

ANAHY DE LAS MISIONES: representações de gênero e resistência feminina no contexto da guerra dos farrapos*

Henrique Holsback Alvarenga Alves**

Resumo: Este trabalho analisa o filme *Anahy de las Misiones* (1997), dirigido por Sérgio Silva, como fonte e objeto de pesquisa histórica, destacando as representações de gênero e as formas de resistência feminina durante a Guerra dos Farrapos (1835–1845). A investigação parte da concepção do cinema como meio de ressignificação histórica, capaz de questionar narrativas oficiais centradas em feitos militares e líderes masculinos. Ao colocar Anahy — mulher, mãe, contrabandista e sobrevivente — no centro da trama, a obra evidencia trajetórias historicamente invisibilizadas e propõe uma leitura contra hegemônica da historiografia. A análise da personagem e de suas ações revela como a resistência cotidiana feminina, ainda que silenciosa, adquire densidade política e histórica. Com base nas reflexões de Joan Scott e Michelle Perrot, o estudo demonstra que o gênero constitui categoria essencial para desnaturalizar relações sociais e compreender a exclusão das mulheres da memória oficial. Conclui-se que o cinema, ao recuperar vozes marginalizadas, pode contribuir para a formação de uma consciência histórica mais plural, crítica e inclusiva, bem como para o fortalecimento de pesquisas futuras sobre a participação feminina em guerras e processos políticos no Brasil e na América Latina.

Palavra-chave: Cinema; Gênero; Resistência feminina; Guerra dos Farrapos; Historiografia; Memória.

ABSTRACT: This study analyzes the film *Anahy de las Misiones* (1997), directed by Sérgio Silva, as both a source and object of historical research, emphasizing the representations of gender and forms of female resistance during the Ragamuffin War (1835–1845). The research starts from the conception of cinema as a medium of historical re-signification, capable of questioning official narratives focused on military achievements and male leaders. By placing Anahy — a woman, mother, smuggler, and survivor — at the center of the plot, the film highlights historically silenced trajectories and proposes a counter-hegemonic reading of historiography. The analysis of the character and her actions reveals how everyday female resistance, although often invisible, carries political and historical significance. Based on the reflections of Joan Scott and Michelle Perrot, the study demonstrates that gender is an essential category for denaturalizing social relations and understanding the exclusion of women from official memory. It concludes that cinema, by recovering marginalized voices, can contribute to building a more plural, critical, and inclusive historical consciousness, as well as to strengthening future research on women's participation in wars and political processes in Brazil and Latin America.

Key-words: Cinema; Gender; Female Resistance; Ragamuffin War; Historiography; Memory.

* Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para fins de obtenção do grau acadêmico de Licenciado em História à Faculdade de Ciências Humanas (FACH), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), sob a orientação do Pro. Dr. André Dioney Fonseca.

** Acadêmico do Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Introdução

A escrita da História sempre esteve ligada a escolhas, silenciamentos e disputas de memória. Durante muito tempo, a historiografia de modo geral, incluindo a brasileira, privilegiou narrativas centradas em feitos militares, líderes políticos e personagens masculinos, experiências consideradas secundárias, como as práticas cotidianas e a atuação das mulheres era muita das vezes não aproveitadas para a construção da narrativa.

Analizar a Guerra dos Farrapos sob uma perspectiva de gênero é uma forma de romper com uma tradição que invisibilizou sujeitos e formas de resistência, fundamentais para compreender a complexidade do período.

O filme *Anahy de las Misiones* (1997), dirigido por Sérgio Silva, é um objeto de estudo privilegiado, a narrativa coloca no centro uma mulher com várias camadas, ela é mãe, contrabandista, sobrevivente e estrategista, busca por meio de artifícios do cotidiano seguir sua jornada e superar os desafios que lhe são apresentados ao longo da história.

A obra desloca o olhar da historiografia oficial e propõe uma releitura crítica sobre a participação feminina nos conflitos do século XIX. A personagem Anahy simboliza não apenas as mulheres que resistiram em meio à guerra, mas também todas aquelas que foram silenciadas pela escrita tradicional da História. Assim, este trabalho tem como objetivo analisar o filme *Anahy de las Misiones* a partir da perspectiva de gênero e resistência, discutindo como o cinema pode ser utilizado como fonte e espaço de ressignificação histórica.

Para isso, são abordados, em um primeiro momento, os debates sobre o uso do cinema como fonte historiográfica; em seguida, realiza-se uma contextualização da Guerra dos Farrapos e da invisibilidade das mulheres nesse processo; por fim, apresenta-se uma análise da personagem Anahy como representação simbólica da resistência feminina e como metáfora de uma história contra-hegemônica.

Ao problematizar os limites entre história e ficção, memória e representação, busca-se contribuir para a construção de uma historiografia mais plural, que reconheça a centralidade das mulheres e de suas múltiplas formas de resistência. Mais do que revisitar um episódio específico, este estudo pretende ampliar o horizonte interpretativo da História, reafirmando a necessidade de incluir vozes e experiências antes marginalizadas.

1 – O Filme como Fonte de Pesquisa Histórica

1.1 O papel do cinema no estudo da historiografia contemporânea

A disciplina da História, entenda-se aquela produzida no âmbito acadêmico, nasce ligada à análise de documentos oficiais e fontes escritas, frequentemente elaboradas por instituições estatais ou por elites letreadas. Essa concepção fica mais clara quando pensamos na divisão de pré-história e história, tendo como marco dessa divisão o surgimento da escrita. Como se os indivíduos anteriores ao advento dessa tecnologia não pudessem de alguma forma deixar sua influência registrada pelos lugares que passaram.

Eric Hobsbawm em sua obra “Sobre a história” critica a fixação da historiografia tradicional nos documentos escritos:

Raramente observava que esses documentos e procedimentos apenas se aplicavam a uma classe limitada de fenômenos históricos, porque aceitava acriticamente certos fenômenos como dignos de estudo especial enquanto outros não. Assim, não se dispunha a concentrar-se na “história de eventos” — de fato, em alguns países ela apresentava um nítido viés institucional —, mas sua metodologia se prestava de imediato à narrativa cronológica. (Hobsbawm, p.154-155, 1998)

Essa visão tradicional começou a ser desconstruída no século XX, especialmente com as inovações metodológicas propostas pela *Escola dos Annales*, com destaque para os trabalhos de Marc Bloch e Lucien Febvre, que passaram a defender um enfoque voltado para o cotidiano, a cultura material e as representações sociais, ampliando significativamente o escopo das fontes consideradas legítimas para a pesquisa histórica.

Bloch, ao defender um novo ofício para o historiador, critica o estreitamento da noção de documento, que limitava a investigação histórica, e advoga pela inclusão de todos os vestígios humanos como fontes:

É preciso que a história renuncie, de uma vez por todas, à sua velha mania do culto do documento. Pois o documento não é apenas o texto escrito. São também as ferramentas dos campos, as formas dos telhados, as ervas daninhas, as festas populares, as palavras que restam de antigas falas, as lendas, os traços de crenças. Em suma, o campo do historiador é o do testemunho humano na sua mais ampla acepção. O historiador deve estar pronto a recolher, por toda a parte onde os puder descobrir, os vestígios do homem, os rastros, por mais tênues, que a passagem do homem deixou. O documento escrito, tido por tanto tempo como o único ou o mais nobre, é apenas uma das formas, e nem sempre a mais eficaz, desse testemunho. (BLOCH, 2002, p. 76)

Com essa nova perspectiva, posteriormente o cinema se torna uma forma válida de documentação e representação do passado. Como observa Marc Ferro (1992, p. 14), grande especialista do tema, “*o filme participa da história tanto quanto a narra*”, o que

significa que ele não apenas ilustra eventos históricos, mas também expressa as visões de mundo, as tensões sociais e as disputas simbólicas do tempo em que é produzido.

O cinema também atua na construção da memória coletiva, intervindo ativamente na maneira como diferentes sociedades elaboram interpretações sobre seu próprio passado, contendo marcas ideológicas, estéticas e políticas que revelam as intenções de seus produtores e os debates e conflitos de seu contexto de produção (Ferro, 1992).

Independente da factualidade, o filme funciona como um “sintoma social”, permitindo ao historiador investigar não apenas aquilo que é mostrado na tela, mas também o que é silenciado, distorcido ou enfatizado. Nesse sentido, a análise histórica do cinema exige uma abordagem crítica, levando em consideração que a escolha dos enquadramentos, a composição das cenas, a construção das personagens e a narrativa adotada tem o viés de quem o produziu (Ferro, 1992).

Portanto, não se deve apenas verificar sua precisão histórica e sim todos esses conjuntos de fatores que essas obras expressam, tornando-se, portanto, documentos históricos legítimos quando submetidas a uma análise crítica.

3.2 Anahy como símbolo da história contra-hegemônica

O filme *Anahy de las Misiones* propõe uma ruptura explícita com a narrativa tradicional da Guerra dos Farrapos ao deslocar o protagonismo histórico para uma personagem feminina que vive à margem das estruturas oficiais de poder. Anahy representa um sujeito histórico que raramente foi lembrado: a mulher comum, mestiça, empobrecida, nômade e em constante estado de resistência. Essa escolha narrativa, ao priorizar o olhar da mulher sobre a guerra, subverte os cânones da historiografia tradicional, centrados nos feitos militares e nos grandes líderes homens.

Ao colocar Anahy no centro da trama, a obra cinematográfica assume um posicionamento crítico frente à memória oficial. Sua presença em cena, ativa, combativa e articuladora redefine os marcos do que pode ser considerado “histórico”. Sua fala incisiva, sua recusa em se submeter às ordens dos homens e sua mobilidade pelo território em guerra revelam estratégias inventivas e múltiplas de sobrevivência e práticas políticas informais que desafiam a ordem estabelecida.

Nesse sentido, Anahy não é uma simples representação ficcional, mas um símbolo de uma história contra-hegemônica, que reivindica a centralidade de sujeitos historicamente apagados. A propósito, Joan Scott (1995) aponta que toda escrita da história envolve uma disputa por significados e lugares de enunciação. Quando se toma

o gênero como categoria de análise, torna-se possível perceber os mecanismos de exclusão que definiram quem é digno de memória e quem foi condenado ao esquecimento. Como afirma a autora Joan Scott: “usar o gênero como categoria de análise histórica significa questionar as evidências, as narrativas e as estruturas que fizeram do masculino o parâmetro universal na escrita da história” (SCOTT, 1995, p. 92).

Dessa forma, evidenciam-se os processos pelos quais certas experiências foram instituídas como relevantes, enquanto outras, especialmente as femininas, foram sistematicamente silenciadas.

Nesse contexto, o gesto de tornar Anahy uma protagonista histórica, mesmo que por meio da ficção, é também um gesto político, pois reabre as possibilidades de leitura do passado e questiona os critérios de legitimação histórica. A personagem funciona, assim, como metáfora das mulheres que resistiram, cuidaram, atravessaram fronteiras e sustentaram a vida em tempos de guerra.

Como observa Michelle Perrot (1998), a ausência feminina não se explica por uma falta de ação ou relevância, mas por um processo seletivo de construção historiográfica que privilegiou os feitos masculinos, públicos e militares. Nas palavras da autora: “as mulheres estiveram por muito tempo ausentes da história, não porque nada fizessem, mas porque aquilo que faziam não era considerado histórico” (PERROT, 1998, p. 9)

Dessa forma, o filme cumpre uma função política ao visibilizar outras possibilidades de narrar a história e trazer ao debate novos entendimentos sobre a abordagem histórica, oferecendo, assim, ao espectador a chance de repensar o passado a partir de uma lente plural, que valoriza a experiência feminina como parte integrante e fundamental dos processos históricos.

Ao retratar simbolicamente essas trajetórias silenciadas, *Anahy de las Misiones* contribui para a construção de uma memória coletiva mais justa, inclusiva e sensível às diferenças de gênero.

1.2 Representações, memória, discurso histórico e ficção

Uma crítica recorrente ao uso do cinema como fonte histórica diz respeito à sua suposta falta de fidelidade aos fatos. Filmes de ficção são muitas vezes vistos como imprecisos ou exagerados, o que levaria a uma distorção da realidade histórica. No entanto, essa crítica parte de uma compreensão limitada da própria escrita da história,

como se esta fosse uma reprodução objetiva e neutra dos acontecimentos. Algo que deve ser observado é que tanto o historiador quanto o cineasta constroem narrativas, selecionam recortes, interpretam fatos e operam com linguagens próprias (Ramos, 2002).

Com relação a linguagem e as abordagens do cinema Ferro afirma que:

É preciso reconhecer, com efeito, que, paralelamente ao diálogo e à estrutura literária do filme (roteiro), o cinema dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária, mas que têm, sim, sua especificidade, e através dos quais ele pode, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência. (Ferro, 1992, p. 16).

Dessa maneira podemos compreender que um filme pode ser parte de uma cultura visual ampla, oferecendo ao historiador novas dimensões interpretativas, como gestos, expressões corporais, silêncios e paisagens, elementos que enriquecem a narrativa histórica (Schvarzman, 1994). A diferença está nos objetivos e metodologias. O historiador se apoia em fontes e procedimentos acadêmicos; o cineasta pode recorrer à metáfora, à imaginação e à licença poética. Contudo, isso não invalida o valor histórico do cinema (Ferro, 1992). A narrativa cinematográfica serve como um espaço privilegiado para a criação e disseminação de representações sobre o passado, sendo que os filmes históricos, em particular, desempenham um papel fundamental na formação da memória coletiva e influenciam a percepção do público em relação a eventos, personagens e processos históricos (Aguiar, 2019).

Assim, por meio da combinação entre linguagem verbal, visual e sonora, o cinema constrói significados que muitas vezes transcendem a rigidez acadêmica, impactando diretamente a recepção social da história. Nesse caso, cabe ao historiador transcender a análise do conteúdo explícito (o enredo e os diálogos) e se concentrar na decodificação do subtexto visual e sonoro. A montagem, o enquadramento, a iluminação e a trilha sonora todos os demais elementos em conjunto são portadores de ideologia e devem ser submetidos à crítica histórica (Ferro, 1992).

Filmes como *Anahy de las Misiones*, ao construírem personagens complexos e socialmente marginalizados, abrem espaço para novas leituras da história, leituras que incorporam subjetividades, afetos e experiências antes silenciadas. Em agosto de 1997, no festival de cinema de Gramado, o diretor Sérgio Silva foi questionado pelo jornalista José Geraldo Couto se o filme por ele dirigido se tratava de uma reconstrução histórica, em resposta a essa dúvida ele respondeu:

Sempre gostei de filmes de reconstituição. No caso do "Anahy", a Guerra dos Farrapos é só o fundo histórico. O importante é o drama da família. Misturei o

drama muito concreto da necessidade de sobrevivência da Anahy com um lado de fantasia, de irreal" (Silva, 1997).

Nota-se, portanto, que o interesse principal da narrativa é a vivência da família e que o conflito é apenas um pano de fundo, expondo assim que, independentemente do contexto, as pessoas têm suas vivências e conflitos particulares a serem resolvidos. Nesse caso a sobrevivência de Anahy e de sua família.

Como afirma Marc Ferro (1992, p.14), "*o cinema é uma representação que participa da história*". Para ele, os filmes não devem ser julgados apenas pela sua "exatidão", mas pela maneira como expressam as sensibilidades, os conflitos e as ideologias de seu tempo. Interessante notar, nesse sentido, que a ficção não se opõe à história, mas oferece uma via alternativa para acessar elementos simbólicos do passado, especialmente aqueles ignorados pelas fontes tradicionais. Disso depreende-se que a narrativa cinematográfica, mesmo quando ficcional, possui o poder de representar formas de resistência, opressão e luta que ajudam a compor uma visão mais ampla de contextos históricos específicos.

Ao desvendar o que o filme silencia ou inverte, o pesquisador é capaz de utilizá-lo para realizar uma "contra-análise da sociedade" (Ferro, 1992, p. 19), revelando as camadas de autocensura e as representações sociais que não seriam capturadas apenas pela leitura da fonte escrita. Assim, o filme, como vestígio humano, torna-se um artefato indispensável para a História, pois permite o acesso às "zonas não visíveis do passado" (Ferro, 1992, p. 19).

Um outro ponto a ser levantado é de que o cinema pode funcionar como espaço de resistência à narrativa histórica oficial. Ele permite a inclusão de personagens e perspectivas historicamente marginalizadas, dando visibilidade a sujeitos e experiências que, muitas vezes, foram ignorados ou apagados pela historiografia tradicional.

Dessa maneira, a utilização do cinema como fonte histórica abrange não apenas a análise do que ele apresenta, mas também a compreensão de como ele constrói significados e disputas simbólicas. Isso se torna especialmente relevante em temas como gênero, identidade e resistência, que são frequentemente mediados por imagens e estereótipos circulantes na sociedade.

Michelle Perrot em sua obra "*excluídos da história*" (1998), discute sobre invisibilidade histórica e como alguns grupos foram de forma sistemática afastados das narrativas oficiais, entre os exemplos citados pela autora estão os operários, prisioneiros e, principalmente, mulheres. Diante disso, obras que de alguma forma retratam essas

figuras excluídas, contribuem para uma reconfiguração crítica do que é considerado historicamente relevante, pois traz à luz o debate da importância desses indivíduos para a construção da sociedade.

Dessa forma, o cinema pode ser visto como um espaço privilegiado para a ressignificação da história, pois ele oferece a oportunidade de revisar, questionar e expandir as narrativas hegemônicas, trazendo à tona sujeitos, experiências e memórias que resistem ao esquecimento.

Assim sendo, o filme *Anahy de las Misiones* tem essa função, elucidar que, no contexto da guerra dos farrapos, além dos grandes combatentes e heróis de guerra existiam pessoas comuns, incluindo-se mulheres que de alguma forma buscavam sobreviver em meio ao caos gerado pelo conflito, sabendo-se que, ao examinar essa obra ficcional, o historiador não busca apenas verificar sua “fidelidade” dos fatos, mas sim entender como as representações da protagonista que é uma mulher, mãe, contrabandista e guerrilheira são elaboradas em um contexto marcado pela dominação masculina e pela exclusão das mulheres da esfera pública.

2 – Contexto histórico: a Guerra dos Farrapos e as relações de gênero

A Guerra dos Farrapos (1835–1845), também conhecida como Revolução Farroupilha, foi um dos mais longos conflitos da história do Brasil Imperial. Ocorrida principalmente na província de São Pedro do Rio Grande do Sul, a guerra teve como causas principais o descontentamento das elites locais com a política fiscal do Império, a centralização do poder no Rio de Janeiro e os altos impostos sobre a produção do charque, base da economia sul-rio-grandense (Lopes, 1992).

Apesar de ter sido inicialmente um conflito de caráter regionalista e elitista, a Revolução Farroupilha assumiu, ao longo do tempo, um discurso simbólico de luta pela liberdade, especialmente após a criação da República Rio-Grandense em 1836. Contudo, esse ideal de liberdade frequentemente se restringia a determinados segmentos sociais, excluindo mulheres, indígenas e pessoas escravizadas das esferas de protagonismo político e militar (Macedo, 1995).

Longe da interpretação idealista que predominou por muito tempo, as raízes da Revolução Farroupilha residem, sobretudo, na esfera econômica, refletindo um conflito de interesses entre a aristocracia rural gaúcha e o poder central do Império. O descontentamento não era primariamente político, mas sim financeiro. Conforme argumenta Décio Freitas:

A Revolução Farroupilha não passou de uma sublevação da classe latifundiária criadora de gado para obrigar o governo imperial a taxar o charque importado e a comprar o charque rio-grandense a preços melhores, pois a política centralista era insuportável na medida em que comprometia a prosperidade dos grandes fazendeiros (FREITAS, 2008, p. 57).

A historiografia clássica brasileira, especialmente até a segunda metade do século XX, construiu sua narrativa com base em fontes oficiais e em personagens masculinos, vinculados ao poder, à guerra e à política institucional. Figuras como Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi e David Canabarro consolidou o imaginário heroico e masculino que envolve o conflito, enquanto a presença e a ação das mulheres permaneceram praticamente ausentes das narrativas históricas tradicionais.

Entretanto obras mais recentes têm procurado dar enfoque na participação feminina, discutindo a sua invisibilidade e o contraste com o imaginário heroico masculino. Um exemplo dessa busca é o da autora Jurema R. Silva que enfatiza a amplitude da participação das mulheres no conflito em sua obra “Mulheres farroupilhas: a participação feminina na Revolução de 1835” ao citar:

A historiografia da Guerra dos Farrapos, ao privilegiar os grandes nomes masculinos e as batalhas decisivas, relegou o papel feminino ao silêncio ou à idealização. Contudo, a participação das mulheres farroupilhas e imperiais estendeu-se para além do lar, englobando a **gestão da economia, o apoio logístico, o serviço de saúde, e até mesmo a atuação como informantes e mensageiras**. Elas não eram apenas vítimas passivas do conflito; eram **agentes históricos** que, de diversas maneiras, influenciaram a dinâmica e o resultado da Revolução, apesar de seus feitos terem sido ignorados pela memória construída pelos vencedores e pelos historiadores posteriores. (SILVA, 2004, p. 95).

No contexto da Guerra dos Farrapos a atuação feminina se deu, muitas vezes, nos bastidores do conflito: acolhendo feridos, organizando suprimentos, cuidando da sobrevivência das famílias e até mesmo colaborando com as estratégias de resistência. Ainda assim, essas práticas foram consideradas menores ou secundárias, não merecendo o mesmo destaque que os feitos militares dos homens.

No entanto, o conflito foi marcado pela atuação decisiva das mulheres, cuja presença ia muito além do papel de coadjuvantes ou vítimas. Algumas figuras são mais conhecidas, como Anita Garibaldi, que se tornou um símbolo de bravura e participação militar, ou as mulheres da elite, que atuaram na logística, na saúde e na retaguarda política do movimento e foram fundamentais para a sua longa duração. Além delas, as mulheres pobres e escravizadas carregaram o ônus da guerra, mantendo as atividades produtivas e lidando com a violência e a escassez (Silva, 2004, p. 95).

A República Farroupilha foi sustentada também pelo trabalho e pela resistência de uma sociedade que não se restringia ao campo de batalha liderado pelos homens brancos e proprietários. A seletividade da memória histórica optou por monumentalizar os heróis oficiais em detrimento das complexas contribuições femininas.

Como afirma Michelle Perrot (1998, p.13). “a história sempre se interessou pelo público, pelo poder e pela guerra, domínios essencialmente masculinos”. Em complemento, diz-nos a autora:

Durante muito tempo, a história ignorou as mulheres, não porque elas estivessem ausentes dos acontecimentos, mas porque não se julgava que suas ações, seus trabalhos e seus sofrimentos fossem dignos de serem registrados. A história, ocupada com o poder, a guerra e a produção, relegava para a sombra tudo aquilo que se relacionava com o cotidiano, o privado e o doméstico — esferas consideradas menores e femininas. Só muito recentemente começamos a compreender que esses silêncios não são naturais, mas produtos de escolhas, de hierarquias e de exclusões que estruturam o próprio campo histórico. (Perrot, 1998, p. 9–10).

A ausência das mulheres na memória oficial da Revolução Farroupilha é, portanto, produto de um processo historiográfico que elege o que é ou não digno de ser lembrado. Esse processo está profundamente vinculado às estruturas de poder de gênero que atravessam a sociedade e também a escrita da história.

Segundo Joan Scott, compreender o gênero como categoria analítica implica reconhecer que “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e [...] uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86).

Essa perspectiva permite desnaturalizar as relações sociais e compreender como os papéis atribuídos a homens e mulheres são historicamente construídos, negociados e disputados. Nesse sentido, pensar o lugar da mulher durante a Guerra dos Farrapos exige refletir sobre as formas pelas quais os papéis de gênero foram mobilizados, impostos e, muitas vezes, transgredidos naquele contexto, uma vez que “os significados subjetivos e sociais das diferenças sexuais são construídos e contestados historicamente” (SCOTT, 1995, p. 88).

A contribuição feminina pode assumir múltiplas formas: desde o cuidado com os corpos e a manutenção da vida em tempos de conflito, até ações de subversão e enfrentamento direto como roubo de alimentos, abrigo a combatentes, contrabando e espionagem. Todas essas formas de resistência, por mais silenciosas que pareçam,

possuem densidade política e histórica, especialmente quando vistas sob a ótica das exclusões.

3. Anahy de las Misiones: resistência feminina e representação de gênero

A recuperação da presença feminina em conflitos armados não é apenas um exercício de justiça historiográfica, mas também um esforço político e social de reconfiguração da memória coletiva, subvertendo, assim, a historiografia tradicional que, até determinado ponto, produziu apenas narrativas centradas em grandes feitos militares, líderes políticos e personagens masculinos, deixando de lado as múltiplas formas de atuação das mulheres em contextos de guerra. Essa ausência não reflete a realidade histórica, mas sim o resultado de um processo de seleção e silenciamento operado por critérios androcêntricos de registro e valorização dos acontecimentos.

Ao trazer à tona o cotidiano, as experiências individuais e as formas de resistência feminina, este trabalho se insere numa tradição analítica que propõe uma ampliação do conceito de “fato histórico” e uma revisão das hierarquias de importância na escrita da história.

Obras audiovisuais como *Anahy de las Misiones* (1997) assume a função de deslocar o olhar da historiografia tradicional e propor novas formas de representação dos sujeitos históricos, se tornando uma ferramenta poderosa de intervenção e reinterpretação histórica, pois ao colocar uma mulher no centro da narrativa, o filme desconstrói o arquétipo da passividade feminina e dá visibilidade a formas de resistência até então invisibilizadas.

Mesmo tratando-se de uma obra de ficção, essa produção cinematográfica possui uma dimensão crítica fundamental. Ela provoca o espectador a refletir sobre os limites entre história e memória, entre ficção e documento, além de questionar os critérios que definem o que é ou não considerado histórico contribuindo para a formação de uma consciência histórica mais plural, inclusiva e sensível às múltiplas vozes que, por muito tempo, foram silenciadas nos processos de construção da memória oficial.

O filme *Anahy de las Misiones* (1997), dirigido por Sérgio Silva é ambientado por volta de 1839, durante a Guerra dos Farrapos. O enredo segue Anahy (Araci Esteves), uma camponesa que viaja pelos pampas gaúchos em uma carroça velha com seus quatro filhos, cada um de um pai diferente: Solano (Marcos Palmeira), Teobaldo (Cláudio Gabriel), Luna (Dira Paes) e Leon (Fernando Alves Pinto).

O conflito opera como pano de fundo constante, ditando o modo de vida e as ações dos personagens e o foco central é a determinação de Anahy em proteger seus filhos, mesmo que isso signifique viver à margem da sociedade e da moralidade convencional.

Movida pela fome, atrás de garantir o sustento e a sobrevivência da família, Anahy adota uma estratégia de vida mórbida e perigosa, que lhe obriga a seguir os exércitos em conflito, para que, após as batalhas, ela e seus filhos pudessem saquear os corpos dos soldados mortos. Os itens pilhados, como armas e roupas, são então vendidos para ambos os lados do conflito, tanto para os "Farrapos", forças revolucionárias, como para os "Caramurus", forças do Império Brasileiro. Anahy, nesse caso, não toma partido na guerra, vendo ambos os lados como fontes de sustento e perigo.

Anahy é uma mãe protetora, sempre busca garantir que seus filhos tenham uma chance mínima de continuar vivos. Entretanto alguns são mortos pela dinâmica do conflito, como é caso de Teobaldo e Leon. O primeiro foge de sua família para lutar no conflito e depois é encontrado por eles sem vida. Já o segundo é morto por conflito com um dos revolucionários após uma discussão.

As ações de Anahy consagram-na como uma figura de resiliência selvagem, cujas escolhas, embora moralmente ambíguas em tempos de paz, são a única garantia de sobrevivência. A protagonista do filme, rompe com os estereótipos historicamente atribuídos às figuras femininas nas narrativas de guerra. Ela é retratada como uma mulher multifacetada: mãe, contrabandista, estrategista e sobrevivente. Ela transita em um território de fronteira, marcado pela violência da guerra, ocupando espaços majoritariamente masculinos e desafiando as normas de comportamento atribuídas às mulheres do século XIX.

Ao contrário da figura feminina tradicionalmente relegada ao espaço privado ou à espera passiva dos homens em combate, Anahy conduz sua própria trajetória com astúcia, autonomia e, sobretudo, protagonismo. Essa representação foge da lógica das narrativas históricas hegemônicas, que durante muito tempo apagaram ou minimizaram a atuação das mulheres em contextos de conflito. Embora fictícia, a personagem de Anahy dá voz e corpo a um conjunto de experiências reais e silenciadas. Mulheres como ela atuaram de forma decisiva nos bastidores das guerras, mas suas histórias foram deixadas de fora dos registros oficiais.

A historiadora Michelle Perrot, destaca que a historiografia clássica ignorou práticas tidas como femininas, relegando-as ao campo da insignificância. Ao criticar o foco da historiografia tradicional, ressalta que as mulheres foram marginalizadas porque

suas vidas e práticas se desenrolavam em um domínio que era considerado "fora da História":

Voltadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, na sombra da domesticidade que não merece ser quantificada nem narrada, terão mesmo as mulheres uma história? O relato histórico, por muito tempo, "esqueceu" as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem **fora do tempo**, ou ao menos **fora do acontecimento**, no qual a história sempre se interessou. (Perrot, 1998, p. 7/10, adaptação e junção de trechos)

Nesse sentido, Anahy funciona como uma personagem-síntese dessas mulheres que resistiram à margem da história oficial. Sua construção simbólica oferece ao espectador uma possibilidade de reimaginar o papel feminino durante os conflitos do século XIX, questionando os limites entre o real e o ficcional, entre o documento e a representação.

Assim, a personagem emerge não apenas como exceção, mas como metáfora das ausências provocadas por uma historiografia que, ao selecionar seus protagonistas, também impôs silêncios.

A potência de Anahy reside justamente em sua capacidade de representar o indizível histórico: ela encarna, de forma ficcional, as mulheres que negociaram, esconderam, fugiram, alimentaram, transportaram, cuidaram e, acima de tudo, resistiram em meio à guerra mesmo sem medalhas ou estátuas em sua homenagem.

As ações de Anahy ao longo do filme para proteger seus filhos, esconder feridos, negociar com soldados e atravessar territórios hostis, evidenciam uma forma de resistência profundamente enraizada na experiência cotidiana das mulheres em tempos de guerra. Trata-se, pois, de uma resistência que se expressa não por meio de armas ou combates, mas na manutenção da vida, na proteção dos vulneráveis e na recusa a aceitar passivamente os efeitos da violência estrutural que marca o conflito.

Esse tipo de resistência, muitas vezes silenciosa e invisível à narrativa histórica tradicional, revela-se politicamente significativa quando observada sob a lente dos estudos de gênero. Como aponta Michelle Perrot, é necessário compreender as formas discretas, mas eficazes, da ação feminina que ocorreram nos bastidores da história oficial.

O silêncio das mulheres, com efeito, não é total. Ele só domina o discurso público, oficial, político. Em contrapartida, há um murmúrio, um zunido, um ruído. E é preciso tentar ir buscá-lo na espessura do social, nas **formas discretas, mas eficazes, da ação feminina**, naquilo que escapa aos grandes relatos e à memória histórica monumental. O historiador deve perscrutar as fontes que revelam a intervenção feminina na esfera do cotidiano, da transmissão oral e da resistência não formalizada. (Perrot, 1998, p.167)

A autora destaca que, mesmo sem ocupar cargos de liderança ou participar diretamente das batalhas, as mulheres contribuíram de forma decisiva para a sustentação dos grupos sociais em guerra, agindo com criatividade e coragem para enfrentar a escassez, a ameaça constante e o deslocamento forçado.

As escolhas de Anahy, cuidar dos filhos enquanto atravessa zonas de conflito, utilizar o contrabando como forma de sobrevivência e proteger combatentes feridos, são, portanto, atos carregados de intencionalidade política.

A autora Joan Scott argumenta que o gênero deve ser entendido como uma categoria de análise que revela como as relações de poder são construídas e sustentadas.

O gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. [...] A compreensão do caráter normativo e das formas de legitimação das relações de poder leva a uma nova interpretação do significado e das formas da política [...] e a uma compreensão das maneiras pelas quais as concepções de gênero funcionam na organização e na percepção do conhecimento histórico. (Scott, 1995, p. 86).

As ações da chefe da família expressam uma recusa à dominação, uma prática de enfrentamento baseada na ética do cuidado e na resiliência. Nesse sentido, o seu agir expõem as fissuras dessas estruturas e demonstram como as mulheres, mesmo à margem, interferem e reconfiguram os espaços sociais e políticos.

A resistência cotidiana de Anahy não é menor por ser silenciosa; pelo contrário, ela desafia a própria noção tradicional de heroísmo, muitas vezes associada exclusivamente à ação armada e masculina. Ao colocar em evidência essa forma de resistência, o filme contribui para ampliar a compreensão sobre as múltiplas maneiras pelas quais os sujeitos sobretudo as mulheres participam da história e resistem às opressões de seu tempo.

3.1 O corpo feminino como território de disputa

No filme, o corpo de Anahy é apresentado como um espaço polissêmico, onde se cruzam dimensões simbólicas, afetivas, sociais e políticas. Ele é, ao mesmo tempo, alvo da violência e instrumento de sobrevivência; é sexualizado pelos homens que encontram a personagem, mas também afirmado como fonte de poder, deslocamento e autonomia.

Essa ambivalência ilustra como o corpo feminino tem sido historicamente apropriado, vigiado e manipulado por diferentes instâncias de poder, especialmente em contextos de guerra.

Durante os conflitos armados, o corpo das mulheres frequentemente se torna extensão do campo de batalha é estigmatizado, estuprado, domesticado ou silenciado (Cruz Vieira, 2021). Na narrativa há exemplos da utilização do corpo da mulher. A prostituta Picumã (Giovanna Gold) materializa a interseção brutal entre gênero, classe e violência no período da Revolução Farroupilha.

Sua história, de exploração pelos Caramurus e, posteriormente, de servidão sexual dentro do próprio grupo de Anahy, destaca a maneira como as mulheres, mesmo quando buscando a sobrevivência coletiva, permaneciam sujeitas às relações de poder patriarcais.

Interessante pontuar que mesmo Anahy tendo sofrido abusos, ela perpetua a mentalidade coletiva do período de que o corpo da mulher deve ser usado e explorado, já que ela usa dos “serviços” da prostituta para tornar o seu filho caçula, Leon, “homem”. Logo em seguida ainda há uma disputa entre ele e seu outro irmão Solano sobre a “utilização” do corpo da prostituta.

Por outro lado, sua filha Luna é “escondida” dos potenciais abusadores. Ela é envolta por panos para esconder sua aparência e evitar possíveis desejo por parte dos combatentes que negociam com a protagonista. Porém, em determinado ponto ela se apaixona por um desses homens e por consequência desse envolvimento engravidá dele.

Devido ao contexto em que se desenrola os acontecimentos, ela acaba seguindo com sua mãe e a criança no ventre, de certa forma perpetuando o legado da mãe, que teve seus filhos, porém os criou sozinha, mostrando mais uma vez que todos estão presos nessa coletividade de exploração feminina.

Anahy se utiliza do próprio corpo como um instrumento de negociação, mobilidade e resistência, evidenciando os mecanismos de exclusão e dominação. O corpo de Anahy, nesse sentido, não é apenas um corpo biológico, mas um corpo político, um lugar de inscrição de disputas e contradições. Ele desafia a normatividade, questiona os papéis impostos às mulheres e revela as múltiplas possibilidades de subjetividade feminina.

Além disso, o corpo materno de Anahy rompe com o arquétipo da mulher passiva e dependente. A maternidade, em sua experiência, não se configura como clausura, mas como motor de sua jornada. Ao proteger seus filhos enquanto enfrenta soldados e atravessa zonas de guerra, Anahy transforma a função materna em força de resistência.

Michelle Perrot, ao desvendar os silêncios da história, destaca que a maternidade e a função de sustentar a família em momentos de crise, como a guerra, representam o oposto da destruição e, por isso, são um ato político fundamental:

A força das mulheres reside na sua ligação com o vivido, com o tempo presente, com a vida que se mantém e se reproduz. No espaço da guerra, da violência e da morte, a resistência feminina passa frequentemente pelo cuidado com o corpo, com a prole e com a continuidade do lar. Esses gestos, que a história oficial apaga por pertencerem à esfera do privado, são a verdadeira manutenção da existência e do futuro, contrastando com o projeto de aniquilação masculina. (Perrot, 1998, p. 288, adaptado).

Assim, o corpo de Anahy se torna metáfora de um outro tipo de protagonismo: um protagonismo que não se expressa pela força física ou pelo domínio sobre o outro, mas pela insistência em viver, resistir e proteger. A representação desse corpo em movimento, marcado por dor, luta e desejo, reconfigura o imaginário sobre a mulher em guerra e convida o espectador.

Considerações Finais

A análise realizada ao longo deste trabalho demonstrou que a categoria gênero, conforme propõe Joan Scott (1995), constitui uma ferramenta fundamental para compreender não apenas as formas de exclusão das mulheres na história, mas também as práticas de resistência que marcaram sua trajetória.

O estudo do filme *Anahy de las Misiones* possibilitou trazer à tona dimensões da Guerra dos Farrapos que ultrapassam a narrativa oficial, centrada em heróis militares e episódios de batalhas, revelando como as mulheres participaram desses processos de forma ativa, ainda que frequentemente silenciadas pela historiografia tradicional.

A protagonista Anahy emerge como uma síntese simbólica dessas mulheres invisibilizadas. Ao mesmo tempo mãe, contrabandista, fugitiva e sobrevivente, ela encarna a multiplicidade de papéis que as mulheres desempenharam em meio aos conflitos. Sua resistência cotidiana em proteger filhos, negociar, contrabandear, acolher feridos, traduz formas de enfrentamento que, apesar de silenciosas ou aparentemente secundárias, são politicamente relevantes.

Como argumenta Michelle Perrot (1998), o fato de a historiografia clássica ter privilegiado os domínios masculinos da guerra, do poder e da política contribuiu para apagar essas práticas, relegando-as ao campo do “insignificante”. O filme, ao contrário, como acreditamos ter demonstrado, devolve visibilidade e valor a esses gestos de resistência.

Do ponto de vista histórico, *Anahy de las Misiones* cumpre uma função contrahegemônica ao romper com o padrão heroico e masculino da memória oficial da Revolução Farroupilha. Sua narrativa propõe, como buscamos problematizar, uma ressignificação do passado, deslocando a ênfase da grandiosidade militar para a subjetividade de uma mulher que atravessa a guerra com coragem, desejo e dor.

Ao fazê-lo, a obra questiona os próprios critérios que definem o que deve ou não ser considerado “histórico”, lembrando que a memória coletiva é sempre fruto de disputas simbólicas. Isto faz do filme uma ficção que opera como um recurso de aprendizagem crítica mesmo, pois ensina o espectador a olhar para a história de forma crítica, plural e sensível às exclusões.

O impacto do filme se dá também no campo educacional. A utilização de obras audiovisuais como fontes auxiliares no ensino de História permite aproximar os estudantes de narrativas que dialogam com linguagens contemporâneas, favorecendo o engajamento e a reflexão crítica. Filmes como *Anahy de las Misiones* podem ser mobilizados como complemento ilustrativo e como instrumentos de questionamento e debate, capazes de desconstruir estereótipos e fomentar uma consciência histórica mais ampla.

Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que este estudo é apenas um ponto de partida. Ainda há um vasto campo de investigação sobre a presença e o protagonismo feminino em guerras e processos políticos do século XIX no Brasil e na América Latina.

Pesquisas futuras podem, por exemplo, aprofundar a análise documental de cartas, memórias e registros oficiais, buscando evidências da atuação de mulheres no cotidiano dos conflitos. Do mesmo modo, a ampliação da análise para outras produções culturais, romances, músicas, obras de arte e outros filmes históricos, podem revelar novas formas de resistência e memória feminina.

Por fim, este trabalho reafirma a importância de se construir uma historiografia que não apenas “inclua” as mulheres, mas que reconheça o gênero como categoria estruturante das relações sociais e históricas. Como lembram Scott (1995) e Perrot (1998), não se trata de adicionar novos personagens à narrativa já existente, mas de repensar os fundamentos do próprio fazer histórico, questionando as exclusões e hierarquias que sustentaram sua construção. Nesse sentido, a figura de Anahy, mesmo que ficcional, torna-se símbolo de uma história possível, que recupera vozes silenciadas e amplia o horizonte da memória coletiva.

Portanto, ao revisitar a Guerra dos Farrapos sob uma perspectiva de gênero e a partir da representação filmica, este estudo buscou contribuir para a reconfiguração das formas de se pensar o passado. Mais do que uma reflexão sobre um episódio específico da história do Brasil, trata-se de uma defesa da necessidade de pluralizar a narrativa histórica, dando visibilidade a sujeitos e práticas que sustentaram, de forma cotidiana e muitas vezes invisível, os rumos da sociedade.

Assim, o legado de Anahy de las Misiones é também o legado de todas as mulheres que resistiram, sobreviveram e transformaram, ainda que sem reconhecimento oficial, os caminhos da história.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Antônio B. de. História e Cinema: filmes como ferramentas didáticas no ensino da história e cultura afro-brasileira no âmbito da Lei 10.639/2003. 146 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional), Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, 2019.
- AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.
- ANAHY DE LAS MISIONES. Direção de Sérgio Silva. Brasil: RBS/Globo Filmes, 1997. (Filme)
- BLOCH, Marc. Apologia da História ou O Ofício de Historiador. Edição anotada por Étienne Bloch. Prefácio: Jacques Le Goff. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- COUTO, José Geraldo. Sérgio Silva diz que 'Anahy' é mais dramático que épico. Folha de S.Paulo, São Paulo, 16 ago. 1997. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq160815.htm>. Acesso em: 27 out. 2025.
- CRUZ VIEIRA, Débora Cristina Ales. Corpos femininos em tempos de guerra: Poéticas de Gustave Akakpo em La Mère Trop Tôt (2004). *Revista de Ciências Sociais*, [S. l.], v. 52, n. 3, p. 215–235, 2021.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FREITAS, Décio. A Revolução Farroupilha: história e interpretação. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.
- HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LOPES, Luiz Roberto. Revolução Farroupilha: a revisão dos mitos gaúchos. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- MACEDO, Francisco Riopardense de. Lições da Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, 1995.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

RAMOS, Alcides Freire. Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002.

SCHVARZMAN, Sheila. Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América. 369 f. Dissertação (Mestrado - Departamento de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas). São Paulo, 1994.

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

SILVA, Jurema R. Mulheres farroupilhas: a participação feminina na Revolução de 1835. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2004.