



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

A SEXUALIDADE DO *CABRA MACHO*¹: REPRESENTAÇÕES DA VIRILIDADE DO MIGRANTE NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980²

Rafael da Silva Abreu

Professor da Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação da Paraíba

abreurs@live.com

Resumo

O presente trabalho visa discutir as representações da virilidade do migrante nordestino no cinema brasileiro da década de 1980, a partir das seguintes películas: *O homem que virou suco* (1980), *As aventuras de um paraíba* (1982) e *O baiano fantasma* (1984). Acreditamos que os filmes tem um grande potencial de sensibilizar o público, bem como difundir um campo imagético que rotula os nordestinos como brutos e selvagens, imaginário este que permeia sua sexualidade. Analisar estas representações a partir do migrante é fundamental para percebermos as relações de alteridade, ou seja, como a imagem do nordestino entra em choque com o ideal civilizatório do Sudeste brasileiro, o que contribui para a formação de estereótipos e preconceitos.

Palavras-chaves: Migrantes nordestinos; virilidade; cinema brasileiro; representações.

¹ Expressão popular nordestina que caracteriza os homens daquela região como temidos, respeitados, viril, grosseiro e que impõe sua autoridade sobre os seus subalternos. (GRANGEIRO, 2011).

² Este artigo foi construído a partir dos primeiros resultados obtidos com a pesquisa de mestrado em história, intitulada, “ENTRE SONHOS E DESENCANTOS: REPRESENTAÇÕES DO MIGRANTE NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980”, desenvolvida no PPGH/UFCG, com a orientação do prof. Dr. Celso Gestemeier do Nascimento.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Introdução

Os nordestinos são comumente representados no imaginário nacional como sujeitos violentos e brutos, isto acaba por permeia sua sexualidade, sempre tidos como os *cabras machos*, exemplos de masculinidade e virilidade.

Dessa forma, pretendemos estudar as representações da película como resquícios de outrora, interpretando-as de forma a propor uma escrita historiográfica. Para tal temos os estudos de Roger Chartier (2002b) para quem a história cultural se dedica ao estudo das estratégias simbólicas de determinado grupo, bem como seus meios de construção. Pelo qual o conceito de representação seria uma substituição de alguma ausência, dessa forma “fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência” (PENSAVENTO, 2003, p. 39). Estudaremos as formas, comportamentos e valores que a sociedade representou nos filmes, segundo Roger Chartier (2002a), esta corrente teórica dedica-se a entender como os homens constroem e interpretam seu mundo.

Assim sendo, objetivamos estudar as representações da sexualidade do migrante nordestino no cinema brasileiro, década de 1980, a partir de três filmes **O homem que virou suco** (1980), **As aventuras de um paraíba** (1982) e **O baiano fantasma** (1984). Acreditamos que ao estudar estas representações a partir do migrante estamos avançando nos estudos do campo da alteridade, pois podemos analisar as construções representacionais em conflito com as representações idealizadas para os moradores do Sudeste brasileiro.

Metodologia

Segundo Chartier (2002b) as representações só podem ser compreendidas dentro das práticas dos sujeitos da temporalidade pretendida, do contrário o historiador corre o risco de fazer uma leitura contemporânea das relações representacionais, deixando a historicidade se esvaír. O mesmo alerta, ser um “trabalho capital”, pois envolvem as “estranhezas de práticas” de outrora e, ainda é possível, uma concepção diferente sobre a própria prática de leitura no período a estudado, ou seja, uma relação ente discurso e prática. Segundo análise de Francisco Santiago Júnior sobre as representações do cinema, “Queremos dizer que o que o filme



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

representa depende do que os sujeitos indexam a nele” (2008, p. 76). Além disso, trabalho com periódicos da década de 1980 que nos fornecem vestígios sobre as leituras feitas na época, bem como fazendo uma discussão maior com outros filmes, pois como fala Lagny (2009) os filmes fazem referências e citações uns aos outros.

Resultados e discussão

O nordestino e toda a brutalidade pensada para os ele foi transposta para a sua caracterização sexual, moldando estes homens com a agressividade e masculinidade exacerbada nas relações íntimas. Segundo Albuquerque Júnior estas imagens do nordestino se originaram durante o processo de invenção imagético discursivo da região no início do século XX, em suas palavras:

O tipo nordestino começa a se definir mais claramente a partir desta militância regionalista e tradicionalista. Este será definido, portanto, como um tipo tradicional, um tipo voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo. Um passado patriarcal, que parecia ser substituído por uma sociedade ‘matriarcal’, efeminada. O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava. (2013, p. 150)

A partir disso, são construídos os estereótipos de homens rústicos e viris, onde aspectos sensíveis não tem espaço em suas representações, pois para a manutenção da cultural tradicional de uma elite decadente seria necessário este cabra macho para combater a modernização que ameaça este poder. Ainda segundo Albuquerque Junior (2013), até mesmo as mulheres passariam por este processo de masculinização, devido o seu convívio no mundo hostilizado do sertão que embrutece os sujeitos e as torna mais fortes, o sentido de ser forte é apreendida a partir do masculino, então surgiria a mulher macho.

Dessa forma, compreendemos que as percepções sobre gênero como construções sociais, segundo Burke:

[...] masculinidade e feminilidade são cada vez mais estudados como papéis sociais, com roteiros distintos em diferentes culturas ou subculturas, roteiros originalmente aprendidos no colo da mãe – ou do pai – mesmo que mais tarde possam ser modificados por influência dos grupos, dos livros e de uma grande variedade de instituições, incluindo escolas, cortes e fábricas. Tais roteiros incluem posição,



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

gestos, linguagem e roupas, para não mencionar formas de comportamento sexual.
(2008, p. 108)

Percebemos o cinema, também, como um elemento que influencia as representações e construções sociais de gênero e, assim, nos dedicamos agora para ao estudo das imagens imbricadas na sexualidade dos migrantes nordestinos. Todavia, desde já ressaltamos que os migrantes nordestinos não foram os únicos estereótipos de virilidade presente no cinema, os negros e latinos, por exemplo, são comumente representados como uma virilidade sexual enaltecida, bem como as mulatas brasileiras são símbolos da sensualidade feminina brasileira. Contudo, nos deteremos aqui nas representações impingidas aos migrantes nordestinos.

No filme **O homem que virou suco** (1980), observamos à personagem Mariazinha, migrante nordestina e mãe de família que apreze em função secundária ao seu marido, Zé, também migrante que diante do retorno do esposo para Natal, vira prostituta na cidade grande, na película observamos que aquela seria a única opção para ela continuar a viver naquela cidade, já que está despossuída da força de trabalho do masculino convencional. Quando Deraldo é reconhecido num abrigo assistencialista para moradores de rua, onde as socialites paulista se autopromovem na imprensa como boas samaritanas, após ser, novamente, confundido com o Severino ele foge e volta para o cortiço em que morava, na noite anterior viu Mariazinha se prostituindo na rua, se escondendo na chegada do cortiço é convidado por ela para sua cama.

Contudo, o papel de nordestino viril violento, fica para o outro migrante nordestino Ceará, que após a relação sexual descrita, desconfia que Mariazinha não está sozinha e invade a casa dela bêbado. Na cena, Deraldo se esconde atrás da porta e Ceará tenta abusar sexualmente de Mariazinha cabendo a ela exercer sua função de mulher macho, entrando numa disputa corporal com o homem invasor, a câmera focaliza a cena em movimento tornando a luta mais real e angustiante, após alguns segundos ela consegue retirar aos empurrões o bêbado Ceará. Esta mulher pode ser lida com uma personalidade extremamente forte, que não aceita a desistência do marido em voltar para o Nordeste, decidindo ficar na cidade mesmo se prostituindo para isso e não se submete as invasões de qualquer sujeito, decidindo com quem vai para cama. Todavia, na obra a promiscuidade dos migrantes é



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

desenvolvida no momento em que transtornada com a invasão do Ceará a nordestina acaricia o filho, deitado enrolado em cobertas no sofá, percebemos que a criança estava presente durante todas as cenas, tanto no sexo com Deraldo como na invasão do bêbado, pois trata-se de único cômodo.

Já no filme **O baiano fantasma** (1984), encontramos o sedutor Lambusca, que exala sua virilidade na película, flertando com várias mulheres. Na cena com a secretária do Dr. Fortunato, em postura despojada e fumando a questiona se é casada enquanto circunda a mesma, que parece desconcertada. Contudo, sua grande paquera na trama é sua vizinha casada Lindalva, para quem lança vários olhares e charme, inclusive a observando enquanto lava roupa no tanque, que existe numa área comum do cortiço. O migrante irá deixar sua atração clara pela vizinha quando, numa noite chega embriagado no cortiço, simula na frente do tanque no qual ela costuma lavar roupa um ato sexual, percebemos que ele imagina a relação sexual por trás e faz os movimentos em alusão a penetração peniana. Na sequência, ele invade a casa da mulher desejada, mas acorda o pai dela, que sem saber de quem se trata o persegue com a peixeira na mão, mas o protagonista consegue fugir e manter sua culpa na oculta. Nas últimas cenas a própria Lindalva se rende aos encantos do galanteador Lambusca, porém ele pensa que ela já sabe que ele está com o dinheiro da quadrilha e faz aquilo por interesse como todos os outros e ele a repele.

Os seus desejos sexuais são sanados pela cantora Zuzu, que sabendo que ele é o Baiano Fantasma, que ficou com muito dinheiro de uma quadrilha que vendia proteção, busca tirar proveito indo para cama com ele, mas rompem laços de forma amistosa e carinhosa quando o migrante perde o dinheiro que guardava. Lambusca, assim como Deraldo, se constitui na obra como o cabra macho que está exalando virilidade e pronto para exercer sua masculinidade na cama a qualquer momento. Além disso, observamos seu conterrâneo, Antenor, que constitui o quadro familiar tradicional pensado para o Nordeste, casado com uma mulher que exerce a função de dona de casa e que emiti ponderações de opinião no ambiente familiar, mas se apresenta com pessoa passiva na tomada de decisões e ainda possui



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

uma numerosa prole, aguardando o quarto filho, seguindo bem os padrões do modelo de família patriarcal.

As representações da sexualidade nordestina foram mais densamente usadas no filme **As aventuras de um paraíba** (1982), a trajetória de trabalho em pornochanchadas do roteirista Antônio Calmon pode ter contribuído para a criação de um personagem com a sexualidade mais explorada na película. O filme traz esta ligação com o erotismo desde a constituição de seu cartaz. Não é a toa que em uma das primeiras cenas, logo após na chegada de Zé Branco a capital carioca, ao encontrar duas mulheres que exibem suas curvas corporais e sensualidade, ele acompanha as mulheres com o olhar, erigisse sua postura e fala: “Eita! Danado, aqui tá uma cabra macho pra comer as meninas dessa terra todinha” (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982, 00h03min31seg até 00h03min38seg), assim, o personagem defini a que veio na cidade, fazendo questão de exibir e divulgar sua sexualidade, o migrante age com a imagem do cabra macho que terá as mulheres daquela cidade ao seu dispor, afinal ele é um sujeito com virilidade suficiente para isso. O conterrâneo Zé Preto, na cena, o puxa e fala para ele deixar disso, parece que por já mora há algum tempo ali, já assumiu uma postura mais branda sobre a exposição da sexualidade, não precisando afirmá-la aos quatro cantos como o recém-chegado.

Porém, por todo o filme sua exposição fálica continua a ser desenvolvida, na chegada ao subúrbio ele fita duas moças que lavam e entregam roupas, na cena percebemos todo o jogo erótico de troca de olhares e gestos de atração carnal. A primeira representação do ato sexual vivido por Zé Branco, ocorre após a conquista de um prêmio musical num concurso do programa do Chacrinha, ele vai comemorar a vitória com alguns companheiros de quarto num salão de festa, onde logicamente toca-se forró, ele já chega acompanhado por uma moça, ambos parecem vestir roupas típicas das quadrilhas juninas nordestinas. Durante uma dança Zé Branco tenta convencer a moça a perder a virgindade, tirar o “cabacinho” como ele se expressa, afirmando não ser pecado e, na verdade pecado é não fazer. A câmera corta a cena e eles aparecem entrando no banheiro do clube, a consumação da promessa sexual será realizada ali, de forma improvisada e nada romântica o protagonista levou a donzela para um



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

banheiro público fechando à porta a chave para a primeira relação sexual da moça. Se observarmos a cena, percebemos toda uma composição nordestina para ela, além das roupas típicas usadas pelas personagens, observamos no banheiro um cartaz de Chiquinha Gonzaga³ colado na parede e veste uma roupa de couro características da regionalidade nordestina, Zé Branco coloca a moça em cima da pia do banheiro e vai convencendo-a que trata-se de uma brincadeira, usurpando a inocência dela, que a princípio reclama de dores durante a penetração, chega a querer afasta-lo, mas depois se rende aos deleites e se mostra fogosa na cena. Diante disso, percebemos que Zé Branco cumpriu a promessa que fez no início do filme, vai para a cidade “comer as meninas”, inclusive rompendo a barreira da virgindade das donzelas, mesmo num banheiro público, mostrando que o *cabra macho* não está ligando para romantismo e perante o desejo carnal o ato sexual é o que importa, mostrando um lado mais selvagem e menos sentimentalista, tanto é que o casal não volta a se encontrar no filme.

Após esta representação sexual o nosso protagonista, mesmo apaixonado pela deficiente visual Branca, já comprometida com Miguel Matoso, se entrega aos prazeres da carne em várias cenas. Em uma delas se envolve com uma coroa rica na praia, após ser atingido por uma bola de frescobol é convidado pela mulher para ir ao seu apartamento, vemos ele ser carregado com ajuda de mais um rapaz e a câmera corta e já os observamos o casal na cama pelados, durante a cena Zé Branco reclama que ela lambe demais e parece um “cachorro”, podemos perceber uma impaciência no protagonista que parecer querer ir direto a penetração para concretude do ato sexual, porém a mulher carioca assume uma postura diferente da donzela⁴ da cena anterior, talvez por seu status social ou simplesmente por ser carioca e não nordestina, ela foge da penetração e leva o migrante para a banheira cheia de espumas onde continuam envolvendo seus corpos, não nos é mostrado a cena em mais detalhes e devido ao fato de Zé Branco chegar em casa com dinheiro presumimos ter ocorrido a consumação do ato sexo, do qual ele tirará vantagens financeiras.

Na composição geral dessa cena percebemos que a conotação do ato sexual para o migrante partiu de premissas mais rudes, sem muitos toques ou preliminares, o seu desejo parte direto para a penetração, já no caso da carioca rica ela assumiu uma postura mais ativa

³ Chiquinha Gonzaga (Exu/PE, 1927 — Rio de Janeiro, 2011) cantora, compositora e sanfoneira era irmã de Rei do Baião, Luiz Gonzaga, conhecida por ser a primeira mulher a tocar sanfona de oito baixos. Em seu estilo musical prioriza a musicalidade nordestina, o forró era sua principal marca, lançou 5 LPs e um CD em 2002, sua trajetória de vida foi interrompida pelo mal de Alzheimer.

⁴ Termo usado para definir mulheres virgens.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

no ato sexual nos mostra que a um descompasso, uma mudança na condição de subjugação da mulher perante o masculino, assim, vemos quadros opostos perante as relações íntimas do migrante com as cariocas. Isto pode ser reafirmado no outro envolvimento sexual de Zé Branco com Débora, uma fotógrafa carioca, ambos se envolvem sexualmente e o migrante, inclusive, se muda para o apartamento dela, quando em uma festa se reencontra com Zé Preto o trio bebem e, também, vão juntos para casa. Enquanto estão na sala observamos uma troca de afetos entre Débora e Zé Preto, enquanto bebe, Zé Branco olha de relance para os dois, e fala: “É! Só na Paraíba que mulé de amigo é homem, aqui é mulé mermo [sic]” (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982, 00h54min22seg até 00h54min29seg), porém sua fala não aparenta ter sido direcionada para o casal, que se retira da sala para o quarto, mas para o público que vê a película. Percebemos que o protagonista migrante ainda está atrelado a valores paternalistas das relações sexuais, enquanto a fidelidade está intrínseca na mulher e no apoio dos amigos, na capital carioca as relações íntimas estão mais modernas e abertas o que chocou o migrante ainda preso às representações da virilidade masculina do nordestino, enquanto adentra num novo espaço, onde as mulheres assumem uma postura mais ativa nas relações íntimas coordenando, pagando e possuindo relações sexuais mais abertas, isto podendo ser um reflexo dos movimentos feministas do período que passavam a reivindicar uma maior emancipação feminina (PAIVA, 2013).

Ainda nesta obra, o nordestino ainda recebe uma conotação de ser selvagens nas relações libidinosas, selvagem no sentido literal no que se refere à prática da zoofilia, em uma conversa entre Zé Branco e Zé Preto eles relembram o tempo da infância quando iniciaram suas vidas sexuais com a cabra da vizinha a beira do rio, observe suas falas:

Zé Preto: - É, mas quando você era pequeno, todo fim de tarde você ia lá na beira do rio comer a cabra da dona Filomena [...] A gente amarrava a boca da cabra pra ela não berrar, ai! Depois, afrouxava um pouquinho a corda no pé de pau [...] aí, cada um ia um pouquinho, né mermo?

Zé Branco: - A cabra ficou tão acostumada, quando via a gente vinha logo assanhada oferecendo o traseiro.

Zé Preto: - A gente ia ver as mulheres peladas no rio e depois descontava na cabra. (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982, 01h04min48seg até 01h05min21seg, Citação aproximada).



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

No fim do diálogo falam que isso era coisa de criança, mas agora são homens, porém não podemos deixar que perceber uma conotação de arcaica, brutal e selvageria nas relações de iniciação sexual dos jovens nordestinos. Cria-se uma representação de sujeitos animalescos, em que praticar sexo com animais, embora na infância, seja algo comum, a cena contribui para isso, pois narram a história de forma natural e entre risos, como se aquela prática estivesse naturalizada entre tais sujeitos, o que se confronta com a maior autonomia das mulheres cariocas no sexo, o arcaico versus o moderno. Destarte, se os personagens dos outros filmes, Deraldo e Lambusca, tinha sua virilidade definida e ativa, as percepções de homem selvagem e bruto são acentuadas na construção do migrante em **As aventuras de uma paraíba**.

Só encontramos outra referência zoofilia envolvendo migrantes nordestinos no filme **O sexo nosso de cada dia** (1981), dirigido por Ody Fraga, na obra a sulista Lola é casada, mas devido a impotência sexual do marido nunca consumou o casamento, ele então recorre ao guarda noturno, o migrante Ciço. Ele então fala da saudade de Francisquinha, sua égua com a qual manteve relações sexuais num barranco, por isso diz ele ser uma égua barranqueira. Quando vão ter o ato sexual, ele afirma que só consegue ter ereção se Lola ficar numa posição elevada, simulando o barranco, e de quatro. Além de obedecer aos comandos de Ciço, a mulher até é chamada de “bixinha” e teve que gemer com sonoridade imitando o relinche de uma égua. Curiosamente no filme, em uma relação sexual que Lola terá com outro homem, quando resolve se prostituir, pedi que seja chamada de Francisquinha e imita as posições e ações da relação sexual que teve com Ciço. Os homens brutos do Nordeste são representados como sujeitos viris que beiram o animalesco.

Todavia, **As aventuras de um paraíba**, ainda, nos guarda uma informação provocante. Na película **Zé Branco**, além de cair na cama com as cariocas pratica uma transa homossexual, enquanto tomava banho de mar é assalto ficando sem roupa e dinheiro para voltar para casa, um carioca oferece ajuda para ele, sendo que terá que ir para seu apartamento, mesmo relutando **Zé Branco** vai, a cena é cortada e o filme retorna já no ambiente interno da residência, sendo que o proprietário já encontra-se desnudo, buscando



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

sensualizar com uma pena vermelha que passa pelo corpo, o migrante aparece acanhado e desconfortável com a situação. Enquanto isso é questionado se já fez sexo com pessoas do mesmo sexo, ele responde que é homem e prefere mulher, recebendo como resposta e provocação do carioca que isso está ultrapassado e que o “quente” agora é transar com pessoas do mesmo sexo e que ele precisa provar para saber, acuado o migrante aceitou e falou: “bom, então você primeiro me dá o dinheiro da passagem e depois vamos ver se a roupa do seu irmão dá em mim” (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982, 00h32min05seg até 00h32min08seg), percebemos pela clara expressão facial que o interesse que Zé Branco estava mais centrado nas vantagens materiais do que no próprio ato sexual.

Na construção da cena de sexo homossexual, Zé assume uma postura de ativo e a pedido do parceiro o chama de Vera, mesmo afirmando não estar gostando o nordestino continua o sexo e com falas e gestos que deixam a cena mais cômica que erótica, além disso, a decoração com almofado de olho de gato que parece nos fitar e observar tudo. A intenção da composição não aparenta ser atribuir uma conotação homossexual ao migrante, mas inserir uma cena para dinamizar o roteiro.

Mas afinal, que cabra macho é esse? Esta relação entra em choque com as representações anteriores de tradicional de família patriarcal, arcaica e viril dos homens nordestinos, seria Zé Branco um cabra macho diferente ou mais macho que os demais para se relacionar com outros homens também? O que podemos entender é que esta representação dista das demais relacionadas no filme, bem como nas demais produções cinematográficas da década de 1980 que trouxeram migrantes nordestinos para as telonas. O que temos sobre a materialidade de visualidade, se refere a uma entrevista do diretor, Marco Altberg, para o jornal O Globo, em 1983, quando fala sobre Zé Branco, observe:

Ele tem a cabeça feita nos mitos da publicidade e da televisão aqui chega na certeza de que vai conquistar todas as mulheres e ter uma vida farta de prazeres e coisas sonhadas. É uma espécie de Midnight Cowboy dos trópicos. Vem cheio de de esperanças de encontrar uma Rio de cartão postal.⁵

Constatamos uma referência ao filme estadunidense **Midnight Cowboy** (1969), dirigido John Schlesinger, baseado no livro de James Leo Herlihy, que narra à história do texano Joe Buck (Jon Voight) um garotão ingênuo que migra para Nova York com a nítida

⁵ In. PEREIRA, Miguel. No filme de Marco Altberg, as dores e amores de um ‘paraíba’ que vai descobrindo o Rio. **Jornal O Globo**. 03 de janeiro de 1983. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

ilusão de ficar rico se prostituindo para as mulheres da cidade numa vida fácil, contudo, desde sua chegada ele se apresenta como sujeito deslocado que está em descompasso com a modernidade do lugar, passando fome, frio e necessidades na cidade grande. Contraditoriamente as suas intenções de migração o texano, na prática, acaba fazendo sucesso, também, entre os homens, chegando a se relacionar sexualmente com um jovem. Em comum, tanto Joe Buck quanto Zé Branco migraram na ilusão de conquistar as mulheres facilmente por seus atributos sexuais, porém não esperavam fazer sucesso também com os homossexuais. A construção altamente sexualizada das personagens os fizeram percorrer diversos caminhos, ao sofrerem a rejeição do ambiente urbano, bem como se tornarem símbolos sexuais para as mulheres, pois seus estereótipos são antiquados para a modernidade da atualidade, seu *sex appela*⁶ já não se encaixa nos padrões de sucesso do feminino, assim, seus atributos sexuais passam a atrair os homossexuais. Esta referência deve ter sido elemento imbricante na composição do personagem Zé Branco, justificando a relação homossexual.

Conclusão

Tendo isso em vista, os migrantes são representados de forma, comum na trilogia analisada, com o perfil de virilidade do falo exacerbada, demonstrando estarem prontos para exercer sua masculinidade a qualquer momento. Com posturas arcaicas, masculinizadas, rudes e selvagens. Como o cabra macho idealizado para o Nordeste que impediria a chegada de uma sociedade mais matriarcal e afeminada. Seriam os homens tradicionais, até mesmo na cama.

Percebemos, neste capítulo, como os migrantes nordestinos são representados em temáticas mais subjetivas da sua personalidade. Ao pensar sobre as formas de nomeação, o perfil psicológico, a educação e sua sexualidade podemos entender quem eram lidos esses sujeitos na sociedade da década 1980, imaginário este que foi externado nas telonas de cinema. Elementos como arcaico, rural e selvagem estão presentes na construção representacional destes sujeitos e acabam por serem os elementos que vão coloca-los em uma posição oposta aos sudestinos, estes como civilizados, urbanos e escolarizados.

⁶ Charme, sensualidade, poder de sedução ou encanto sensual.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- _____. **A invenção do ‘falo’ – uma história do gênero masculino (1920 – 1940)**. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- BURKE, Peter, 1937. **O que é História Cultural?** Tradução: Sergio Goes de Paula. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universitária UFRGS, 2002b.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. 2 ed. Lisboa: Difusão Editorial. 2002a.
- LAGNY, Michele. O cinema como fonte da história. In. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador – BA: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, p. 99-131.
- SANTIAGO JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história cinema. **Domínios da imagem**, Londrina – PR, a. 2, n. 3, p. 65-78, nov 2008.
- GRANGEIRO, Glaucenilda da Silva. Nordeste viril: representações da masculinidade no cinema brasileiro. In. Anais eletrônicos. **III Seminário Nacional - Gênero e Práticas Culturais: Olhares diversos sobre a diferença**. João Pessoa – PB, 2011, p. 01-09.
- PAIVA. Carla C. S. Mulheres-macho ou sensuais? Apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980. **C&S**. São Bernardo do Campo, v. 34, n. 2, p. 261-281, jan/jun. 2013.
- PESAVENTO, Sandra J. **História & história cultural**. Belo Horizonte – MG: Autêntica, 2003.
- AS AVENTURAS DE UMA PARAIBA. Direção de Marco Antônio Atberg. Produção de Lucy Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C.Barreto, Filmes do Triângulo, Diadema Filmes e Embrafilme, 1982. (80 min), son., color.
- O HOMEM QUE VIROU SUCO. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Assunção Hernandes. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, Embrafilme, Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo, 1980. DVD (90 min), son., color.
- O BAIANO FANTASMA. Direção de Denoy Oliveira. Produção de Maracy Mello e Denoy de Oliveira. São Paulo/Rios de Janeiro: Palmares Produções Cinematográficas, Telemil, Álamo, Beca, Flick, Lestepe, Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo e Embrafilme, 1984/88. (100 min), son., color.
- MIDNIGHT COWBOY. Direção de John Schlesinger. Produção de Jerome Hellman. Estados Unidos da América: Jerome Hellman Productions, 1969. (113min), son., color.
- O SEXO NOSSO DE CADA DIA. Direção de Ody Fraga. Produção de M. Augusto de Servantes. São Paulo: Maspe Filmes, 1981. (86min), son., color.