


FIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA E DE GÊNERO EM ANAHY DE LAS MISIONES

 <https://doi.org/10.56238/arev7n2-137>

Data de submissão: 12/01/2025

Data de publicação: 12/02/2025

Rosimeri Aquino da Silva

Doutora em Educação

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Endereço: Porto Alegre - Rio Grande do Sul, Brasil

E-mail: rosimeriaquinodasilva@gmail.com

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0563956607645141>

Jennifer Simpson dos Santos

Doutora em Sociologia

Instituição: Universidade de Coimbra

Endereço: Coimbra, Portugal

E-mail: jennifersantos@ufgd.edu.br

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5059407284270470>

RESUMO

A proposta desta comunicação consiste em discutir as figurações da violência e de gênero a partir da análise e interpretação do filme *Anahy de las Misiones* (1997), de Sérgio Silva. O cenário do longa-metragem é o Pampa gaúcho durante o período da Revolução Farroupilha (1835-1845). O enredo se contrapõe à história oficial do Rio Grande do Sul – cativa pela celebração da masculinidade gaudéria através de narrativas de bravura e de virilidade – ao nos apresentar Anahy, uma mulher andarilha, ex-prostituta, solteira e velha que assume o protagonismo na sua família e sobrevive a partir da coleta e venda de restos encontrados nos vestígios das matanças da guerra. As andanças de Anahy e o seu modo de enfrentar as violências da guerra subvertem a representação tradicional gaúcha que atribui à mulher uma identidade marcada por subordinações. A leitura do filme permite discutir, por um lado, as figurações da violência e de gênero; e por outro lado, questionar as ausências da história oficial e pensar em outros protagonismos.

Palavras-chave: Figurações-da-violência. Gênero. Resistência.

1 INTRODUÇÃO

É inverno, nos anos 1839. Anahy, sua filha e seus três filhos alimentam-se de canjica e charque num acampamento montado embaixo de uma árvore. Tomam chimarrão, dormem na terra ao relento, às vezes cantam e dançam. Tudo isso ocorre no horizonte plano com a vegetação rasteira característica do pampa gaúcho, que, logo em seguida, apresenta-se cortado por essas mesmas cinco pessoas, empurrando uma carroça ao anoitecer. Essa carroça pode ser entendida como o sexto personagem da trama e constitui um ponto de referência numa paisagem cujas fronteiras são marcadas pela guerra. A carroça está presente em todos os momentos do enredo, servindo para transportar e guardar todos os bens da família. A carroça é puxada por bois, mas na maior parte do tempo são as pessoas que a puxam. Nesse trajeto, sem começo nem fim, a monotonia do cenário é interrompida pelos vestígios de um combate, cujos corpos são examinados por Anahy e sua família a procura de objetos com algum valor: armas, roupas, moedas, botas, etc, qualquer coisa que possam lhes render algum tostão. Trata-se do filme “Anahy de las Misiones” (1997), de Sérgio Silva. O cenário do longa-metragem é o Pampa gaúcho durante o período da Revolução Farroupilha (1835-1845). A proposta desta comunicação consiste em discutir as figurações da violência e de gênero a partir da análise e interpretação desse filme. O enredo se contrapõe à história oficial do Rio Grande do Sul – cativa pela celebração da masculinidade gaudéria através de narrativas de bravura e de virilidade – ao nos apresentar Anahy, uma mulher andarilha, ex-prostituta, solteira e velha que assume o protagonismo na sua família e sobrevive a partir da coleta e venda de restos encontrados nos vestígios das matanças da guerra. As andanças de Anahy e o seu modo de enfrentar as violências da guerra subvertem a representação tradicional gaúcha que atribui à mulher uma identidade marcada por subordinações. A leitura do filme permite discutir, por um lado, as figurações da violência e de gênero; e por outro lado, questionar as ausências da história oficial e pensar em outros protagonismos.

Talvez a pobreza seja dramatizada através da representação romântica da vida nômade, que está longe de ser uma escolha para mulheres como Anahy em seu tempo. Ao longo da trama, Anahy comercializa o que tem – a começar pelo próprio corpo, quando este deixa de servir para o trabalho da prostituição, ela passa a trabalhar com as sobras de outros corpos. Quando se refere aos seus filhos, ela diz que apenas um, Leon, foi resultado de uma relação sexual satisfatória. Quanto aos outros, diz Anahy, “são filhos de sei lá o que, do meu não querer”. O primeiro rebento de Anahy, Solano, fica coxo ainda na infância ao levar um coice de uma vaca – entretanto, é o único de seus filhos que não morre jovem. Depois deste, veio o filho Teo, que foi guerrear a favor dos farrapos, ao lado de seu

amigo recente Manuel Soares.¹ Em seguida nasceu Luna, única filha de Anahy, que usa ataduras, simulando ter uma doença contagiosa. Trata-se de um disfarce para se proteger de prováveis abusos sexuais, uma prática relatada em tempos de guerra, como mostram, por exemplo, os livros da escritora e jornalista bielorrussa Svetlana Alexievich. Luna manifesta vontade de casar e de viver sob um teto, com um paradeiro certo. Por fim, León, filho mais novo de Anahy e o primeiro a morrer devido a sua intempestividade diante de uma situação de confronto com um soldado farrapo.

Durante o desenrolar do enredo, Anahy demonstra uma constante reflexão sobre a sua condição diante dos acontecimentos desastrosos e agressivos pelos quais transita desde jovem – de china à vivandeira.² Nesse sentido, ela experimenta as exigências do pensamento, questionando tal condição e forjando alternativas, como se pode notar no diálogo estabelecido, no meio do filme, entre Anahy e um de seus ex-amantes, Joca Ramires. Diz Anahy:

Ah! Hoje eu me defendo (risos). Sei até tirar partido da guerra e da vida. Mas não foi assim um dia. Essas tetas, pouco mais do que dois butiás, e já tinha homem montado em riba de mim, bufando um ar fedido e quente de canha com as bocas arreganhadas na minha cara. Aí, um dia, eu meditei assim: Para se viver nesse mundão é preciso ser ruim que nem ele. A malvadeza se paga com a malvadez.

De um modo ou de outro, a lógica patriarcal se insinua, se revela e atravessa todo o filme, produzindo e reproduzindo violências que são potencializadas pelo colonialismo e pelo capitalismo. Exemplo da reprodução da violência sofrida é a relação que Anahy passa a estabelecer com Picumã, uma jovem mulher sem mãe, sem pai e sem posses. A única diferença aparente entre as duas é a diferença de idade e os filhos que Picumã não tem. A china velha, Anahy, pede para Picumã chinear com seus filhos, com apoio de Joca Ramires, que diz: “Picumã, dê o melhor de seus préstimos para o gurizote”. Antes disso, Joca Ramires revelou as violações sofridas por Picumã durante a passagem dos caramurus: “a pobre da Picumã, se serviram, se lambuzaram, até que a pobrezita não mais aguentou, ficou toda pisada, andou sangrando aí bem uns cinco dias, andava pelos cantos *solita*, choramigando, até pensei que morria”. Mas não morreu. E mais uma vez sem ser consultada, Picumã teve o seu destino traçado ao ser entregue às posses de Anahy para ser usada como serva e para abuso sexual dos homens.

¹ No filme, não há uma referência explícita quanto a relações contrárias a heteronormatividade, entretanto uma leitura possível, no viés dos estudos LGBTQIA+, pode-se realizar na cena em que Teo cuida das feridas de Manuel (um combatente farrapo encontrado pelo meio do caminho) e decide ir para guerra com ele. Em outro momento, ambos são achados mortos juntos – um nos braços do outro. Seja como for, o que nos move ao fazer essa relação são as possibilidades interpretativas e analíticas que o filme produz.

² O termo *china* é utilizado no filme para designar mulheres para usufruto dos homens, sobretudo, como prostitutas. No dialeto gaúcho o termo apresenta um sentido mais amplo, podendo ser utilizado como sinônimo de mulher. O termo *vivandeira* será abordado na próxima sessão deste texto.

Ao juntar-se aos andarilhos, Picumã passa a empurrar a carroça e torna-se também uma vivandeira. Na primeira cena em que Picumã revira os cadáveres em busca de algum objeto de valor, ela chora, reclama do mal cheiro, fala que não gosta de fazer aquilo, quando León se aproxima e diz: “e você tem algum querer?” Luna tenta defender Picumã, mas também é agredida quando León ecoa: “Égua que macho não cobre, acaba se amachorrando”. Solano, por sua vez, reitera a violência na sua tentativa de apaziguamento da discussão ao dizer: “entrevero com mulher tem pouca serventia”.

O filme se encerra de maneira a concretizar o paradoxo da resistência que atravessa toda a longa-metragem. Anahy caminha com Luna, grávida de um farrapo, e explica para sua filha como será o momento do parto com suas dores incontornáveis. Anahy anima-se com a vida por vir e fala: “agora nós só vamos para frente. Nada de ficar indo e voltando”. Luna escuta. Picumã e Solano empurram a carroça. O caminho “para frente” ao qual se referia Anahy vai na direção de um abismo que só se revela quando a câmera se distancia da cena, terminando o filme.

O paradoxo também habita o trajeto percorrido pela paisagem gaúcha. O enredo começa nos pampas, atravessa os morros das pedras do Dorsal das Encantadas e se encerra nos cânions da serra de Cambará. À medida que Anahy sobe esse revelo, finda-se a metade de seus filhos e o seu próprio fim é tragicamente anunciado quando ela chega no ponto mais alto. Empurrar uma carroça morro acima tendo como recompensa a queda num penhasco não apenas faz alusão ao mito de Sísifo (personagem da mitologia grega condenado a queda eterna por desafiar a morte), como também realiza uma metáfora para a fugidia esperança de escapar da pobreza – uma esperança como o brilho transitório do boitatá, o fogo-fátuo.³

2 O FILME ENQUANTO UM PRODUTO CULTURAL

A análise de um produto cultural, como o escolhido no presente texto, requer considerar alguns aspectos concernentes aos espaços sociais e as representações hegemônicas ocupados por homens e mulheres, em dadas condições históricas. Eles são de fulcral importância, e muito podem contribuir para esse fim, especialmente em face de uma demanda mais ampla, a saber, elaborar uma compreensão sobre a temática da violência, suas formas multifacetárias, suas articulações com as questões de gênero e como elas são percebidas na América Latina dos dias atuais. Neste texto, a pretensão é a de discutir as figurações da violência e de gênero a partir da análise e interpretação do filme *Anahy de las Misiones* (1997), de Sérgio Silva, cujo cenário é o Pampa gaúcho, durante o período da Guerra dos Farrapos e/ou Revolução Farroupilha (1835-1845). A justificativa para essa análise repousa na compreensão de que diferentes figurações (literárias, cinematográficas), embora não anunciem

³ Boitatá é um termo tupi-guarani que se refere a uma cobra de fogo, cuja simbologia é usada no filme.

objetivos políticos ou fidelidade a uma espécie de retratação fiel da realidade, não estão desvinculadas dos contextos narrados no que confere aos significados culturais ali partilhados. Sobretudo, a assertiva é a de que seus efeitos são de outra ordem, de outra amplitude, talvez, eles possibilitem a emergência de outras vidas, de outras realidades que não aquelas retratadas na historiografia oficial.

Um aspecto fundamental relativo às representações de gênero e o tema em análise, é o de que a história contada sobre o atual Estado do Rio Grande do Sul (que também já foi chamado de Província de São Pedro do Rio Grande do Sul e República Rio-Grandense), no que tange especialmente ao período da referida guerra, é uma história masculina, por assim dizer, por excelência. Algo claramente identificável em diferentes abordagens historiográficas (o que independe das respectivas abordagens teórico-metodológica), assim como em outros tipos de narrativas disponíveis sobre esse acontecimento. O patriarcado, os estancieiros, militares, senhores das guerras, proprietários dos escravos, assim como outros homens que os seguiam, seriam os protagonistas dos atos de coragem, de virilidade, de heroísmo e de bravura, indispensáveis para a referida contenda. Eles compõem o cenário que se desenha aos olhos do leitor e da leitora, oriundo de alguns livros de história disponíveis às formações institucionais (sejam elas básicas ou superiores), em que pese determinadas ênfases, de acordo com a perspectiva historiográfica adotada pelo autor, seja ela tradicional, marxista ou cultural.

É, também, o cenário acima referido, o da literatura, dos cânticos folclóricos, das datas comemorativas. Atualmente, se mantém o culto às denominadas tradições farroupilhas em centros tradicionalistas gaúchos encontrados em diversos lugares do território brasileiro.⁴ Tradições oriundas fundamentalmente da leitura que se fez da Guerra dos Farrapos, interpretando-a como um acontecimento de revolucionários, de separatistas, de abolicionistas e de rebeldes. Assim, a memória Farroupilha é exaltada, são homenageados nomes como Bento Gonçalves, David Canabarro, José Gomes de Vasconcelos Jardim, Antônio Neto, Giuseppe Garibaldi, entre outros. Avenidas, ruas em diversas cidades (e mesmo no nome de algumas delas) do atual Estado do Rio Grande do Sul, têm seus feitos, perpetuados. Lopez (1992, p.48) diz: “Como moldura da conflagração sulina, cronistas, áulicos da Historiografia oficial e literatos não pouparam tinta para exaltar a bravura e coragem dos Farrapos e seus comandantes”. São significados, à primeira vista, partilhados e definidos como marcadores, como referências do que seria a cultura gaúcha na sua “essência e natureza”, uma cultura construída por homens heroicos e pela ausência de mulheres. O filme *Anay de las Misiones* não teve o mesmo sucesso nacional e internacional que o longa-metragem “Neto perde a sua alma” (2001), de

⁴ Todas as cidades do Estado do Rio Grande do Sul possuem CTGs - Centros de Tradições Gaúchas. Distribuídos pelo território brasileiro, há aproximadamente 3 mil. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/semana-farroupilha/2015/noticia/2015/08/quase-40-dos-ctgs-estao-fora-do-rs-confira-mapa-do-tradicionalismo.html>

Tabajara Ruas e Beto Souza. Este último filme conta as aventuras de desventuras de um jovem farrapo, deixando antever o seu sucesso ao consagrar a legitimidade da experiência masculina na guerra. Ao passo que *Anay de las Misiones* expõe a violação como arma em cenário de guerra.

Embora tenham emergido releituras dos fatos históricos, no que tange em especial às motivações reais para o desencadear dessa Guerra, assim como pesquisas sobre a participação dos povos negros,⁵ algo do mito, no que diz respeito a presença efetiva das mulheres, naquela década de conflito, parece se manter. Como aponta Louro (p.22, 1987), os homens dos coronéis, os peões de estancieiros, os homens do povo, de alguma maneira, foram convencidos de lutar nas guerras e revoluções daquele período, assim como de outros que conformaram a história do Estado “(...) lutaram e morreram para que seus patrões tivessem mais terras; ou para que se mantivesse ou derrubasse algum chefe político”, acrescente-se, em termos gerais, lutaram pelas elites da época, descontentes com os impostos como apontam outros pesquisadores.⁶ A autora compreende, fundamentada também nas figurações literárias de grande monta, como a de Érico Veríssimo,⁷ que as mulheres são descritas como fortes e responsáveis pela manutenção do cotidiano, dos sítios e fazendas. Diz Louro sobre a forma como as mulheres eram retratadas na literatura gaúcha: “E nesse tempo todo as mulheres cuidaram dos filhos e esperaram; mantiveram suas casas, alimentaram os seus e esperaram; assumiram responsabilidades e esperaram” (1987, p.22).

A compreensão daquilo que denominamos como cultura pode ser relacionada à produção humana dotada de sentidos e significados partilhados de forma coletiva, é algo, por si só, dotada de complexidade, visto singularidades inerentes a cada um desses conceitos. É possível se questionar, por exemplo, como se dá essa partilha. Nessa tentativa de denominação é exequível alinhar-se aos termos de Pesavento (2019, p.48), quando ela afirma que:

“Traços culturais se movem por entre os grupos, as camadas ou as classes sociais, permitindo reelaborações contínuas, o que torna mais instigante a análise do passado, vendo o reaproveitamento e a reapropriação dos mesmos valores, que perpassam o tecido do social, em novas criações de sentido”.

⁵ Ver: LEITMAN, Spencer L. Negros farrapos: hipocrisia racial no sul do Brasil no século XIX. In: DACANAL, José Hildebrando. A Revolução Farroupilha: história & interpretação. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. e FLORES, Moacyr. Negros na Revolução Farroupilha: traição em Porongos e farsa em Ponche Verde. Porto Alegre: EST, 2004.

⁶ Outros conflitos ocorreram naquele período, eles foram entendidos como rebeliões regenciais, o mote das disputas era o sistema Federativo: Revolução Praieira, Cabanagem, Balaiada, Sabinada. Ver mais detalhadamente em: DANTAS, Monica Duarte. Revoltas, motins, revoluções: homens livres pobres e libertos do Brasil do século XIX. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.

⁷ *O tempo e o vento*, obra de Érico Veríssimo, narra a formação do povo rio-grandense em três volumes: *O Continente* (1949), *O Retrato* (1951) e *O Arquipélago* (1961). É considerada a obra que melhor representaria o Estado, sua formação, guerras e cultura.

A partir da acepção acima referida, é possível entender a ampla gama de esforços na busca da compreensão, da visibilidade e da emergência de novos personagens à cena Farroupilha. Algo notável, tanto em diferentes perspectivas historiográficas, quanto nas figurações literárias, considerando-as como abordagens de diferentes domínios, mas de fundamental importância em debates sobre cultura. Assim, agregadas à personagem feminina que recebeu maior destaque no período, Anita Garibaldi,⁸ trabalhos acadêmicos destacam a importância, por exemplo, das denominadas estancieiras. É perceptível um tom de exaltação das virtudes dessas mulheres, assim como das personagens de Érico Veríssimo, citado anteriormente. A historiografia oficial nos apresenta essas distintas mulheres como dotadas de firmeza, de valentia, de força e justificam tais características como determinantes para o papel que elas assumiram ao zelarem pela proteção, pelos cuidados com o lar, com o trabalho e com os filhos nas estâncias, visto a ausência dos homens.⁹ Essa posição de liderança e de atribuição de uma personalidade destemida elevaram essas personagens a um nível semelhante ao dos homens da guerra, sendo algo inegável em diferentes narrativas e que também contribui para um tipo de idealização da cultura gaúcha. São esforços talvez possíveis no tempo de agora, emergentes do contemporâneo no qual questiona-se sobre “os outros”, ou melhor, as outras ausências das histórias hegemônicas.

Não basta trazer à história personagens que foram olvidados. É preciso também questionar o tipo de visibilidade forjada “quando novos personagens entram em cena”, para usar a famosa frase de Eder Sader. Isso porque os interesses de quem narra podem vir a servir a meta-narrativa que sustenta a recursividade da história oficial. Um exemplo disso, é a forma como as *vivandeiras* costumam ser mencionadas. Antes de reafirmarmos tal argumento, cabe uma tentativa de começarmos pelo começo, ou melhor, pelo dicionário. O dicionário *priberam* atribui dois significados para o termo *vivandeira*: “mulher que vendia aos soldados, que acompanhava em marcha, comestíveis, bebidas”; e o outro significado se refere a “mulher que vende mantimentos nas feiras”.¹⁰ Nota-se que ambas as designações são destituídas de adjetivos. As qualidades dadas às *vivandeiras* transformam essas mulheres vendedoras em uma espécie de heroína de segunda categoria, cujo propósito consiste em servir “sem reclamar” aos homens da guerra, como se pode ver aqui: “A companhia das *vivandeiras* para os soldados, por vezes, era a única distração que eles podiam ter. Essas mulheres que apesar do

⁸ Personagem feminina mais lembrada na Revolução Farroupilha, companheira de Giuseppe Garibaldi, tida como uma mulher “à frente de seu tempo”, revolucionária, combatente, corajosa. É considerada uma heroína no Brasil e na Itália. Ver: MARKUN, Paulo. Anita Garibaldi: uma heroína brasileira. São Paulo, Senac, 2000.

⁹ Ver: ORTIZ, Airton. O papel da mulher na Revolução Farroupilha. In: FLORES, Hilda Agnes Hüber et al. A mulher no período farroupilha. Porto Alegre: Tchê, 2003 e “As mulheres da elite farroupilha: papéis de gênero E família (RS, 1835-1845)”. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27847>>

¹⁰ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/vivandeira>

ambiente de tristeza devido às mortes se empenhavam em animar os homens que elas serviam com festas e contos de histórias.” (GONÇALVES, 2009, p.17).

As estratégias de sobrevivência das vivandeiras em cenário de guerra são ressaltadas como atos de bondade advindos de um caráter abnegado, reforçando um ideal de virtude cristã feminina. Uma vez que as violações sofridas pelas vivandeiras são silenciadas ou narradas como uma servidão quase voluntária a favor da hegemonia masculina, que reduz tais mulheres a ambulantes de apoio e a objetos de prazer sem pudor e com espírito de sacrifício.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parafraseando Svetlana Alexievich em tom de questionamento: “A guerra não tem rosto de mulher?”. Observa-se, na tradição da historiografia oficial hegemônica, a manutenção da narrativa sobre o espaço, o território das guerras como exclusivo dos homens. Anahy, entretanto, não apenas caminha por lugares onde ocorrem as batalhas, mas também sustenta, ao seu modo, a guerra, através, por exemplo, da decisão sobre vida e morte. Na primeira cena do longa, um agonizante combatente lhe suplica pelo fim de sua dor, chamando-a de “Madre”, Anahy decide atendê-lo, cortando sua garganta.

As mulheres, nas historiografias e nas figurações referentes ao período da Revolução Farroupilha, são mencionadas como mulheres virtuosas e reclusas que esperam seus homens, Anahy não espera, ela se desloca pelo território e tira o seu sustento da própria guerra. Anahy pode ser vista como uma das tantas experiências esparsas da resistência, da resistência em permanecer viva quando tudo corre ao contrário disso.

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, S. A guerra não tem rosto de mulher. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GONÇALVES, T. da S. Estanceiras e vivandeiras: o outro lado da mulher na revolução farroupilha. Anais da XII Semana de História: Saberes Históricos e a Sala de Aula: Diálogos, Convergências e Divergências. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Disponível em: http://www.ndh.ufms.br/wp-anais/Anais2009/Artigos/GT01_genero_identicidades/2_thalita_gonsalves_estaceiras_e_vivandeiras.pdf. Acesso em 11 dez de 2019.

LOPEZ, L. R. Revolução Farroupilha: a revisão dos mitos gaúchos. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

LOURO, G. L. Prendas e Antiprendas: uma Escola de Mulheres. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS, 1987.

PESAVENTO, S. J. A Revolução Farroupilha. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, S. J. História do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

PESAVENTO, S. J. Farrapos, liberalismo e ideologia. In DACANAL, José Hidelbrando A revolução farroupilha: história e interpretação. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

PESAVENTO, S. J. Cultura e Representações, uma trajetória. Anos 90, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006

SILVA, Sérgio. Anahy de las Misiones. Longametragem brasileira, colorido. Roteiro de Gustavo Fernández, Tabajara Ruas e Sérgio Silva, 1997