



Cinema e migrações em perspectiva de gênero: Representações de masculinidade nos filmes *Bolivia* (2001) e *Estômago* (2007)

Cinema and Migrations In a Gender Perspective: Representations of Masculinities in the Movies *Bolivia* (2001) and *Estômago* (2007)

Gláucia de Oliveira Assis

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

galssis@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0307-6313>

Joelma Ferreira dos Santos

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

fsantos.joelma@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8725-4764>

Resumo: A mobilidade humana é uma experiência comum a todos os povos, sobretudo em momentos de crises. Essas experiências de mobilidade têm lugar em várias narrativas cinematográficas, sobretudo as chamadas grandes migrações do final do século XIX e início do século XX. Nas cinematografias argentina e brasileira esse foi um filão bastante explorado. Em períodos mais recentes, as questões de gênero passaram a integrar as preocupações dos/as pesquisadores/as dos processos migratórios. Tomando como fontes de pesquisa os filmes latino-americanos *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001) e *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), analisamos as representações acerca dos movimentos migratórios abordados nesses filmes desde uma perspectiva de gênero. Entendendo as masculinidades como construções culturais e considerando o conceito de masculinidade hegemônica (CONNELL, 2013, 2015), buscamos perceber como se (re)configuram as masculinidades dos personagens desses filmes em contextos diversos de seus locais de origem e nas situações de vulnerabilidade a que estão expostos.

Palavras-chave: cinema; gênero; masculinidades; migrações; latino-americanos; *Estômago*; *Bolivia*.

Abstract: Human mobility is a common experience for all peoples, especially in times of crisis. These mobility experiences take place in several cinematic narratives, especially the so-called great migrations of the late 19th and early 20th centuries. In Argentine and Brazilian cinematography this was a very explored topic. In more recent periods, gender issues have become part of the concerns of researchers about migration processes. Taking as sources of research the Latin American films *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001) and *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), we analyze the representations about the migratory movements approached in these films from a gender perspective. Understanding masculinities as cultural constructions and considering the concept of hegemonic masculinity (CONNELL, 2013, 2015), we seek to understand how the masculinities of the characters in these films are (re) configured in contexts different from their places of origin and in situations of vulnerability to which are exposed.

Keywords: cinema; gender; masculinities; migrations; Latin Americans; *Estômago*; *Bolivia*.

A modo de introdução

Embora uma parcela muito significativa dos fluxos migratórios no continente americano seja no sentido Sul/Norte, com os Estados Unidos na dianteira como principal destino de muitos brasileiros e latino-americanos em geral, também é importante lembrar que no sentido Sul/Sul, e mesmo dentro de cada país, entre diferentes regiões, esses deslocamentos são significativos. Nesse sentido, cidades como São Paulo e Buenos Aires são polos de atração, tanto de migrantes regionais como oriundos de outros países. No que se refere a processos migratórios internacionais, Argentina¹ e Brasil² aparecem como principais destinos de imigrantes de outros países latino-americanos, com destaque para os de origem paraguaia e boliviana (SASSONE, 2009; SALA; CARVALHO, 2008; ASSIS; SASAKI, 2001).

¹ A Argentina é o país com o maior número de imigrantes da América Latina. Ver Argentina (2014).

² Assis e Sasaki (2001) fazem um balanço historiográfico sobre os processos migratórios nos anos 1980 e 1990 no qual constatam importante fluxo migratório de latino-americanos para o Brasil. Diversas notícias em jornais atuais corroboram a informação de que o Brasil continua, no século XXI, como polo de atração de imigrantes de países desta região.

Os movimentos migratórios foram temas tratados pelo cinema de diversos países desde o início do desenvolvimento dessa linguagem. Nos Estados Unidos, durante a chamada Era Clássica,³ foram produzidas inúmeras obras abordando tais movimentos. O próprio gênero *Western* (faroeste) tem sua razão de ser nos processos migratórios e no enaltecimento de determinados grupos étnicos, tratados nesse momento não como imigrantes, mas como “colonizadores”. Os novos arranjos decorrentes das migrações, tanto os relativos às relações interpessoais e de trabalho como nos mais variados aspectos culturais das pessoas envolvidas nesses movimentos, ainda servem de material para produções cinematográficas que refletem sobre situações vividas no presente,⁴ além gerar especulações catastróficas sobre o futuro.⁵

Entre os anos 1960 e 1990, essa foi uma temática bastante explorada pela cinematografia brasileira, reflexo dos intensos fluxos migratórios ocorridos nas décadas anteriores, especialmente da região Nordeste para São Paulo e Rio de Janeiro, quando houve um forte impulso de desenvolvimento industrial das regiões Sudeste e Sul do país,⁶ mas

³ Também chamada de Era de Ouro, é o período que vai, aproximadamente, de 1917 a 1960. Ver Kreutz (2019).

⁴ Na atualidade, os imigrantes, sobretudo de origem latina, são representados, direta ou indiretamente, em uma parte significativa das produções desse país. Inúmeros são os filmes que abordam as tentativas de cruzamento da fronteira México/Estados Unidos por latino-americanos, quase sempre apresentados como invasores e perigosos. Vale mencionar aqui a contraposição representada por *Um dia sem mexicanos* (*A day without Mexican*, 2004) filme dirigido por Sergio Arau, realizado em coprodução por México, Estados Unidos e Espanha, cujo objetivo é mostrar, em chave de comédia, a importância desses imigrantes no setor de serviços dos Estados Unidos.

⁵ Os filmes de ficção científica são obras que, não raro, expressam os medos do presente projetados no futuro. Assim, em *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) vemos uma Los Angeles do início do século XXI absolutamente caótica, invadida por imigrantes asiáticos de várias partes e por “replicantes”, espécies de robôs criados para colonizar outros planetas, que se amotina e passam a ser caçados na Terra. *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013), por sua vez, projeta sobre 2154 o ápice das migrações e do medo, ao imaginar um planeta cujos únicos habitantes são aqueles que não puderam migrar para a estação espacial Elysium, um lugar sem os problemas do planeta Terra.

⁶ Podemos mencionar como exemplos *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Aventuras de um paraíba* (Marco Altberg, 1982), *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1981), *O baiano*

também para outras cidades nordestinas, como Recife e Ilhéus.⁷ Mesmo de maneira indireta, o cinema brasileiro abordou os mais variados aspectos desses fluxos migratórios, em diferentes temporalidades: desde os imigrantes do final do século XIX e início do século XX,⁸ até as migrações mais recentes.⁹ Tais movimentos são resultantes de diversos fatores, como as razões econômicas decorrentes dos desequilíbrios regionais, os quais dificultam a geração de oportunidades nos locais de origem, os deslocamentos decorrentes do desejo de mobilidade social que, supostamente, as grandes cidades podem proporcionar e, até mesmo, as migrações de retorno daqueles que tiveram suas expectativas frustradas, principalmente nas migrações internas (BRITO, 2009). Mas também desempenham papel importante, sobretudo neste início de século, as crises financeiras geradas a partir da intensificação dos processos de globalização, da implementação de políticas neoliberais profundas ou, ainda, aquelas decorrentes de medidas econômicas drásticas,¹⁰ com a conseqüente exclusão de parcelas importantes da sociedade do mercado de trabalho em países pobres ou em desenvolvimento. Além desses fatores econômicos, outras motivações têm sido evidenciadas nos estudos migratórios, principalmente a partir dos enfoques feministas que passaram a analisar as migrações a partir de uma perspectiva de gênero. Nesse contexto, migrar para mudar de vida, por amor, para fugir de padrões morais ou sexuais das sociedades de origem, de relações violentas, para buscar autonomia passaram a ser fatores que atuam e interferem nas decisões de migrar e que, muitas vezes, são relatados mais por mulheres que por homens, como indicam alguns estudos de Green (2011), Pessar (1999), Piscitelli, Assis e Olivar (2011), Assis

fantasma (Denoy de Oliveira), *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), entre outros.

⁷ *Morte e vida severina* (Zelito Viana, 1977), *Gabriela* (Bruno Barreto, 1983).

⁸ *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *Gaijin, os caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980), *Sonhos tropicais* (André Sturm, 2001).

⁹ *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), entre outros.

¹⁰ A esse respeito, vale lembrar que em *Terra estrangeira* (Walter Salles, Daniela Thomas, 1995), o ponto de partida é a viagem do protagonista a Portugal após a morte de sua mãe, decorrente de um infarto sofrido no momento que ela recebe a notícia de que suas economias haviam sido confiscadas. O fato remete às medidas econômicas adotadas pelo governo Collor de Mello, em março de 1990.

(2007), dentre outros. Nos filmes escolhidos para análise, as trajetórias migratórias são marcadas por posições de gênero, classe e etnia que se revelam ao longo da narrativa.

A Argentina também abordou os grandes movimentos migratórios dos séculos XIX e XX através de sua cinematografia, desde as primeiras *olas migratórias*, nas quais predominavam espanhóis e italianos, até outros grupos menos numerosos e de origens diversas que foram chegando ao país ao longo do século passado, conforme observa Erausquin (2012).¹¹ Em décadas mais recentes, a chegada de um número representativo de orientais, genericamente denominados chineses, também motivou a realização de um filme de sucesso.¹²

Embora os fatores econômicos não sejam as únicas molas propulsoras das migrações, conforme assinalamos acima, a depressão econômica que a Argentina experimentou a partir do final de 2001, cuja culminância foi o *Corralito*,¹³ está na raiz de diversas emigrações, especialmente para Estados Unidos e Espanha. Muitos filmes realizados a partir dessa década abordam esses movimentos migratórios, conforme estudo realizado por Schmidt (2010).¹⁴ Até recentemente, o país seguia exercendo atração sobre populações de países vizinhos, inclusive do Brasil, como havia sido ao longo dos séculos anteriores. Ainda de acordo com Erausquin (2012), “a partir dos anos 1980 e principalmente desde 1990 do século XX, os peruanos, bolivianos e paraguaios constituem os

¹¹ Em seu artigo “Panorama dos imigrantes no cinema argentino” [Panorama de los inmigrantes en el cine argentino], Erausquin (2012) elenca vários filmes argentinos acerca dos processos migratórios do país ao longo do século passado e no princípio deste.

¹² *Un cuento chino* (Sebastián Borenstein, 2011).

¹³ Em 2001, uma onda de protestos descrita como a crise “que reuniu uma brutal retração econômica, uma onda de descrédito generalizado na política e um colapso moral e institucional num país que sempre se considerara o líder da América Latina” (CUÉ, 2016), varreu a Argentina. Diante desse cenário, medidas econômicas foram tomadas pelo então Ministro da Economia, Domingo Cavallo, como a declaração de moratória, conseqüentemente, a suspensão total do pagamento das elevadas dívidas do país e a decretação do *corralito* financeiro, o qual “limitou os saques bancários dos argentinos a 250 pesos por semana” (MOURA, 2007).

¹⁴ Os filmes analisados por esta autora centram-se no processo de emigração de argentinos/as para a Espanha.

principais grupos de imigrantes estrangeiros”,¹⁵ inclusive as populações tradicionais, as mais excluídas dos mercados formais de trabalho.¹⁶

Vivemos, a cada crise nacional ou global, novos momentos de recrudescimento dos fluxos migratórios, tanto internos quanto externos. A consequência mais imediata é o desenvolvimento de sentimentos xenófobos em relação aos grupos minoritários em trânsito, os quais, em geral, diferenciam-se dos demais por suas características estereotípicas e, portanto, tornam-se alvos preferenciais. A partir dessas considerações, tomamos como objetos de análise *Bolivia* (2001), filme argentino dirigido por Israel Adrián Caetano,¹⁷ sobre a trajetória de um imigrante boliviano em Buenos Aires e *Estômago* (2007), uma coprodução Brasil/Itália dirigida por Marcos Jorge que narra a história de um migrante nordestino em São Paulo.

Essas obras ficcionais têm em comum, além de seus personagens construídos a partir de estereótipos de migrantes na Argentina e no Brasil (indígena campesino e nordestino, respectivamente), o fato de conseguirem emprego na área dos serviços, como cozinheiros, em restaurantes populares nas cidades de destino (o primeiro em Buenos Aires, o segundo em São Paulo) e de terem seus destinos marcados por tragédias, embora com consequências diferentes. É digno de nota, ainda, o fato de ambos os filmes terem um elenco marcadamente masculino, com somente um personagem feminino entre os mais destacados de cada um. É a partir da perspectiva de gênero, portanto, que analisaremos as

¹⁵ “a partir de los años 80 y más aún desde los 90 del siglo XX, los peruanos, bolivianos y paraguayos constituyen los principales grupos de inmigrantes extranjeros”. (Minha tradução).

¹⁶ Um dos filmes que representam esses fluxos é *Bolivia* (2001). No momento atual, a Argentina passa por outra crise séria em sua história, com altos índices de desemprego e empobrecimento da população. Estudos a respeito do impacto deste cenário sobre a capacidade de atrair novos migrantes ainda estão por ser realizados.

¹⁷ É importante ressaltar que Israel Adrián Caetano codirigiu com Bruno Stagnaro *Pizza, birra, faso* (1998), filme que marcou o chamado Nuevo Cine Argentino – NCA, o qual significou uma ruptura em relação à cinematografia anterior. O NCA teve como características principais a renovação estética e das temáticas, fazendo uso de atores não profissionais e de filmagens na rua, abordando o cenário de crise pela qual passava o país nesse período, aspectos presentes em *Bolivia* (2001). Sobre o NCA, ver Amatriain (2009).

representações acerca dos movimentos migratórios abordados nessas películas.

A análise dos fenômenos migratórios que considera a perspectiva de gênero é relativamente recente, remontando a meados dos anos 1980 (ASSIS, 2003, 2007). As abordagens que exploram a relação cinema-migrações-gênero ainda são relativamente incipientes no Brasil. Parte dessas investigações, a exemplo das demais pesquisas sobre gênero em contextos migratórios, foi realizada no intuito de refletir, *a priori*, sobre a situação das mulheres migrantes (PONTES, 2012; TEIXEIRA, 2014; FARIA, 2017), mas suas premissas também são válidas para abordar o gênero conforme foi pensado por Scott (1995), enfocando, inclusive, as representações de masculinidades. A análise de migrantes como um grupo monolítico, tal como era realizada no passado, ainda que genericamente representado no masculino, implicou na não percepção de outras relações de poder para além das estabelecidas entre os sujeitos locais e os “estrangeiros”, invisibilizando, portanto, aquelas que se estabelecem entre homens e mulheres ou somente entre os homens, migrantes ou não.

A publicação do artigo “Gênero, uma categoria útil de análise histórica”, de Joan Scott, no final da década de 1980, representou um marco importante para os estudos feministas e históricos, na medida em que inseriu na análise das relações sociais, de forma definitiva e com potente embasamento teórico, o gênero como um marcador tão fundamental quanto classe social ou raça/etnia. A sistematização do conceito por essa autora parte da compreensão do gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e [...] uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). A partir dessa abordagem, Scott abriu a possibilidade de lançarmos outros olhares sobre as relações sociais.

Por outro lado, Connell (2015), cujos estudos sobre gênero e masculinidades remontam ao início da década de 1980, também trouxe contribuições fundamentais ao pensar a estrutura do gênero como um modelo que atua em três dimensões, distinguindo relações de poder (patriarcado), de produção (divisão sexual do trabalho) e de *catexis* (vínculos emocionais). É como o gênero estrutura a prática social em geral, conforme ressalta a autora, também inintersecciona ou interatua com a raça, a classe social e, até mesmo, com a nacionalidade e a posição na ordem mundial (2015, p. 108-110).

Buscando definir o que é a masculinidade, Connell (2015) ressalta que este é um conceito “inerentemente relacional” e que não existe uma ideia de masculinidade fora da oposição à feminilidade. Ou seja, as definições de masculinidade seguem diferentes estratégias para caracterizar o tipo de pessoa que é masculina. Segundo a autora,

Em lugar de tentar definir a masculinidade como um objeto (um tipo de caráter natural, uma média de comportamento, uma norma), precisamos nos centrar nos processos e relações através dos quais os homens e as mulheres vivem vidas ligadas ao gênero. A *masculinidade*, até o ponto em que o termo pode ser definido, é um lugar nas relações de gênero, nas práticas através das quais os homens e as mulheres ocupam este espaço no gênero, nos efeitos de tais práticas sobre a experiência corporal, a personalidade e a cultura (CONNELL, 2015, p. 105-106. Grifo da autora).¹⁸

Connell ressalta que o primeiro passo para uma análise dinâmica é reconhecer a multiplicidade de masculinidades, procurando evitar cair numa tipologia de personalidades. Dessa forma, as relações entre as masculinidades múltiplas se apresentam de forma hierarquizada. Nesse sentido, expõe suas ideias sobre as masculinidades – caracterizando-as como hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas –, as quais são importantes para compreender tanto a dinâmica histórica como a violência e as “tendências de crises” entre os gêneros e, de modo particular, entre as masculinidades (2015, p. 120).

A partir desses referenciais procuramos refletir sobre a forma como são apresentados os personagens masculinos de *Bolivia e Estômago*

¹⁸ “En lugar de intentar definir la masculinidad como un objeto (un tipo de carácter natural, un promedio de comportamiento, una norma), necesitamos centrarnos en los procesos y las relaciones a través de los cuales los hombres y las mujeres viven vidas ligadas al género. La *masculinidad*, hasta el punto en que el término puede definirse, es un lugar en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres ocupan ese espacio en el género, y en los efectos de dichas prácticas sobre la experiencia corporal, la personalidad y la cultura”.

Esta e outras citações literais da obra *Masculinidades* (CONNELL, 2015), em sua segunda edição em espanhol, pelo Programa Universitário de Estudos de Gênero da Universidade Autônoma do México, são traduções livres das autoras para o português. A primeira edição em inglês, foi publicada em 1995.

em suas relações com as mulheres e, principalmente, com outros homens, buscando evidenciar como são construídas e negociadas essas masculinidades em trânsito. Nosso objetivo principal neste artigo é perceber como se (re)configuram as masculinidades desses personagens em contextos diversos de seus locais de origem e nas situações de vulnerabilidade¹⁹ a que estão sujeitos. Para isso, além desses conceitos mencionados, observamos outros marcadores sociais como classe, raça/etnia e naturalidade/nacionalidade.

Elementos de identidade e relações de trabalho dos/as (i)migrantes ficcionais: alguns apontamentos

No filme *Bolivia*, ambientado em Buenos Aires – cidade cuja história se construiu, desde o século XIX, em torno de identidades europeias, marcadamente a italiana, quase sempre invisibilizando outros grupos étnicos²⁰ –, a identificação do personagem central como imigrante se dá essencialmente pela alteridade percebida a partir do fenótipo. Freddy (Freddy Flores) é visivelmente não branco, com características indígenas e isso leva a que seja automaticamente identificado como estrangeiro, ainda que algumas províncias argentinas sejam compostas por uma população significativa, em torno de 8%, que se autodenominam como descendentes ou pertencentes a algum povo indígena.²¹ É, provavelmente, por seu fenótipo que é visto como um “tipo suspeito” e abordado na rua pela polícia ao voltar do trabalho, momento em que nos é reafirmada a sua condição de imigrante boliviano indocumentado.²²

¹⁹ Com relação ao conceito de vulnerabilidade é importante destacar que os migrantes se encontram em situação de vulnerabilidade social, assim como outras populações excluídas socialmente. No entanto, como imigrante, acentua-se essa situação, pois ainda há a vulnerabilidade provocada pela condição de estar fora de seu país, sua cultura, seu lugar. Ver Marandola Jr; Hogan (2009).

²⁰ Esta forma de construção identitária pode ser vista em obras de diversos historiadores e outros cientistas sociais.

²¹ É o caso das províncias de Chubut (8,7%), Jujuy (7,9%) e Neuquén (8,0%), conforme dados estatísticos para o ano de 2010. Ver INDEC (2010).

²² Quando perguntado pelo dono do café/restaurante, durante a contratação, se tinha documentos para sua permanência no país, Freddy responde que está tramitando, uma resposta que obviamente não é convincente, mas que pouco importa para o empregador que deseja explorá-lo.

Sobre a origem de Raimundo Nonato (João Miguel), protagonista de *Estômago*, poucos elementos são revelados na trama. Sabe-se que vem de algum lugar do nordeste, mas seu estado de procedência permanece uma incógnita até o final do filme. Não se sabe nada sobre seu trabalho anterior, sua família, se é solteiro ou casado, se tem filhos ou não. A única coisa que nos revela é que sabe cozinhar, mas essa também poderia ser somente uma forma de barganhar um emprego. E, pelo que podemos perceber, trata-se de um homem em torno de trinta anos, que poderia ser identificado como pardo, com poucos anos de estudo, possivelmente procedente da zona rural ou talvez de alguma cidade muito pequena, considerada, pejorativamente, como roça,²³ com a qual não conservou nenhum vínculo afetivo aparente.

Com relação ao personagem Freddy, a narrativa fílmica fornece uma quantidade maior de elementos de identificação pessoal. Sabe-se que tem esposa e filhas em La Paz, trabalhou na colheita de frutas e da coca em seu país de origem e sua mudança para Buenos Aires guarda relação com a política estadunidense de combate ao tráfico de drogas, situação que leva à expulsão dos trabalhadores. Freddy também é um homem em torno de trinta anos, contudo aparenta ter maior experiência de vida, talvez em virtude ter vindo de uma cidade grande.

Embora os diretores desses filmes tenham objetivos claramente distintos,²⁴ é possível encontrar pontos comuns. Nas duas obras, as identidades dos personagens principais estão marcadas por elementos de construção cultural pautados em ideias de classe, raça/etnia e gênero, mas também de diferenciação regional (CAVALCANTI, 1993; ALBUQUERQUE JR., 1999, 2003), a qual se reflete na desigualdade de inserção de ambos nos respectivos contextos migratórios. Os dois personagens são claramente discriminados por seus locais de origem.

²³ Essa pista nos é dada por Zulmiro (Zeca Cenovicz), primeiro patrão de Nonato. Ao ser perguntado por este último quanto ganharia para trabalhar na cozinha do restaurante, Zulmiro reage dizendo: “o cara acabou de chegar da roça, já quer salário, benefício, o caralho a quatro [...]” (ESTÔMAGO, 2007).

²⁴ Inspirado no conto *Presos pelo estômago*, de Lusa Silvestre, *Estômago* narra a história de um prisioneiro que cozinha para seus companheiros de cela. Amante da culinária, o diretor queria, como ele mesmo afirma, que seu filme “causasse apetite no espectador” (JORGE, 2009). *Bolivia*, por sua vez, procura mostrar o dia a dia e as dificuldades encontradas por um imigrante andino na capital argentina.

No filme brasileiro, Nonato ora é identificado como cearense, ora como paraibano. Acerca dessa confusão sobre sua origem, o diretor Marcos Jorge esclarece:

Eu queria brincar com o preconceito crítico que se tem no Sul em relação aos nordestinos. No filme, isso ocorre principalmente com os dois personagens que mais exploram Nonato, Bujiú (Babu Santana) e o Giovanni (Carlo Briani), tratam ele indiferentemente de suas origem (*sic*), chamando de “paraíba”, cearense, “Parmalat” [...] É preconceito puro. Para os sulistas, pouco importa a origem da pessoa, sobretudo que ele venha do Nordeste, pobre e fácil de ser explorado (JORGE, 2009).²⁵

O diretor ressalta o preconceito de origem vivenciado pelo personagem, que também marca as trajetórias de milhares de migrantes nordestinos para o sul do país. Mesmo afirmando que não é do Ceará, continua sendo identificado assim pelo segundo padrão, da mesma forma que Bujiú (Babu Santana), seu “chefe” na cadeia,²⁶ alterna entre as duas naturalidades. Essa alternância, para além dos elementos discriminatórios explicitados, traz uma mensagem subjacente: a ideia de um nordeste homogêneo que pode ser identificado através de denominações generalizantes como “paraibano”, “cearense” ou, de modo mais usual, como “baiano”, apagando possíveis especificidades regionais, reduzindo-as às meras abstrações da seca e da pobreza.²⁷

Isso também é bastante aparente no filme argentino. A apresentação do personagem Freddy se dá através da confusão inicial de sua origem. Embora seja boliviano, é chamado diversas vezes de peruano (e até de paraguaio), numa atitude que pode ser interpretada como forma de apagar os elementos identitários de um dos principais grupos populacionais que

²⁵ Entrevista concedida pelo diretor Marcos Jorge a Angélica Brito do portal Cineclick, publicada em 25 maio 2009.

²⁶ *Estômago* está estruturado de maneira que a história de Raimundo Nonato é contada através da alternância de duas narrativas: sua vida de trabalhador como talentoso cozinheiro, a partir da sua chegada à cidade de São Paulo; e sua vida na prisão, lugar em que vai parar após cometer um crime e onde tem uma espécie de “ascensão”, também em decorrência de seu talento culinário.

²⁷ Sobre essa forma de generalização e homogeneização dos nordestinos, ver Cassaniga (2018).

representam a alteridade para os argentinos: os povos andinos em sua diversidade, incluindo-se aí, também, os argentinos do norte do país.²⁸ E como recurso narrativo para caracterizar sua nacionalidade boliviana, são utilizadas cenas de uma partida de futebol em que a equipe argentina massacra em campo a seleção boliviana. A respeito do papel dos esportes na construção das identidades masculinas voltaremos a falar mais adiante.

Em cenários de crise, mas não exclusivamente neles, as atividades empregatícias destinadas às pessoas em trânsito migratório são majoritariamente vinculadas ao setor de serviços (RIZEK; GEORGES; FREIRE DA SILVA, 2010; ASSIS, 2003), geralmente atividades que não exigem qualificação profissional ou alto nível de escolaridade e são, por conseguinte, mal remuneradas. Quando se trata de imigrantes indocumentados, esse é um destino quase certo. São, em geral, atividades desprezadas por aqueles/as que se percebem com melhores possibilidades de conseguir algo distinto. O empregador, sabedor da situação vulnerável do candidato a empregado, mas, também, ciente dos riscos que corre de ser multado, negocia o emprego em condições absolutamente desfavoráveis para este último: baixa remuneração, carga horária elevada e sem pagamento de horas extras, nenhum vínculo empregatício que possa gerar futuras demandas trabalhistas e, não raro, pagando pelo que já foi consumido ou mesmo prometido (alimento, passagem, hospedagem, dinheiro, etc.).²⁹ O trabalho do migrante, num contexto de crise econômica profunda, portanto, é visto de maneira negativa pela população local, posto que é entendido como uma mão de obra mais

²⁸ Sobre isso, o jornal *La Nación* publicou o seguinte, a partir da entrevista do diretor: “Tal vez la película ‘Bolivia’ podría haberse llamado ‘Perú’ o ‘Paraguay’ y hasta ‘Jujuy’. Desde sus diálogos juega con esa concepción generalizada – sobre todo entre los porteños – de que el interior es como un agujero negro, y el resto de los países sudamericanos conforma un bloque homogéneo al que la Argentina no pertenece, y en donde es lo mismo un peruano que un boliviano, y hasta un jujeño podría también confundirse”. [Talvez o filme ‘Bolivia’ pudesse ter sido chamado ‘Perú’ ou ‘Paraguay’ e até ‘Jujuy’. A partir de seus diálogos joga com essa concepção generalizada – sobretudo entre os portenhos – de que o interior é como um buraco negro, e o resto dos países sul-americanos forma um bloco homogêneo ao qual a Argentina não pertence, e onde dá no mesmo um peruano ou um boliviano, e até uma pessoa de Jujuy poderia se confundir] (CAETANO, 2002. Minha tradução).

²⁹ Sobre a noção de precariedade no trabalho, ver, dentre outras referências, Vargas, F. B. (2016) e Rizek; Georges; Freire da Silva (2010).

barata que exerce uma concorrência com o trabalhador nacional. Essa representação contribui para o crescimento das narrativas de preconceito e xenofobia contra os imigrantes.

No filme argentino, Freddy é contratado para trabalhar por 15 pesos ao dia e dividir a gorjeta com Rosa (Rosa Sánchez), outra trabalhadora imigrante. O valor irrisório do pagamento é demonstrado através de recursos tais como a exposição do preço do cafezinho ou do *choripan*,³⁰ um peso cada, ou de uma ligação para La Paz, 15 pesos, através dos quais é possível ter uma ideia do valor real do salário recebido por ele. A extensa jornada de trabalho e a extrema exploração são mostradas através de alguns elementos da narrativa. Durante a contratação do imigrante, Enrique (Enrique Liporace), o dono do café/restaurante, explica a tarefa a ser executada e o horário de funcionamento: “durante a semana fecha mais cedo, por volta de uma ou duas da manhã, em dias de luta de boxe ou de futebol, um pouco mais tarde [...]” (BOLÍVIA, 2001). O relógio na parede é um personagem à parte, acusando a todo momento o horário de almoço desrespeitado ou o adentrar da jornada de trabalho pela madrugada. Também denunciam a madrugada os “sem teto” que usam o espaço do café/restaurante para dormir, como alternativa à rua. Aliás, essa é a estratégia que o próprio Freddy utilizará no primeiro dia ao sair do trabalho. Como não trouxe consigo nenhuma reserva financeira e não recebe adiantado, não tem como pagar hospedagem.

De acordo com Costa (2008), uma das características da escravidão contemporânea, seja ela de trabalhadores rurais ou urbanos, é a relação de dependência que se estabelece entre patrão e empregado desde o momento da contratação, em virtude da condição de total vulnerabilidade econômica na qual se encontra este último. Nonato chega a São Paulo sem dinheiro. Isso fica evidente quando ele pede um copo de água, única bebida gratuita, em seguida come vorazmente duas coxinhas (mostrando que sua fome não poderia ser “enganada” com água). Por não dispor de outro recurso a não ser sua força de trabalho, precisa lavar a louça e limpar o chão do restaurante para pagar o que comeu e ter o direito de dormir no quatinho dos fundos.

Sua condição miserável é percebida por Zulmiro (Zeca Cenovicz), seu primeiro patrão, que não só se aproveita da situação para subempregá-lo, como também para humilhá-lo durante a contratação.

³⁰ Espécie de *hot dog* / cachorro quente.

Ao contra-argumentar que teria direito a receber salário pelas atividades que passaria a executar, Nonato é obrigado a ouvir de Zulmiro: “Cala a boca! Dá licença?! Quem tá falando? Eu! Eu que tenho onde dormir. E quem está ouvindo? Você, oh Mané, que não tem onde cair morto! É o seguinte, te dou comida e casa, rango e teto. Quer, quer, não quer, rual!” (ESTÔMAGO, 2007). Nesse caso, a discriminação em função da condição de classe é evidente, embora a situação de Zulmiro não seja exatamente o que se poderia chamar de privilegiada.

Freddy, por sua vez, embora não seja tão claramente humilhado pelo patrão, é insultado pelos clientes do café/restaurante que o veem como o estrangeiro que lhes roubou a possibilidade de emprego. Os insultos sofridos por ele são sempre de caráter racista e expressam rancor por parte dos clientes agressores, os quais também se encontram em situação de desemprego e muito fragilizados diante das incertezas econômicas do país. Cheio de frustrações por se considerar mais digno de um emprego que o imigrante indocumentado – ainda que dificilmente aceitasse as condições de trabalho encaradas por Freddy –, Oso procura uma motivação para entrar em luta corporal com o boliviano. Impedido, pelo dono do café e alguns clientes, de seguir agredindo Freddy fisicamente, Oso entra no seu carro/taxi estacionado em frente ao estabelecimento, pega a arma e, de dentro do automóvel, dispara contra Freddy que havia saído até a porta do café em seu último arroubo de masculinidade. A violência a que Freddy está exposto vai, progressivamente, da agressão verbal à física, culminando com seu assassinato.

Questões de gênero: (re)configurações das masculinidades no contexto migratório

Os personagens de *Bolivia* nos oferecem uma representação interessante de como as diferenças de gênero constituem elemento de importância significativa na forma como imigrantes podem viver suas experiências cotidianas. Imigrante de origem paraguaia, Rosa tem, como Freddy, características fenotípicas que a identificam como de ascendência indígena. Empregada há mais tempo no mesmo local em que Freddy passa a trabalhar, sofre o mesmo tipo de exploração que ele. Contudo, Rosa precisa ter jogo de cintura para livrar-se do assédio sexual do qual é vítima, tanto por parte de um dos clientes, como do dono do estabelecimento (ainda que este aja de forma mais sutil) e, fora

do trabalho, até mesmo de Freddy. Como mulher pobre, imigrante e não branca, ela é submetida ao entrecruzamento de diversas situações opressivas. Sobre Rosa recaem, de maneira interseccionada,³¹ todas as formas de exploração e discriminação: gênero, classe e raça/etnia, além da nacionalidade.

Para além da compreensão de gênero como categoria relacional entre o masculino e o feminino, os esforços no sentido de teorizar sobre esse conceito também resultaram num aporte significativo no que se refere a seu caráter histórico. Oliveira (2004, p. 19), acredita que o desenvolvimento de um modelo de masculinidade, comumente chamado de tradicional, por suas características conservadoras, está relacionado às transformações que deram lugar à formação do Estado nacional moderno, com a consequente criação de instituições específicas, como os exércitos, resultando nos processos de disciplinarização e brutalização dos agentes nelas envolvidos. As relações entre os personagens masculinos, tanto no filme brasileiro quanto no argentino, estão permeadas por tensões e por explosões de violência, cujo objetivo final quase sempre é o domínio sobre o oponente.

Sem a pretensão de buscar as raízes históricas, outros pesquisadores centraram suas atenções nos processos de reprodução de um determinado padrão de masculinidade. Tejedor (2003) destaca a forma como o futebol, um esporte com certa dose de violência, tem sido utilizado no processo de masculinização dos meninos. Dessa forma, esse também passa a ser um marcador de hierarquia de gênero: pelo senso comum, os “machos de verdade” gostam de futebol, assim como do boxe. Dor, violência, disputa, dominação são elementos presentes nesses esportes considerados por alguns como apropriados para transformar meninos em “homens” ou para que estes reafirmem sua hombridade diante de outros. Isso vale para

³¹ Em 1987, Kimberlé Crenshaw utilizou pela primeira vez o conceito de interseccionalidade, o qual foi aplicado para demonstrar, na área do direito, como diferentes opressões e discriminações sociais recaem de maneira sobreposta, interseccionada sobre as mulheres subalternizadas. A noção de interseccionalidade, contudo, já estava presente em obras de outras feministas negras como Angela Davis, Audre Lorde, bell hooks e Lélia Gonzalez, as quais chamavam a atenção para o entrecruzamento das opressões de raça, classe, orientação sexual, dentre outras identidades sociais, não por acaso constituindo o que passou a ser chamado de feminismos da “diferença”, os quais caracterizaram a “terceira onda” feminista. Sobre o conceito de interseccionalidade, ver Crenshaw, K. (2002) e Akotirene, C. (2019), dentre outras referências.

a prática do esporte em si, mas também pela capacidade de apreciá-lo ou rejeitá-lo. Na Argentina, como no Brasil, esse é um dos elementos que contribuem para construir modelos de masculinidade hegemônica. Por isso o café/restaurante de Enrique, no filme *Bolivia*, transforma-se em arena de um público predominantemente masculino em dias de jogo ou de luta, momento em que as demonstrações de masculinidades são exibidas das formas mais entusiásticas possíveis. Já em *Estômago*, o futebol é praticado de forma efusiva pelos presidiários, com gritos e colisões, constituindo-se, de alguma forma, uma maneira de identificar “fortes” e “fracos” entre os presos, contribuindo, assim, para completar o processo de hierarquização desses homens.

As diferentes maneiras de exercer a masculinidade foram percebidas e teorizadas por diversas/os autoras/es, com destaque para o conceito de masculinidade hegemônica, formulado por Connell, ainda nos anos 1980. Inspirado no conceito de hegemonia de Gramsci, o qual foi elaborado a partir de sua análise das relações de classe, o conceito de Connell também se refere à dinâmica cultural, logo, é entendido como histórico, sujeito a mudanças. A masculinidade hegemônica, segundo esta socióloga, pode ser definida como “a configuração da prática de gênero que incorpora a resposta aceita, em um momento específico, ao problema da legitimidade do patriarcado, o que garante (ou se considera que garante) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres” (CONNELL, 2015, p. 112). Portanto, não é fixa, nem é igual em todas as partes.

Desde então, como ocorre com qualquer conceito importante, foi largamente utilizado para a leitura de distintas realidades e, claro, esteve também sujeito a variadas críticas. Repensando o conceito a partir de tais críticas, mas também das contribuições recebidas ao longo das décadas seguintes, Connell e Messerschmidt (2013) reforçam o caráter dinâmico que o envolve, buscando evidenciar esse caráter histórico e não fixo da masculinidade hegemônica, bem como reconhecendo a agência dos sujeitos no processo de relação com essas masculinidades. Para os autores, não somente há várias masculinidades como também há forte hierarquização destas, descritas em termos de masculinidade hegemônica e subordinadas.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Tal concepção é compartilhada por Vale de Almeida (1996, p. 163), para quem “a masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador”. Em relação às masculinidades hegemônicas, alguns homens podem assumir um posicionamento de cumplicidade, na medida em que, mesmo não alcançando a hegemonia, são beneficiários dos dividendos do patriarcado; ou de marginalidade – esta, sempre relativa à forma de autoridade do grupo dominante (CONNELL, 2015, p. 112-116).

Cabe destacar, ainda, que esse conceito precisa ser matizado, pois cada contexto histórico produz masculinidades hegemônicas as quais são sempre reafirmadas pelos atributos de masculinidade e feminilidade de cada sociedade que estão subordinadas a elas, mas também em tensão com esses atributos. Essas tramas discursivas estão constantemente em disputa e não são fixas, são históricas (MATOS, 2001). Embora não seja consenso entre as/os estudiosas/os de gênero, consideramos que o conceito de masculinidade hegemônica nos permite compreender as dinâmicas e as lutas de poder estabelecidas entre diferentes masculinidades, em distintas épocas e lugares.

Nesse sentido, é possível observar diversas cenas, em ambos os filmes, nas quais os personagens buscam alcançar esse lugar privilegiado na hierarquia das masculinidades. Na narrativa de *Estômago* que se desenvolve na cadeia em que Nonato é preso depois do duplo assassinato cometido, isso é percebido desde seu ingresso na cela.³² Por ser novato,

³² Quando começa a gozar de prestígio como cozinheiro num restaurante italiano, Nonato flagra Íria, a prostituta com quem iria se casar, com seu segundo patrão, Giovanni

seu lugar de dormir será o chão e será encarregado da limpeza do lugar. No momento em que Bujiú descobre seu potencial de cozinheiro, capaz de transformar a “bóia” em comida saborosa, começa a ascender de posição, deixando a faxina e conseguindo o “primeiro andar” do único beliche da cela.

Experimentar essa ascensão faz com que Nonato passe a aspirar condições ainda melhores e a trabalhar no sentido de alcançá-las. Em certo sentido, Bujiú, embora negro e pobre, representa essa masculinidade hegemônica (entendida como ideal) na cela, local onde imperam outros valores distintos do restante da sociedade. Lá ele disfruta do lugar mais elevado no beliche, dá ordens e é obedecido pelos demais, é servido como se fosse um patrão e tem o privilégio da visita feminina, não só da mulher dele como de outras, como ressalta Nonato, e por isso este último também busca atingir tal ideal de masculinidade. Os demais companheiros de cela estão à mercê das vontades de Bujiú.

Fora da prisão, esse ideal é representado por Giovanni. Descendente de italianos (apesar de não ser identificado em nenhum momento como imigrante), proprietário de um restaurante de comidas italianas, Giovanni é um homem branco, heterossexual, na casa dos 50 anos, com ares de sofisticação (reafirmada por ele mesmo através da demonstração do domínio de uma gastronomia refinada) e de um gestual de acordo com o esperado para sua classe social, muito embora, no que se refere à linguagem, expresse-se com os mesmos termos que os presidiários.³³ Nonato demonstra grande admiração por esse que representaria, na nossa sociedade, um tipo de masculinidade supostamente desejável por outros

(Carlo Briani), no restaurante em que trabalha. Tomado de ciúmes ao perceber que Íria concede a Giovanni os beijos que lhe nega por “ética profissional”, Nonato espera os dois irem para a cama e os mata a facadas. É significativa a opção que o diretor faz pelo assassinato da mulher que se prostitui ao lado de um homem que representa uma masculinidade hegemônica. Teria, por acaso, a intenção de minimizar o efeito de um feminicídio sobre o personagem central do filme?

³³ Segundo Marcos Jorge (2009), em entrevista citada anteriormente, “este filme também deve bater o recorde panamericano de palavrões no cinema brasileiro desde a pornochanchada!”. A linguagem utilizada ao longo de todo o filme [*Estômago*], além de não economizar nos palavrões, correlaciona tudo ao corpo feminino. A título de exemplo, o personagem Giovanni compara a massa do pastel e a picanha bovina com a bunda das mulheres: a primeira porque, supostamente, deve ser apertada com força e a segunda porque é a melhor parte da carne.

homens. Giovanni parece ser o tipo que poderia conquistar qualquer mulher que desejasse, mas, por capricho ou como mais uma forma de se mostrar superior ao empregado, decide passar uma noite justamente com Íria, a prostituta de origem desconhecida com quem Nonato pretendia se casar.³⁴

No filme argentino, Freddy luta na condição de estrangeiro marcado ainda pela desigualdade étnico/racial. Não disfruta, portanto de nenhuma vantagem inicial. Move-se nesse novo espaço como pode, reagindo com altivez às ofensas dos frequentadores do restaurante, procurando ganhar com seu suor o parco salário para trazer sua família, mas também disputando a companhia íntima de sua colega, Rosa, com outros homens dentro e fora do espaço de trabalho. Em ambos os filmes, portanto, as únicas mulheres existentes nas tramas têm função pouco maior que servir de mais um elemento de disputa na luta dos homens por esse lugar de hegemonia.

Dentro de uma hierarquia das masculinidades, Freddy, que é imigrante, pobre e indígena – e como tal é objeto de todas as formas de ataques, tanto físicos como morais –, tanto quanto Héctor (Héctor Anglada), vendedor e cliente do bar/restaurante, supostamente homossexual e, por consequência, objeto de provocações e comentários inclusive de Rosa, está em posição de uma masculinidade subordinada. Embora esteja em luta constante, o esforço de Freddy esbarra na violência de Oso (Oscar Berteá), o taxista que, endividado e inconformado com sua própria situação socioeconômica, após dirigir cotidianas ofensas racistas a Freddy, atinge o ápice da violência matando-o com um tiro no peito. Por outro lado, Nonato, sem a barreira étnica e de nacionalidade, consegue transitar de uma masculinidade subordinada a uma posição de hegemonia, ainda que isso somente ocorra na cadeia, quando aprende a lidar com outros códigos.

³⁴ Diferente de Rosa, que é claramente identificada como uma imigrante paraguaia, *Estômago* não nos oferece nenhuma informação sobre as origens de Íria. Sabe-se apenas, através do diretor, que ela “nasceu como um personagem feminino com referências ao cinema italiano” (JORGE, 2009).

Considerações finais

Os filmes apresentados evidenciam masculinidades em trânsito, em disputas cotidianas de um lugar nos contextos encenados. Os migrantes de ambas ficções são caracterizados como homens que chegam a suas respectivas cidades de destino em situação de extrema vulnerabilidade e humilhação. Poderiam ser caracterizados como masculinidades marginalizadas, segundo categorização de Connell (2015, p. 112-117). Embora em situações desiguais, os conflitos narrados mostram masculinidades em situações subordinadas em tensão com outras masculinidades, sejam hegemônicas ou cúmplices.

Entretanto, os caminhos percorridos por cada um são muito distintos. Como trabalhador, Nonato chega a alcançar algum respeito como cozinheiro de comida italiana. É importante ponderar que o fato desse protagonista não ser identificado por sua condição étnica lhe confere um status distinto do que se percebe em Freddy, etnicamente marcado. O tratamento indigno que Nonato recebe inicialmente por parte daquele que viria a ser seu primeiro patrão não é necessariamente decorrente do fenótipo, mas da condição em que se apresenta perante aquele: um nordestino faminto, miserável. Entretanto, muda ao longo da narrativa, o que não ocorre com Freddy, que permanece trabalhando em condições precárias até seu assassinato.

Rosa e Íria, as únicas mulheres nos dois filmes, são inseridas nas narrativas como objetos de disputa entre os personagens principais de cada obra. Suas feminilidades são construídas também como subordinadas, com pouco espaço para agência e, no caso de Rosa, tornando mais evidente como, para as mulheres migrantes, as hierarquias de gênero e classe acentuam sua condição e desigualdades. Rosa, enquanto mulher migrante, é vítima de assédio no trabalho, tanto por clientes quanto pelo dono do restaurante, e é importunada por homens no bar onde vai dançar com Freddy, seu colega de trabalho, depois do expediente. Em atitude que busca reforçar sua própria masculinidade, Freddy empurra os “concorrentes” aos afetos de Rosa, portando-se como seu “dono” diante dos demais homens, não por acaso também imigrantes. Ao acompanhá-la até o miserável quarto de hotel onde ela vive, Freddy, visivelmente embriagado, força a intimidade com a moça, mantendo uma relação sexual cujo consento é, no mínimo, duvidoso.

Como mulher pobre, indígena e imigrante, Rosa tem contra si diversas barreiras (CRENSHAW, 2012).

Íria, por outro lado, pode ser identificada como branca e não migrante. Sobre ela pesam outras opressões. Pobre, trabalhadora sexual, acaba assassinada, vítima da disputa por hegemonia entre masculinidades. Ao desejar casar-se com ela, Nonato a vê como sua propriedade e tem uma crise de ciúmes ao encontrá-la na cama com Giovanni, seu patrão, matando-os. Vale ressaltar que, embora o duplo homicídio ocorra com a mesma arma, uma faca, somente Íria é mutilada, uma marca característica dos crimes de feminicídio. Nonato retira parte da nádega da ex noiva e faz um “bife”. Na cultura brasileira, esta é uma parte do corpo feminino que é alvo da cobiça masculina. Nos casos de feminicídio, a mutilação ou desfiguração de regiões do corpo que constituem parte importante da identidade feminina são parte da estratégia, consciente ou não, de manter a dominação masculina. Nessas circunstâncias, o homicídio do patrão não deixa de representar também uma maneira de demonstrar poder, para além da situação de subordinação de classe vivida por Nonato.

No processo de (re)configuração das masculinidade desses migrantes, portanto, a busca pela hegemonia está presente na luta e violência contra outros homens, mas também *por e contra* mulheres. Freddy, imigrante indígena, percebido sempre como estrangeiro pelos locais, não se integra à comunidade de destino. Não deixa de representar uma masculinidade subordinada com seu desfecho trágico. Sua morte representa a culminância da luta pela sobrevivência entre homens das classes menos favorecidas, num contexto de crise econômica da Argentina em que o fator étnico/racial foi mais um elemento desfavorável, ao torná-lo identificável como “inimigo” a ser eliminado. Nonato, por outro lado, é menos estigmatizado pelo fator étnico/racial que pela sua origem social e regional. Embora represente, a princípio, a condição de masculinidade subordinada como migrante nordestino pobre e mais tarde como presidiário, consegue ascender, através do talento e da astúcia, ao topo na hierarquia das masculinidades – pelo menos no contexto prisional –, ao eliminar “pelo estômago” o líder Bujiú. Dessa forma, ao retratar as migrações e suas tensões, o cinema, através das obras aqui analisadas, reproduz os estereótipos de gênero da sociedade de migração e não abre possibilidade para mudanças.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção. Feminismos Plurais. Coord. Djamilia Ribeiro)

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste* e outras artes. 4. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; São Paulo: Ed. Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.

AMATRIAIN, Ignacio. Introducción. El nuevo cine argentino y la renovación independiente, en una década de cambio social y cultural. In: AMATRIAIN, Ignacio (coord.). *Una década de nuevo cine argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009.

ARGENTINA, el país con mayor número de inmigrantes de Latioamérica. *Los Andes*. 11 nov.2014. Disponível em: <https://losandes.com.ar/article/argentina-el-pais-con-mayor-numero-de-inmigrantes-de-latinoamerica>. Acesso em: 18 abr. 2019.

ASSIS, Gláucia de O. De Criciúma para o mundo: gênero, família e migração. *Campos*, Curitiba, v. 3, p. 31-49, 2003. DOI: <https://doi.org/10.5380/cam.v3i0.1586>

ASSIS, Gláucia de O. Mulheres migrantes no passado e no presente: gênero, redes sociais e migração internacionais. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 745-772, set.-dez. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000300015>

ASSIS, Gláucia de Oliveira; SASAKI, Elisa Massae. Novos migrantes *do e para* o Brasil: um balanço da produção bibliográfica. In: CASTRO, Mary Garcia (org.). *Migrações internacionais: contribuições para políticas*. Brasília: CNPD, 2001. p. 615-639.

BOLÍVIA. Direção: Israel Adrián Caetano. Argentina: La expresi, 2001. 1 DVD (75 min), son., preto e branco, 35mm.

BRITO, Fausto. *As migrações internas no Brasil: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes*/Fausto Brito. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar,

2009. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/6227031.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2019.

CAETANO, Israel Adrián. La cartelera se renueva con nueve estrenos. Bolivia, según Caetano. [Entrevista cedida a] Lorena Garcia. *La Nación*. Buenos Aires. 10 abr. 2002. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/387438-bolivia-segun-caetano>. Acesso em: 29 abr. 2019.

CASSANIGA, Tafarel. *Nordestinos em Brusque/SC: estigma e preconceito em relação aos novos imigrantes do século XXI*. 2017. Dissertação (Mestrado em Planejamento) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

CAVALCANTI, Clóvis. País e região: desigualdades e preconceitos regionais no Brasil. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife, v. 9, n. 1, p. 25-40, jan./jun., 1993.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J.W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 26 ago. 2020.

CONNELL, Raewyn. *Masculinidades*. Tradução para o espanhol de Irene Artigas e Isabel Vericat. México DF: UNAM/PUEG, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>

COSTA, Patrícia T. M. A construção da masculinidade e a banalidade do mal: outros aspectos do trabalho escravo contemporâneo. *Cadernos Pagu*, Campinas n. 31, p. 173-198, jul.-dez. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332008000200009>

CRENSHAW, Kimberlé. Cartografiando los márgenes: Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. In: PLATERO, Raquel (Lucas) (ed.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Temas contemporáneos. Barcelona: Bellaterra, 2012.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>

CUÉ, Carlos E. Argentina se afasta do fantasma do ‘corralito’, que completa 15 anos. *El país*. Buenos Aires, 14 dez. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/13/internacional/1481655800_716012.html. Acesso em: 18 abr. 2019.

ERAUSQUIN, Estela. Los inmigrantes en el cine argentino. Panorama general y estudio de un caso actual: *Un cuento chino*, 2011, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers AHLIM*, Saint-Denis, v. 23, [s/p.] 10 sep. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/alhim/4264>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Brasil/Itália: Downtown Filmes, 2007. 1 DVD (100 min), son., colorido, 35mm.

FARIA, Guélmer Junior Almeida. Migração, trabalho doméstico, gênero: curso da vida e trajetórias de trabalhadoras domésticas migrantes presentes no filme: “Que horas ela volta?”. *Aurora. Revista de Arte, Midia e Política*, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 146-155, 2017.

GREEN, Nancy. Dos estudos de migração para os estudos de mulheres para gênero. In: AREND, Silvia F., RIAL, Carmen S.; PEDRO, Joana M. (org.) *Diásporas, mobilidades e migrações*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011. p. 35-47.

INDEC: Instituto Nacional de Estadística y Censos República Argentina. Proporción de población indígena o descendiente de pueblos indígenas u originarios, según provincia, 2010. Disponível em: <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-21-99>. Acesso em: 29 abr. 2019.

JORGE, Marcos. Marcos Jorge (Exclusivo). [Entrevista cedida a] Angélica Brito. *Cineclick*. 25 mai. 2009. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/entrevistas/marcos-jorge-exclusivo>. Acesso em: 20 abr. 2019.

KREUTZ, Katia. Hollywood: da era de ouro aos *Blockbusters*. *Aic*. 4 fev. 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/hollywood-da-era-de-ouro-aos-blockbusters/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

MARANDOLA JR, Eduardo; HOGAN, Daniel Joseph. Vulnerabilidade do lugar vs. vulnerabilidade sociodemográfica: implicações metodológicas de uma velha questão. *Brasileira de Estudos de População*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 161-181, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbepop/v26n2/02.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2020.

MATOS, Maria Izilda Santos. Por uma história das sensibilidades: em foco a masculinidade. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 34, n. 1, p. 45-63, 2001. DOI: <https://doi.org/10.5380/his.v34i0.2658>

MOURA, Giedre. Internacional – A grama do vizinho. *Revista do Ipea*, Brasília, Ano 4, ed. 32, 7 mar. 2007. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1146:reportagens-materias&Itemid=39. Acesso em: 29 abr. 2019.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2004.

PESSAR, Patricia R. The Role of Gender, Households, and Social Networks in the Migration Process. In: HIRSCHMAN, Charles *et al.* *The Handbook of International Migration: The American Experience*. Russell Sage Foundation, 1999. p. 53-70.

PISCITELLI, Adriana; ASSIS, Glaucia; OLIVAR, José Miguel (org.). *Gênero, sexo, amor e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero-PAGU-Unicamp, 2011.

PONTES, Luciana. A representação audiovisual das mulheres migradas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 39 p. 273-311, jul./dec. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332012000200010>

RIZEK, Cibele Saliba; GEORGES, Isabel; FREIRE DA SILVA, Carlos. Trabalho e imigração: uma comparação Brasil-Argentina. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 79, p. 111-142, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452010000100006>

SALA, G. A.; CARVALHO, J. A. M. D. A presença de imigrantes de países do Cone Sul no Brasil: medidas e reflexões. *Revista Brasileira de Estudos de População*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 287-304, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-30982008000200006>

SASSONE, Susana María. Breve geografia histórica de la migración boliviana en la Argentina. In: *Buenos Aires Boliviana*. Migración, construcciones identitarias y memoria. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009. p. 391-402. (Temas de Patrimonio Cultural, n. 24)

SCHMIDT, Susana. Historia reciente y cine. Relatos migratorios en los albores del siglo XXI argentino. In: ENCUESTRO DE LATINOAMERICANISTAS ESPAÑOLES: CONGRESO INTERNACIONAL 1810-2010: 200 AÑOS DE IBEROAMÉRICA, XIV., 2010, Santiago de Compostela. *Actas* [...]. Santiago de Compostela: USC, 2010. p. 1542-1554. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531229/document>. Acesso em: 25 ago. 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul.-dez., 1995.

TEIXEIRA, Rafael Tassi. Cinema da feminização dos fluxos na mobilidade recente: transições migratórias, identidades de gênero e a abordagem da distancialidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, II., 2014, Florianópolis. *Atas* [...]. Florianópolis: UFSC, 2014. p. 1-16.

TEJEDOR, Alberto del Campo. Cuestión de pelotas. Hacerse hombre, hacerse el hombre en el fútbol, In: DEL RÍO, José María Valcuende; LÓPEZ, Juan Blanco (ed.). *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa Ediciones, 2003.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Género, masculinidade e poder: revendo um caso do Sul de Portugal. *Anuário Antropológico*, Brasília, n. 95, p. 161-190, 1996.

VARGAS, Francisco B. Trabalho, emprego, precariedade: dimensões conceituais em debate. *Caderno CRH*, Salvador, v. 29, n. 77, p. 313-331, mai./ago., 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792016000200008>

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 24 de junho de 2020.