A questão é somente usar este símbolo [sic] (Sá, 2020, p. 7).

Ainda mais no sertãoopunk do que na Literatura do Norte, há a apropriação de correntes literárias estrangeiras, nomeadamente o realismo/naturalismo em um caso e os diferentes subgêneros de ficção científica supracitados em outro, a fim de superar o estigma da "falta" imposta pelos centros de poder nacional de suas respectivas épocas a essas regiões marginalizadas. Alan de Sá chama a essa demanda pela autodeterminação de "sulicídio" da literatura nordestina (Sá, 2020, p. 12), em referência à célebre faixa homônima de Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski na qual ambos questionam a invisibilização de rappers emergentes do Nordeste do País no cenário nacional em benefício de seus pares do eixo Sul-Sudeste.

Fica evidente, assim, a atualidade das demandas de Távora haja vista permanência das estruturas que reproduzem essa desigualdade regional desde o seu tempo – e não só no âmbito da literatura. A situação denunciada pelos rappers nordestinos e ecoada pelos idealizadores do sertãoopunk é apenas um dos aspectos da desigualdade regional histórica que marca o desenvolvimento brasileiro.

Não só isso, mas parece haver uma correspondência palpável entre a "precisão daguerreotípica" almejada por Távora e a busca por representatividade dos autores ligados ao sertãoopunk. No próprio Manifesto Sertãoopunk, Alan de Sá se questiona: "[...] por que os sulistas e sudestinos não criam seus próprios espaços 'punk' ao invés de imaginar justamente o Nordeste à sua imagem e imaginação, cocriando uma visão regional como se fossem deuses ou salvadores brancos [...]?" (2020, p. 7).

Em entrevista concedida a Clara Menezes, Chico Milla, autor que produziu diversos trabalhos alinhados ao movimento, expressa a questão de maneira ainda mais contundente:

[...] representação e representatividade são coisas diferentes, distantes uma da outra. [...] um homem branco escrever uma personagem que é uma mulher preta é uma coisa, outra bem diferente é uma mulher preta escrever sobre uma mulher preta com uma propriedade que nem a melhor das pesquisas de internet pode proporcionar. É tipo ser gay e precisar "se assumir" pra sua família. Alguém pode imaginar situações, sentimentos e conflitos internos, mas até que ponto? Tem coisa que só a experiência individual alcança. Sem falar que hoje em dia muitos leitores não querem se identificar apenas com os personagens, mas também com os autores. E estão no pleno direito deles, convenhamos. No caso do sertãoopunk, obviamente, o contexto envolve dinâmicas regionais, mas que se encontram latentes em discurso de gênero, raça e classe também (Menezes, 2022).

Assim, no argumento comum a Távora e aos autores ligados ao sertãoopunk, essa demanda por verossimilhança corresponderia menos a uma defesa de uma reserva de mercado para os autores regionais em nome de uma pretensa autenticidade pitoresca do que a um compromisso com uma representação da realidade regional

nordestina que contemple a experiência compartilhada pelos seus conterrâneos, constituindo-se como enunciadores manifestos de si próprios.

Pontos de contato, pontos de contenda

À luz das questões previamente abordadas, faz-se necessário discutir as considerações dos próprios precursores do movimento sobre a sua relação com Franklin Távora. Ao lado de Vitor Castelões Gama, Alan de Sá e Gabriele Diniz assinam o capítulo "Afrofuturism, Amazofuturism, Indigenous Futurism, and Sertãoopunk in Brazilian Science Fiction" do *Routledge Handbook of CoFuturisms* (Taylor et al., 2023), que trata das tendências recentes na produção de ficção científica brasileira em pautar discussões acerca de identidade e território, e relaciona a escrita de Távora às representações estereotipadas do Nordeste brasileiro condenadas nas ilustrações de Vitor Wiedergrün.

O texto segue na esteira de Aurélio Gonçalves de Lacerda (2004), para quem Távora foi o "introdutor da tropelia cangaceira" na literatura brasileira através de *O Cabeleira*, caracterizando-se como aquele que primeiro sintetizou a imagem prototípica do cangaceiro a ser reiterada pelos autores que o seguiram, plasmando-a como uma representação paradigmática – e unívoca – da realidade nordestina. Em particular, os autores condenam os processos decorrentes da cristalização dessa imagética ligada ao cangaço, defendendo que

[...] [plara os nordestinos, isso se torna mais problemático quando autores de outras regiões utilizam o cangaço de uma maneira simplista, legitimando o discurso de que todos os nordestinos são cangaceiros ou existem somente em relação a eles. Isso se torna uma situação complicada, fazendo com que os locais tenham de aceitar o cangaço, reconfigurando-o como um traço positivo, negá-lo ou ignorá-lo⁵ (Gama; Diniz; Sá, 2023, p. 293).

Longe de intentar eximir a construção ficcional de Távora das devidas críticas relativas aos seus talentos literários, precariamente alinhados a uma

pretensa verossimilhança naturalista conquanto ainda arraigados na estética romântica – dir-se-ia, de "boca torta" (Maia; Daflon, 2023) –, de ignorar a carga ideológica francamente positivista impressa em seus escritos⁶ ou de desautorizar o mapeamento histórico da construção discursiva do fenômeno do cangaço na literatura realizado por Lacerda – quanto menos as ponderações de Gama, Diniz e Sá sobre os contornos da ficção científica brasileira contemporânea –, pretendemos, se não contrapor, nuançar a perspectiva de Lacerda que Gama, Diniz e Sá subscrevem em seu texto, segundo a qual a contribuição negativa de *O Cabeleira* para a representação do Nordeste na literatura derivaria de um "paradoxo":

[...] o da rejeição do cangaço e dos cangaceiros, o que comprova a sua tipificação como bandidos, como sicários, e, ao mesmo tempo, a sua aceitação, pela elevação da personagem ao pódio do heroísmo, com a criação do protagonista inocente, belo e bom, apesar de bandido. Essas ambiguidades, essas ambivalências constitutivas da personagem *O Cabeleira* que, aliás, já se encontravam na literatura de cordel, permanecerão como traços constantes de toda a vertente literária de tematização do cangaço (Lacerda, 2004).

Seria essa relativização da violência como o horizonte estreito de realização do cangaceiro redimível na condição de representação do Nordeste, que é criticada pelos autores justamente por apelar a um público externo à região que se apropria dessa estética de maneira acrítica e a assume como representante universal da realidade nordestina. Ressaltado o fato já reconhecido por Lacerda de que essa ambiguidade no tratamento dispensado ao cangaço é anterior a Távora, remontando à literatura de cordel, valemo-nos da mesma lógica aplicada pelos autores a obras como *O cangaceiro do futuro e o jumento espacial* (2008), de Klévisson Viana, *Cangaço Overdrive* (2018), de Zé Wellington e Walter Geovani, *Lampiã Elétrico* (2018), de Cárllisson Galdino – todas obras de ficção científica

⁵ No original: "For northeasterners, this becomes more problematic when writers from other regions utilize cangaço in a simplistic manner, legitimizing the discourse that all northeasterners are cangaceiros or exist only in relation to them. It becomes a slippery slope that locals then have to accept, reframing cangaço as a positive trait, denying or ignoring it".

⁶ Para uma discussão aprofundada dos discursos esposados pelo autor em relação à "conquista do deserto" ao longo de suas obras, seu alinhamento ao positivismo e defesa dos ideais liberais, bem como uma aproximação entre sua representação literária do sertão e a de Euclides da Cunha, conferir (Maia, 2022).

ambientadas no Nordeste e presumivelmente inclusas em sua concepção de sertãopunk –, as quais “[...] recuperam e utilizam o tropo [do cangaceiro] de forma mais nuançada: a violência não é exclusivamente dos ‘bandidos’ nordestinos”⁷ (Gama; Diniz; Sá, 2023, p. 293).

A nuance que se pretende conferir a *O Cabeleira* não difere em muito daquela estendida às obras referidas: nelas, a violência empregada pelos protagonistas era uma resposta à violência exercida pelo Estado e uma forma de fazer frente à lógica excludente afirmada contra si pelas demais esferas da sociedade civil – no caso ilustrativo das narrativas *cyberpunk*, as megacorporações consubstanciadas no coronelismo local do futuro⁸. No que pese o horizonte imaginativo de Távora em seu tempo, o caráter violento do Cabeleira estaria determinado pelo seu meio – o interior da província de Pernambuco, seu sertão –, o qual, segundo a perspectiva do autor, não poderia deixar de gestar personagens de tal índole por se tratar de um espaço negligenciado pela coroa, mantido em um estado de fragilização social pela falta de acesso aos meios de educação “civilizatória” e duramente reprimido pelo braço armado do Exército.

Ao longo do romance, o Cabeleira é referido como um herói em potencial, tendo sido uma criança “de bom coração” transviada pela influência nefasta do pai e tornada célebre pelos seus feitos extraordinários de violência pelas províncias atlânticas do Norte do País – hoje, correspondentes à região Nordeste. O protagonista se arrepende de seus crimes ao reencontrar Luizinha, uma menina devota que fora sua paixão de infância e que lhe incute um senso de moralidade “civilizador”; porém, mesmo depois de dar mostras de sua reabilitação após sua captura pelas autoridades, ele é executado pelo Estado, causando a comoção da população local.

Devidamente examinada sob um prisma despidido de anacronismos, *O Cabeleira* exprime um retrato igualmente complexo ao das obras ligadas ao sertãopunk que se valem da figura do

cangaceiro, expondo uma questão social que determinou a vitalidade da história do Cabeleira como manifestação popular, sua relevância para o projeto político-literário de Távora e sua perenidade no contexto social atual. Em verdade, a contradição fundamental de Távora entre seus alicerces românticos e seus ideais liberais talvez recubra sua apropriação desse tropo de uma significância ainda mais abrangente do que a dos autores contemporâneos, uma vez que, no caso do Cabeleira, há uma imbricação profunda entre a tradição popular nordestina, a caracterização da personagem e os horizontes de realização do que corresponderia a uma pulsão utópica por parte do autor:

Há, portanto, uma preocupação com o resgate da memória dessa personagem histórica, ainda que controversa, do passado pernambucano. É interessante pensar no tratamento que Távora dá à figura do Cabeleira, como um homem cuja potência excepcional foi transviada pelas circunstâncias, em paralelo com o seu posicionamento em relação ao Norte e sua decadência.

A despeito de seu valor inerente, ambos teriam sido condenados pela conjuntura na qual foram inseridos, mas seriam redimidos aos olhos da história pela arte. Fosse em sua consagração pelos versos da musa popular ou pela pena de Távora (Maia, 2022).

Como defendido em outra ocasião, essa transsubstanciação da própria história nordestina na personagem do Cabeleira não é só coerente com o projeto da Literatura do Norte de Távora, mas transcende a dimensão historicamente assumida pelas figuras associadas ao cangaço nas narrativas que tematizam a região nordestina. É nos limites entre o idealismo romântico do autor de *O Cabeleira* e seu discurso modernizador que reside a atualidade de sua obra.

Ademais, a não superação da organização espacial de poder no eixo norte-sul em escala global implica também a permanência das contradições já presentes na escrita tavoreana. O crítico literário Silvio Romero – amigo próximo de

⁷ No original: “[...] recuperate and utilize the trope in a more nuanced manner: violence is not exclusive to the northeastern ‘bandits’”.

⁸ Para uma análise mais detalhada desses aspectos na HQ *Cangaço Overdrive*, conferir Maia (2022).

Távora, a quem suas ideias influenciaram profundamente – considerava tais contradições como sendo constituintes do fazer literário de outros colegas de profissão de sua geração:

A gloria da invenção da doutrina não lhes pertence; é do estrangeiro; cabe-lhes apenas a gloriola da imitação e esta mesma tão desgeitosa, tão inhabil, tão mesquinha, que compunge. Não basta repetir de outiva que em Paris Zola está na ordem do dia; é mister compreender as novas doutrinas e entrar n'ellas como um consocio e não como um simples caixeiro, um simples moço de recados [sic] (Romero, 1882, p. 34).

O autor se refere aqui ao caráter meramente imitativo que ele reconhece nas produções literárias nacionais orientadas por paradigmas estéticos estrangeiros. Apesar de suas ponderações se dirigirem ao contexto da literatura nacional em fins do século XIX diante da ascensão da literatura de cunho naturalista, cujo maior representante à época era o autor francês Émile Zola, a problemática analisada por Romero é outra expressão da já referida ferida narcísica definidora da literatura brasileira, à qual o sertãopunk concorre – ao menos tematicamente – no âmbito da literatura regionalista.

Entretanto, ao longo das décadas, essa questão se apresentou não só ao recorte da literatura nacional representado pelos autores regionalistas, tendo sido abordada de diferentes formas nos diversos contextos em que se incutiu. Dentre eles, o meio literário da ficção científica nacional esteve particularmente atento a essa discussão, tanto em função de seu caráter intrinsecamente marginalizado quanto pelo fato de o gênero ser tradicionalmente associado a uma tradição desenvolvida por autores do Norte Global – como no caso do *cyberpunk*, com o qual o sertãopunk estabelece um diálogo fundamental –, apresentando uma nova faceta pela qual sua interface com a questão da influência externa se faz notar.

Nesse sentido, o próprio sertãopunk não está entre as primeiras apropriações do *cyberpunk* por parte de autores brasileiros, ainda que a forma como opere seus temas o diferencie profundamente de seus antecessores e do próprio *cyberpunk* produzido na década de 1980 nos Estados Unidos (Maia, 2023). Um caso marcante do *cyber-*

punk produzido no Brasil é o da literatura reunida sob o epíteto de “tupinipunk”, termo cunhado por Roberto de Sousa Causo para caracterizar obras de autores brasileiros escritas no fim do século passado que, de maneira independente, formularam uma resposta às mesmas tensões que determinaram o surgimento do *cyberpunk*, porém – atentando-se às idiosincrasias de seu contexto marginalizado no sistema-mundo e da já então corrente fossilização do gênero em sua manifestação original – calcadas no pastiche e no sincretismo (em suas mais abrangentes definições) a fim de apresentar uma crítica simultânea à sociedade brasileira no pós-ditadura, ao capitalismo tardio e ao próprio *cyberpunk* (Causo, 2021).

As obras ligadas ao sertãopunk, por outro lado, situam seu campo de disputas na especulação sobre o impacto desigual das mudanças sociais advindas desse novo estágio do capitalismo em um recorte marginalizado dentro de um espaço por si só já na periferia desse sistema: o Nordeste brasileiro. Os autores ligados a esse movimento elaboram narrativas que desafiam os tropos do *cyberpunk* menos pela evidenciação de seu anglocentrismo e pela sua exposição ao ridículo, como o tupinipunk, do que pela presença de um impulso utópico comum, um desejo de superação das condições denunciadas em suas páginas, cujos paralelos com o tratamento dispensado à região nordestina tanto no campo do discurso político quanto no literário – e, mais do que isso, tanto no passado quanto hoje – são explícitos.

Silva (2021, p. 63) reconhece o sertãopunk como parte de uma Quarta “Onda” – termo recorrente para periodizar as tendências internas da ficção científica – brasileira, a qual estaria associada a um novo momento em que obras que pausam a “afirmação e celebração das diversidades socioculturais e regionais do Brasil” não só são produzidas em maior volume, mas de maneira organizada e com amplo impacto no cenário nacional. A emergência do amazofuturismo, bem como de diversas obras centradas nas premissas do afrofuturismo e do próprio sertãopunk, atesta essa virada na tônica de apropriação dos tropos do *cyberpunk* no Brasil, que passam a integrar

narrativas expressivas não só de uma revolta contra as mazelas do capitalismo tardio, mas também de instrumentos de resistência contra as expressões específicas desse sistema – bem como de seus determinantes históricos – em escala infranacional.

Conclusão

Em vista do exposto, os paralelos entre a Literatura do Norte e o sertãopunk dão ensejo a uma leitura mais aprofundada de ambos. A resposta dos dois movimentos literários à mesma problemática, a marginalização do Nordeste brasileiro, é condicionada por seus respectivos determinantes históricos e, portanto, enriquecida pelos seus contextos particulares.

Enquanto um volta-se para a disputa do passado com seus romances históricos, calcando-se no aperfeiçoamento de um modelo estético pretensamente comprometido com a verossimilhança a fim de criar uma representação fiel de sua região, fazendo com que ela fosse celebrada em vez de vilipendiada, o outro lança um olhar crítico aos discursos hegemônicos sobre o Nordeste que, a despeito de Távora, o plasmam como o avesso da modernidade ao identificá-lo exclusivamente com uma ideia cristalizada do sertão na condição de *locus horribilis*. Assim, este segundo propõe-se a elaborar um futuro alternativo ao apropriar-se do estigma e subvertê-lo, associando a potência imagética dos símbolos tradicionais nordestinos à projeção de um futuro em que o sistema que condiciona sua exclusão possa ser superado.

A forma como a escolha do termo "sertão" para assinalar o conteúdo nordestino do sertãopunk ecoa (mesmo que de maneira inconsciente) o uso do adjetivo "sertanejo" na definição do recorte do naturalismo de Távora acaba por sublinhar o esforço compartilhado entre esses autores em prol da tomada de protagonismo na produção de discursos sobre a região através da reapropriação dos signos, por vezes negativos, associados a esse espaço. Vislumbra-se, a partir dos paralelos elencados entre a produção literária de Franklin Távora e o incipiente movimento do sertãopunk, a possibilidade de entender retroativamente as

demandas de Távora como um "primeiro suicídio" da literatura nordestina, nos termos definidos por Alan de Sá (2020) – o primeiro manifesto de revolta contra um sistema de exclusão que ainda se perpetua no cenário atual.

Tal como no célebre romance de Jorge Amado (2008) *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*, publicado pela primeira vez em 1959, o "segundo suicídio" adquire maior densidade crítica quando posto em relação com o primeiro. Ao refletir sobre mazelas atuais e passadas da região em suas narrativas futuristas, o sertãopunk se mostra um vetor rico para exprimir as angústias experienciadas pelos autores nordestinos, cuja persistente marginalização foi o motor da escrita militante de Távora – a qual, igualmente, ainda encontra eco nas páginas das narrativas sertãopunk.

Referências

- AGUIAR, C. Franklin Távora e o Seu Tempo. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- ALMEIDA, J. M. G. A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ALONSO, A. Idéias em Movimento: A geração de 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AMADO, J. A morte e a morte de Quincas Berro D'água. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAUSO, R. S. Tupinipunk: Cyberpunk Brasileiro. Zanzalá: Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais, Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 105-119, 2021.
- GALDINO, C. Lâmpião Elétrico. [S. l.: s. n.], 2018.
- GAMA, V. C.; DINIZ, G. G.; SÁ, A. Afrofuturism, Amazofuturism, Indigenous Futurism, and Sertãopunk in Brazilian Science Fiction. In: TAYLOR, T. J.; LAVENDER III, I.; DILLON, G. L.; CHATTOPADHYAY, B. Routledge Handbook of CoFuturisms. New York: Taylor & Francis, 2023.
- JOBIM, J. L. Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Universidade Federal de Roraima, 2020.
- LACERDA, A. G. Imagens do Sertão: a violência-resposta legitimada no cangaço. Revista Léngua & Meia, Feira de Santana, v. 2, n. 1, 2004.
- MAIA, M. N. Um Certo Caráter Geográfico: a construção discursiva do sertão em O Cabeleira, de Franklin Távora. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
- MAIA, M. N. Direto da Sarjeta: diálogos possíveis entre Cangaço Overdrive, de Zé Wellington e Walter Geovani, e Ronin, de Frank Miller. Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 76, n. 2, p. 97-114, 2023.

MAIA, M. N.; DAFLON, C. Bocas Tortas: o naturalismo sertanejo e a representação da seca em Os Retirantes, de José do Patrocínio, e em Ataliba, o Vaqueiro, de Francisco Gil Castelo Branco. Terra Roxa e Outras Terras: revista de estudos literários, Londrina, v. 43, n. 2, p. 90-102, 2023.

MENEZES, C. Sertãopunk: um movimento que reflete sobre o Nordeste plural do futuro. O Povo, Fortaleza, 21 maio 2022. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaearte/2022/05/21/sertaopunk-um-movimento-que-reflete-sobre-o-nordeste-plural-do-futuro.html>. Acesso em: 31 ago. 2024.

PATROCÍNIO, J. Os Retirantes. São Paulo: Clube de Autores, 2018.

RAMA, A. Transculturación narrativa en América Latina. Ciudad del México: Siglo Veintiuno, 2004.

ROMERO, S. O Naturalismo em Literatura. São Paulo: Typographia da Província de São Paulo, 1882.

ROMERO, S. Prefácio. In: BARRETO, T. Vários Escritos. Rio de Janeiro: Laemmert & C, 1900. p. IX- LIII.

SÁ, A. Por que fazer o Nordeste Sertãopunk? In: SILVA, A. (org.). Sertãopunk: histórias de um Nordeste do amanhã. [S. l.: s. n.], 2020.

SEVCENKO, N. Literatura Como Missão. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, A. M. Sobre Diversidades e Regionalidades: a ascensão da Quarta Onda da ficção científica brasileira. Memorare, Tubarão, v. 8, n. 1, p. 61-80, jan./jun. 2021.

STERLING, B. Preface. In: GIBSON, W. Burning Chrome. New York: Harper Collins, 1986. p. 5-8.

STERLING, B. Mirrorshades: the cyberpunk anthology. New York: Ace Books, 1988

TÁVORA, F. Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio. Organizado por E. V. Martins. Campinas: Unicamp, 2011.

TÁVORA, F. Escritores do Norte do Brazil. A Semana, Rio de Janeiro, v. III, n. 156, 24 dez. 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=383422&pagfis=1236>. Acesso em: 24 nov. 2023.

TÁVORA, F. O Cabeleira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.

TAYLOR, T. J.; LAVENDER III, I.; DILLON, G. L.; CHATTOPADHYAY, B. Routledge Handbook of CoFuturisms. New York: Taylor & Francis, 2023.

VIANNA, K. O cangaceiro do futuro e o jumento espacial. Fortaleza: Tupynanquim, 2008.

WELLINGTON, Z.; GEOVANI, W. Cangaço Overdrive. São Paulo: Draco, 2018.

Mateus de Novaes Maia

Possui licenciatura em Geografia (2019) e mestrado em Literatura Brasileira (2022) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente cursa doutorado em Literatura Comparada na mesma instituição. Faz parte dos grupos de pesquisa "Interferências: literatura, arte e ciências" e "Distopia e Contemporaneidade"; também, do "Núcleo de Estudos em Literatura Diaspórica, Cultura e Tradução".

Endereço para correspondência:

MATEUS DE NOVAES MAIA

mateusnovaes@id.uff.br

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.