



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA,
SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
INTEGRAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA
LATINA (PPGICAL)**

**UM OLHAR SOBRE A GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA ATRAVÉS DO FILME
“NA GARGANTA DO DIABO”**

WILLIAM KELBA RAMOS

Foz do Iguaçu
2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ECONOMIA, SOCIEDADE E POLÍTICA
(ILAESP)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
INTEGRAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA
AMÉRICA LATINA (PPGICAL)**

**UM OLHAR SOBRE A GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA ATRAVÉS DO FILME
“NA GARGANTA DO DIABO”**

WILLIAM KELBA RAMOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Integração Latino-Americana.

Orientador: Prof. Doutora Patrícia Sposito Mechi

Foz do Iguaçu
2024

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

R175

Ramos, William Kelba.

Um olhar sobre a Guerra da Tríplice Aliança através do filme "Na Garganta do Diabo" / William Kelba
Ramos. - Foz do Iguaçu, 2024.

102 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política, Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina. Foz do Iguaçu – PR, 2024.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Mechi.

1. Cinema. 2. Guerra da Tríplice Aliança. 3. Fronteira. I. Mechi, Profa. Dra. Patrícia. II. Título.

CDU 791.4:94(893)"1864/1870"

WILLIAM KELBA RAMOS

UM OLHAR SOBRE A GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA ATRAVÉS DO FILME “NA GARGANTA DO DIABO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Integração Latino-Americana.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Doutora Patrícia Sposito Mechi
UNILA

Prof. Doutora Tereza Maria Spyer Dulci
UNILA

Prof. Doutor Fabio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Prof. Doutora Lilian Marta Grisolio
Externa - UFCAT

Foz do Iguaçu, 1 de março de 2024.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer às instituições de ensino, principalmente à UNILA.

A professora Patricia Mechi, pela orientação. E aos demais professores do Programa de Pós Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL).

A minha mãe.

Aos meus amigos e conhecidos paraguaios que indicaram autores e emprestaram livros sobre o tema de pesquisa.

A pirataria e compartilhamento alternativo de arquivos.

Ao cinema que me abriu novos horizontes.

*la noche me copia
en todas sus estrellas.*

Federico García Lorca

RESUMO

“Na Garganta do Diabo” é um filme lançado em 1960 e dirigido por Walter Hugo Khouri, sobre uma família que tem sua fazenda à beira das Cataratas do Iguaçu invadida por desertores da guerra da Tríplice Aliança. Esta dissertação propõe-se a debater as origens e consequências do conflito, assim como as marcas perenes deixadas no espaço, cultura, sociedade e fronteiras dos países envolvidos. Também lançar um olhar sobre a obra e legado de Walter Hugo Khouri, as influências, a recepção e a preservação do filme “Na Garganta do Diabo”. Assim como fazer uma análise do longa-metragem, principalmente sobre a importância da paisagem e como a geografia, história e política podem refletir no cinema.

Palavras-chave: Cinema. Guerra da Tríplice Aliança. Fronteira.

RESUMEN

“Na Garganta do Diabo” es una película estrenada en 1960 y dirigida por Walter Hugo Khouri, sobre una familia cuya finca al borde de las Cataratas del Iguazú es invadida por desertores de la guerra de la Triple Alianza. Esta disertación tiene como objetivo debatir los orígenes y las consecuencias del conflicto, así como las huellas duraderas dejadas en el espacio, la cultura, la sociedad y las fronteras de los países involucrados. Eche un vistazo también a la obra y legado de Walter Hugo Khouri, las influencias, recepción y preservación de la película “Na Garganta do Diabo”. Además de analizar el largometraje, principalmente sobre la importancia del paisaje y cómo la geografía, la historia y la política pueden reflejarse en el cine.

Palabras clave: Cine. Guerra de la Triple Alianza. Borde.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cartaz do filme	10
Imagem 2 – Mapa das operações militares paraguaias	17
Imagem 3 – Recorte do Jornal Dezenove de Dezembro 1866	26
Imagem 4 – Recorte do Jornal Dezenove de Dezembro 1868	27
Imagem 5 – Recorte do jornal Dezenove de Dezembro de 1881	29
Imagem 6 – Batalha de Tuyuti de Candido López	40
Imagem 7 – Cena de “Cerro Corá” retratando Solano Lopéz	41
Imagem 8 – Letreiro do filme em inglês, com a legenda do título em português	43
Imagem 9 – Walter Hugo Khouri com o prêmio do festival de Mar Del Plata	46
Imagem 10 – e-mail com resposta da Cinemateca	49
Imagem 11 – e-mail com resposta da Cinemateca	50
Imagem 12 – Divulgação da sessão de “Na Garganta do Diabo” em 2023	47
Imagem 13 – Cartaz Romeno de “Na Garganta do Diabo”	58
Imagem 14 – Indígenas, os figurinos foram inspirados em obras de Debret	63
Imagem 15 – Miriam contempla a paisagem aos 23’55”	70
Imagem 16 – Pedro passa os dedos sobre o mapa aos 60’33”	72
Imagem 17 – Representação do exército paraguaio como alcoólatras	73
Imagem 18 – O desfecho de Pedro	76
Imagem 19 - Casal termina o filme juntos em direção às quedas d'água.	77

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA: MOTIVOS E CONSEQUÊNCIAS	14
3 CINEMA, FRONTEIRA E GUERRA	31
4 PANORAMA DO CINEMA DE WALTER HUGO KHOURI	43
4.1 LANÇAMENTO, RECEPÇÃO E INFLUÊNCIAS	51
5 ANÁLISE DO FILME	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	93
ANEXOS	98

1 INTRODUÇÃO

A guerra da Tríplice Aliança, guerra do Paraguai, grande guerra ou guerra guassu (aqui vamos tratar como guerra da Tríplice Aliança para dissociar o nome do Paraguai como principal vetor da batalha, além de aproximar-se a terminologia mais empregada no próprio Paraguai e Argentina) foi o maior combate bélico ocorrido na América do Sul, que pôs em conflito de um lado o Paraguai e do outro uma aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai. Após seis anos de confronto, o Brasil saiu vencedor do conflito, depois da morte do comandante paraguaio Francisco Solano López em Cerro Corá. Para as historiografias hegemônicas, estão marcadas duas versões, as dos vencedores e dos vencidos. Enquanto no Brasil a guerra é vista como resposta aos ataques de López em um delírio expansionista, no Paraguai o conflito é lembrado por ser uma tentativa do país de manter sua independência e hegemonia na região.

O filme brasileiro “Na Garganta do Diabo” (Walter Hugo Khouri, 1960) tem como cenário de seu enredo as Cataratas do Iguaçu, na região em que o conflito aconteceu e onde a disputa territorial entre Brasil, Argentina e Paraguai ainda ocorria. A sinopse do filme é a seguinte:

Em 1868, durante a guerra do Paraguai, quatro desertores chegam às cataratas do Iguaçu: os brasileiros Pedro Andrade, sargento, e Reis, alferes, e os paraguaios Ramón, soldado e um indígena mercenário. Numa aldeia, em que tentavam vender armas, o indígena desertor mata uma criança. Os desertores fogem, internando-se na mata. Eles acabam invadindo a casa de uma estância onde estão duas mulheres, Ana e sua irmã mais nova, seu pai e um índio mudo, Juan. O estancieiro tinha vendido todo o seu gado por alto preço para os exércitos famintos, vivendo na miséria. Nos saques subsequentes sofridos, a única coisa que tinha sobrado na fazenda era um leitão, que é morto e assado pelos desertores. Inicia-se uma convivência forçada com os fugitivos, sendo que Ramón ataca Ana. Reis cai adoentado de cólera. Pedro exige a sua morte para não espalhar a doença, mas Juan prefere poupá-lo. Pedro seduz Ana. A irmã mais nova localiza Reis, e com o auxílio de Juan, consegue curá-lo. Pedro quer fugir da estância e Ana pede que a leve. Ele se recusa. Uma luta se estabelece quando Pedro exige que o pai entregue o ouro da venda do gado. Os desertores conseguem dominar o pai, que é torturado por Ramón. A filha mais nova, que cuidava de Reis, avisada por Juan, retorna à casa. Enquanto tentam arrancar do pai o local onde estava escondido o dinheiro, Juan e outros indígenas cercam a casa. O indígena paraguaio, diante da

ameaça, mata Ramón. Pedro o desarma e tenta entregá-lo aos indígenas. Ele, no entanto, incrimina Pedro da morte da criança na aldeia. Ele é condenado a morrer na queda d'água. O pai confessa que não se lembrava mais onde tinha escondido o ouro. Reis, recuperado, abraça a filha mais nova, numa promessa de uma nova vida” (Cinemateca Brasileira, 2003).

Esta dissertação tem como proposta discutir as representações sobre a guerra da Tríplice Aliança no filme “Na Garganta do Diabo” (1960), de Walter Hugo Khouri. Para isso, realizamos uma análise fílmica, buscando uma interpretação crítica, examinando elementos geográficos, históricos e políticos da obra cinematográfica, além dos significados, intencionalidades e mensagens que a película possui, considerando seu contexto histórico, época de produção e sua reprodução na contemporaneidade. Além disso, buscaremos refletir sobre a obra de Khouri num contexto mais amplo de obras audiovisuais que tratam deste conflito, como o filme “Cerro Corá” (Guilherme Vera, 1978).



imagem 1: Cartaz do filme

Um dos aspectos que podem ser discutidos na filmografia sobre a Guerra da Tríplice Aliança, e que será tratado nesta dissertação, são as diferentes maneiras como este evento é contado, ou seja, como esta narrativa está articulada a uma visão sobre a formação e consolidação territorial dos países do cone sul e, conseqüentemente, vinculada a uma ideia de promoção do Estado Nacional. Para compreender melhor quais são os elementos fundamentais da construção da nacionalidade a partir das narrativas que os filmes apresentam, buscamos entender o contexto de produção dos filmes. Isto significa entender aspectos da dinâmica social, econômica e política onde os filmes foram produzidos.

Apesar de pesquisar sobre como esse conflito foi retratado em obras audiovisuais de cada país, o foco de nosso estudo é um longa-metragem que está na contramão do discurso nacional. Em “Na Garganta do Diabo”, analisando o enredo, cenário e personagens do longa-metragem em comparação aos acontecimentos da guerra, é possível perceber que em muitos aspectos a obra destoam dos filmes a respeito da guerra da Tríplice Aliança, um reflexo do cinema de Khouri que é de cunho pessoal, tanto que a guerra em si com batalhas e canhões não é mostrada, apenas os sons a distância e o medo que a guerra provoca nas personagens.

Se o cinema é uma poderosa ferramenta de repercussão, de fixação de acontecimentos históricos, ele também pode ser espaço de contradições e de inexistência de um discurso nacional articulado, coerente e ufanista. Um “filme pode reproduzir ou desafiar representações coletivas e estereotipadas sobre os lugares, pois cada filme enfatiza sempre um determinado “olhar” sobre o espaço” (AZEVEDO, 2009, p. 99). Podemos destacar no filme “Na Garganta do Diabo” aspectos que chamam atenção, como os personagens: o fazendeiro brasileiro e suas filhas, o lacaio indígena, os desertores da guerra, tanto brasileiros quanto paraguaio, além da aldeia indígena, todos contracenando num espaço exuberante das Cataratas do Iguaçu. Através da análise da paisagem das quedas d’água, é

possível identificar na relação das personagens e enredo com uma paisagem que provoca beleza estética e também temor de uma natureza indomável.

O filme se passa no ano de 1868, uma data chave dentro do conflito. Dois anos antes, López encenou uma rendição, mas não aceitou as condições impostas, além de Argentina e Uruguai terem se retirado da guerra. Em 1868 aconteceram as vitórias das tropas brasileiras em Tuiuti, Curupaiti e o rendimento da fortaleza de Humaitá, enfraquecendo de vez o exército paraguaio (BARBEIRO, 2004, p. 349). Sem ser um filme ufanista, é possível através de “Na Garganta do Diabo” refletir como o conflito e acontecimentos precedentes e subsequentes moldaram a fronteira trinacional entre Brasil, Paraguai e Argentina, numa análise que considera as tensões que se desenrolam no território. Vislumbrando o cinema como uma peculiar ferramenta capaz “de dar vida ao passado, reconstruir grandes acontecimentos da história por meio do desempenho do ator e da evocação da atmosfera e do ambiente” (TREDELL, 2002, apud ROSENSTONE, 2010, p.28), ele também pode ser um documento que permite acessar outras relações com o território, como a formação da cidade de Foz do Iguaçu, onde o filme foi rodado, é uma consequência direta da guerra da Tríplice Aliança.

Destaque-se ainda que a obra é um achado cinematográfico, foi exibido em festivais internacionais, chegando a ganhar alguns prêmios. Como resultado da má preservação da memória e acervo de filmes brasileiros, só encontramos “Na Garganta do Diabo” em versão dublada em inglês, disponível no YouTube e em sites de compartilhamento alternativos de filmes ou, na versão original, em mostras de cinema que ocorrem a cada vinte anos.

A seguir veremos um panorama de como se encontrava o mundo quando eclodiu a guerra, principalmente nos países envolvidos na guerra e as consequências desafortunadas e desastrosas que deixaram e deixam marcas nos territórios e políticas internacionais entre Brasil, Paraguai e Argentina. E como a historiografia, através do cinema e de processos de representação, forjaram a

guerra no imaginário coletivo, tudo isso fazendo parte de um “processo associativo da globalização, incluindo o efeito desse fenômeno sobre identidades culturais e políticas e a reimaginação do lugar” (PIEPERGERDES, 2007, p. 49).

Para analisar o filme em si é proposta a análise fílmica. O filme se passa na região trinacional, especificamente na fronteira entre Brasil e Argentina, uma região de constantes disputas, cuja maior foi a guerra da Tríplice Aliança “Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 23). Entender se o filme tem caráter de intervenção política, funciona como narrativa e discurso sobre a fronteira, além de ser mais um exemplo de audiovisual que aborda a fronteira como lugar inóspito, selvagem e sem lei, fora dos limites da civilização, usando do legado dos filmes de faroeste. “A elaboração da narrativa fílmica seria referenciada no patrimônio fílmico das nações abordadas, assim como no patrimônio fílmico de outros territórios, gerando um entrecruzamento das culturas do mundo” (FONSECA, 2019, p. 16).

A maneira como são utilizados os espaços e como são retratados os lugares no cinema reflete normas culturais, costumes morais, estruturas sociais e ideologias preponderantes. Concomitantemente, o impacto de um filme sobre um público pode moldar experiências sociais, culturais e ambientais. É evidente que uma corrente de pesquisa voltada para a produção e consumo de espaço e lugar no cinema merece um sério interesse geográfico (AITKEN, ZONN, 2009, p.19)

O interesse pelo tema da pesquisa surgiu através de minha curiosidade e amor pelo cinema, em especial por filmes, diretores e movimentos cinematográficos ou esquecidos, ou pouco lembrados, ou que não recebem a devida atenção, reconhecimento e análise. Walter Hugo Khouri ficou marcado como sendo diretor do polêmico filme da Xuxa “Amor Estranho Amor” (1982), de certa forma cristalizando sua obra a esse filme. Porém, ao pesquisar suas filmografia inicial, encontrei “Na Garganta do Diabo”, filmado nas Cataratas do Iguaçu, em Foz do Iguaçu-PR, cidade onde vivo e lar da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), onde me formei em Geografia Licenciatura. O cinema feito nas zonas de fronteira ainda carrega heranças do estilo western, marcado pela expansão

territorial e conflitos entre civilização e barbárie. Aliado ainda ao recorte histórico da guerra da Tríplice Aliança e a geografia das Cataratas como paisagem.

“Na Garganta do Diabo” é um filme relegado, de difícil acesso e com poucas informações em torno da sua produção. Essas dificuldades, aliadas a falta de preservação, tornam a pesquisa muito laboriosa e complexa. Esses empecilhos, boa parte das vezes, são motivadores para continuar pesquisando e, humildemente, tentar jogar luz sobre essa obra que não tem o verdadeiro valor reconhecido.

Esta dissertação divide-se em fazer um panorama dos motivos e consequências da guerra. Antes de analisar o filme em si, um capítulo é dedicado para analisar o tempo e a geografia do longa-metragem: Guerra da Tríplice Aliança e Cataratas do Iguaçu, através de obras audiovisuais que já abordaram esses dois aspectos, respectivamente. Além de um exame da vida e obra de Walter Hugo Khouri dentro da cinematografia nacional. Todos esses pontos levam a análise de “Na Garganta do Diabo”, utilizando-se da análise fílmica e análise da paisagem, num trabalho que converge cinema, geografia, história, política e relações internacionais.

2 GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA: MOTIVOS E CONSEQUÊNCIAS

A Guerra da Tríplice Aliança foi um conflito que envolveu, de um lado, o Paraguai, na tentativa de consolidar uma expansão territorial para ter uma saída ao oceano Atlântico e maior influência fluvial, e de outro lado Brasil, Argentina e Uruguai, que formavam a Tríplice Aliança, para defender a soberania sobre seus territórios. Entre 12 de outubro de 1864 e 1º de março de 1870, quase seis anos de batalhas, estima-se que tenham sido perdidas cerca de 440 mil vidas, destas 300 mil de paraguaios, 100 mil brasileiros, 30 mil argentinos e 10 mil uruguaios. Um dos resultados deste combate foi a consolidação das fronteiras entre os países. O Brasil firmou seu território em partes dos estados do Mato Grosso, Paraná e Santa Catarina, a Argentina ficou com posse de terras das províncias de Misiones e Formosa. Já o Paraguai perdeu cerca de 40% do território que reivindicava. (BARBEIRO, 2004).

O currículo escolar brasileiro ensina que o comandante paraguaio Francisco Solano López era um grande tirano, que ousou invadir e conquistar terras brasileiras e argentinas, mas que acabou fracassando em seu intento e levando seu país à miséria e fracasso. Porém, há uma corrente revisionista, difundida pelo governo do ditador Stroessner e, paradoxalmente, também muito aceita pela esquerda latino-americana, que apresenta a história de outra forma (SOUZA, 2013).

A historiografia revisionista criou o mito de Solano López como um líder anti-imperialista, que comandava um país extremamente avançado, livre da escravidão e do analfabetismo. O Paraguai passou a ser relatado como um país de desenvolvimento diferenciado em relação aos demais, já que não necessitava dos empréstimos concedidos pela Inglaterra para a sua modernização. Este processo revisionista iniciou-se no Paraguai, em fins do século XIX, sob o nome de lopizmo, e configura-se, até os dias atuais, como uma versão historiográfica bastante disseminada na América Latina. (SOUZA, 2013, p. 102).

Um dos instrumentos desse revisionismo foi o filme “Cerro Corá” (Guillermo Vera, 1978), que conta a guerra da Tríplice Aliança em tom épico e faz de López um grande herói e mártir nacional. Nos países da Tríplice Aliança há diversos filmes e documentários que narram o conflito, mas o longa-metragem “Na Garganta do Diabo” (Walter Hugo Khouri, 1960) tem particularidades a serem destacadas. Em

primeiro a locação, que ficava em uma fazenda às margens das Cataratas do Iguaçu, um território com limites trinacional entre Brasil, Paraguai e Argentina, que no passado foi alvo de disputas, como mostra o filme, e hoje tem sido apresentada pelos estados nacionais da região como símbolo da aliança entre os três países. Um segundo aspecto de destaque é que a guerra mostrada pelo terror e não pela glória tanto dos que estão vivendo à mercê do conflito, quanto dos desertores.

Um dos diversos fatores que desencadearam a guerra foi ainda o impasse quanto à definição das fronteiras no século XIX, com pendências não resolvidas no século XX e algumas que perduram até hoje. A disputa pelas fronteiras vem de antes da deflagração da guerra, e remontam à invasão europeia e aos tempos coloniais, em que as metrópoles estipularam os limites, primeiro com o Tratado de Tordesilhas, firmado entre as coroas portuguesa e espanhola ainda no final do século XV, dividindo o continente americano. Alguns séculos mais tarde as fronteiras entre os reinados e vice-reinados também foram marcadas conforme os interesses de Espanha e Portugal, após as independências das colônias. Essas divisões marcadas pelas metrópoles geraram conflitos de interesses, sinalizados pela disputa por navegabilidade fluvial, saída para o oceano e reservas naturais de extração, como a erva-mate, por exemplo. “O conflito de dois Estados pela posse de uma região não é apenas um conflito pela aquisição de um pedaço de território, mas também pelo que ele contém de população e/ou de recursos.” (RAFFESTIN, 1980, p. 58). A tessitura das fronteiras com Brasil e Argentina eram contestadas e reivindicadas, no século seguinte o Paraguai também entrou em conflito com a Bolívia pela posse das terras do Chaco.

Às vésperas da deflagração da guerra da Tríplice Aliança, a revolução industrial já estava consolidada. A pilhagem de metais preciosos e produtos agrícolas nas Américas, África e Ásia deram suporte e escopo a essa revolução, o capital de acumulação; a Inglaterra buscava mercado consumidor e matéria-prima para a indústria têxtil; os Estados Unidos encaminhando-se para o fim da guerra de secessão que fragilizou um bocado sua economia, mas catapultou unidade e uma constituição comum; o Brasil econtrava-se no segundo reinado e detinha o monopólio da exportação do café, chamado de ouro negro, proporcionando certa estabilidade econômica, o reinado também pretendia certo papel de soberania no subcontinente; o Paraguai tencionava uma abertura econômica a seus produtos por

via oceânica, tanto que se aproxima politicamente do Uruguai, mas encontrava no império brasileiro entraves.

O cone sul já se encontrava em alguns pequenos conflitos, por exemplo: no Uruguai a rixa entre *blancos* e *colorados* ultrapassaram as fronteiras e chegaram aos estancieiros brasileiros, mais alinhados aos colorados, que eram a oposição do governo dos *blancos*. O reino do Brasil tentou intervir em uma missão diplomática para ajudar em uma insurreição dos colorados, que se provou infrutífera. Adicionando-se a isso o fato das incertezas quanto às posses e limites de territórios, o avanço e desenvolvimento do Paraguai preocupavam o Brasil, que almejava manter a soberania sob o subcontinente, adicionado aos interesses do Reino Unido na região, tanto que foram os principais provedores dos exércitos aliados. Tudo isso fomentou um cenário propício à guerra. Os acontecimentos decisivos para a deflagração da guerra foram o apoio do Paraguai ao Uruguai, em contrapartida, do Brasil que apoiava um golpe dos colorados. Solano López tentou aliar-se com a Argentina, pedindo permissão para entrar no Uruguai através de seu território de Corrientes, porém a Argentina decidiu ficar em favor do Brasil. López invadiu o então estado do Mato Grosso (BARBEIRO, 2004).

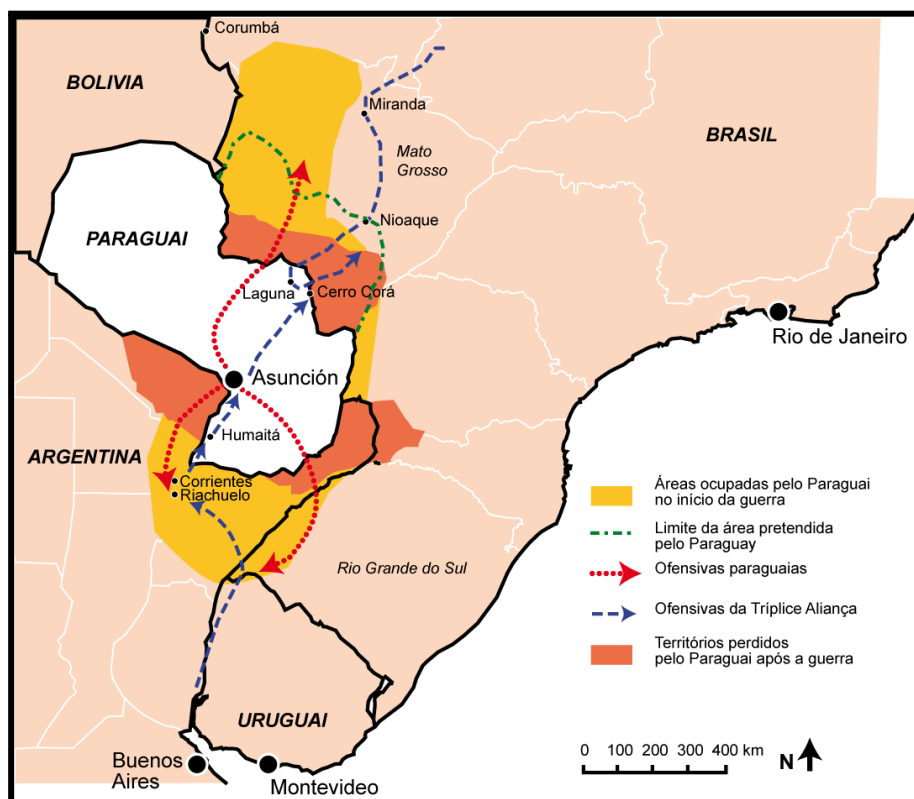


Imagem 2: Mapa das operações militares paraguaias. Fonte: Terra Brasilis

A partir desse ponto seguiremos algumas perspectivas, desenvolvimentos e resultados que a guerra trouxe para os países envolvidos. É necessário frisar que a pretensão é mostrar um leque das diversas narrativas da guerra, desde as mais tradicionais até as revisionistas.

A bacia hidrográfica do rio da Prata foi constantemente colonizada e saqueada pelas nações europeias, começando intensivamente nas primeiras décadas do século XVI. A cidade de Assunção, capital paraguaia, foi fundada em 1537, por espanhóis a mando do reino, muitos buscavam fortuna em uma mítica e abundante fonte de prata. Encontraram na região apenas povos nativos e erva-mate, assim a economia do Paraguai começou com a extração da planta e escravização dos indígenas. Já pelo século XVIII a coroa espanhola criou o vice-reinado do rio da prata, que englobava Argentina, Paraguai e partes do Chile e Brasil, fixando a capital em Buenos Aires, deixando Assunção isolada. Na interpretação do marxista argentino León Pomer, devido a esse isolamento, na província do Paraguai foi criando-se um sentimento de independência. Em resposta aos levantes nacionais, Buenos Aires mandou tropas marcharem para Assunção, as tropas foram derrotadas e em 15 de maio de 1811, devido ao levante nacional, adicionando o enfraquecimento do reino da Espanha pelas invasões napoleônicas, o Paraguai tornou-se independente (POMER, 1980).

A economia paraguaia, no início de sua formação, estava baseada na extração por mão de obra escrava e exportação da erva-mate, porém importando produtos como vinho, carne e pão. Com a chegada da Companhia de Jesus, uma ordem religiosa ligada à Igreja Católica, constroem-se reduções jesuíticas que usam da força de trabalho dos povos nativos, uma escravidão disfarçada de catequização das almas pagãs. Após a expulsão dos jesuítas pelo império espanhol, a região guarani fica quase desocupada (POMER, 1980).

No século XIX ergue-se no Paraguai um governo autoritário baseado na força militar, Carlos Antonio López comandava o país recluso. Seu filho e futuro governante, Francisco Solano López, atuou no exército nas guerras platinas contra a Argentina, como embaixador em diversos países europeus e, após a morte do pai, subiu ao cargo máximo. Algumas correntes historiográficas afirmam que o Paraguai

estava consolidando um desenvolvimento local forte, através de seu exército, criação de linhas férreas e importação de tecnologia, pretendendo um desenvolvimento e nacionalização da economia (MARTINEZ, 2015). Outros afirmam que o Paraguai era um país isolado e dependente da agricultura de pequena escala, com forças baseadas apenas na área militar e com uma ditadura que controla as posses de terra (DORATIOTO, 2002).

O Paraguai estava em momento de prosperidade na economia. “Desde 1851 até 1860, o comércio exterior dá um salto positivo de 3.850.014 pesos paraguaios (...) quase £ 600.000” (POMER, 1890, p. 55). Esse crescimento era um tanto deslocado da então rede mundial de comércio, o que preocupava de certo modo o capitalismo liberal inglês que procurava novos mercados e fontes baratas de matéria-prima, tanto que o Paraguai chegou a exportar uma quantidade pequena de algodão para a Inglaterra, que se encontrava com os estoques baixos devido à guerra civil nos Estados Unidos.

Há certas correntes que supõem que o Reino Unido arquitetou a peleja para prejudicar o país guarani que insistia em um desenvolvendo autônomo (PRADO, 2005), outras correntes alegam que não era de interesse da rainha o conflito, porém aproveitou-se para vender arsenal bélico para os aliados. Tanto que por essa época Brasil e Inglaterra estavam com as relações diplomáticas cortadas. “A guerra foi financiada pela Inglaterra, mas não foi causada por ela e nem, provavelmente, incentivada ou desejada. A primeira potência da época não precisou mandar exército e nem dar ordens precisas, para que o conflito acontecesse” (POMER, 1980, p. 23).

Os seis anos de conflito deixaram vestígios na política, território e identidades da América Latina, principalmente nos países envolvidos. Ocuparam o cargo de ministro da guerra do império brasileiro seis homens: Brigadeiro Henrique de Beaurepaire Rohan, Visconde de Camamú (Tenente General José Egídio Gordilho de Barbuda), Barão de Uruguaiana (Angelo Muniz da Silva Ferraz), Deputado José Antônio Saraiva (interino), Senador João Lustosa da Cunha Paranaguá (Visconde e depois Marquês de Paranaguá) e Barão de Muritiba (Manoel Vieira Tosta). (LOPES, TORRES. 1946).

No Brasil, podemos destacar a força que o exército ganhou com a guerra, além de saírem como vencedores, as forças armadas brasileiras mobilizaram, além de soldados, armamentos e votos de confiança da população, muitos recursos

econômicos. Durante a peleja foram gastos cerca de 614 mil contos de réis, esse número significava a junção do orçamento público dos 11 anos antecedentes à guerra, essa gastança deixou como herança um déficit nas contas públicas durante 20 anos (DORATIOTO, 2002).

A Guerra do Paraguai foi o fator mais importante na construção da identidade brasileira no século XIX. Superou até mesmo as proclamações da independência e da República. A independência provocou forte mobilização em apenas alguns pontos do país, Rio de Janeiro, Bahia, Pará. As grandes lutas internas, desde a Confederação do Equador até as da Regência, foram localizadas e muitas vezes separatistas. A idéia e o sentimento de Brasil, até a metade do século, eram limitados a pequena parcela da população. A proclamação da República, por sua vez, foi o que se sabe. Em contraste, a guerra pôs em risco a vida de milhares de combatentes, produziu um inimigo concreto e mobilizou sentimentos poderosos. Indiretamente, afetou a vida de boa parte dos brasileiros, homens e mulheres, de todas as classes, e em todas as regiões do país. (CARVALHO, 2005. p. 179)

Esse poder e prestígio ganhos pelo exército deram arcabouço para ter um papel importante na queda do império e no golpe que promulgou a República. A Doutrina de Segurança Nacional, um elemento adotado pelas ditaduras militares da América Latina da segunda metade do século XX, no Brasil, incorporará elementos que apregoam o papel fundamental das Forças Armadas na constituição da nação e seu papel na condução das decisões do país, remontando à sua atuação na guerra da Tríplice Aliança, num modelo orientava que os militares ocupassem além das cadeiras políticas, postos nas instituições estatais, para não apenas garantir uma ordem interna, como também para alinhar estratégias (BUITRAGO, 2003). Podemos fazer uma relação com a guerra da Tríplice Aliança, onde o exército brasileiro tomou força e destaque por sair vencedor. Os militares cada vez mais ocuparam cargos importantes nas estruturas políticas do reinado, que lhes conferiram poder e meandros para, com a burguesia brasileira, darem um golpe de estado no império, proclamando a uma República comandada pelas forças armadas. Numa história com nuances cíclicas, vimos que durante o governo brasileiro de 2018 a 2022 o exército tomou conta da aparelhagem de estado.

O Brasil terminou a guerra conquistando três pontos que pretendia: a seguridade na navegação dos rios que ligavam o estado do Mato Grosso, que era de difícil acesso via terrestre, a delimitação da fronteira com o Paraguai, especialmente entre o rio Branco e rio Apa; além de afastar a influência argentina sobre o Paraguai, tanto que foi assinado a parte um acordo de paz, que ia contra as

cláusulas do tratado da Tríplice Aliança, em que o Brasil assegurava a região do chaco ao Paraguai (DORATIOTO, 2002).

A Guerra da Tríplice Aliança teve um profundo impacto na consolidação da unidade nacional na Argentina. Assim como no Brasil, o certame promoveu certo fortalecimento do sentimento de identidade nacional, além de consolidar a centralização do poder na capital, Buenos Aires. Também a guerra estimulou o desenvolvimento da indústria na Argentina, uma vez que a guerra levou à necessidade de produção de armas e suprimentos militares. Por outro viés, algumas correntes destacam o saldo negativo para os argentinos, como esse desenvolvimento industrial teve impacto para a elite portenha e classe política e militar. Os custos humanos e financeiros atingiram e tiveram consequências mais danosas para a população. O custo dos empréstimos volumosos para o financiamento do pleito resultou em uma alta dívida pública. Além do impacto na infraestrutura e recursos do país (ROSA, 1965).

Já o Uruguai teve uma participação mais limitada por estar longe da zona de batalha direta e pela proporcionalidade do tamanho, as consequências do conflito foram menores nessa nação, mas podemos destacar a consolidação do estado, o reforço na identidade uruguaia para se diferenciar tanto do Brasil quanto da Argentina. O Uruguai terminou a guerra de “mãos abanando”. Se Brasil e Argentina conquistaram territórios, que não compensam se calcularmos a cifra extraordinária gasta com a guerra, nem as vidas perdidas e o subdesenvolvimento que acarretou (CENTURION, 2010). As vidas dos soldados uruguaios mortos no fronte não valeram de nada para o país. Porém, podemos vincular a guerra como uma lição aprendida pela nação cisplatina, que a época vivia conflitos profundos internos, terminou o século XIX e começou o século XX com certa estabilidade política, que lhes valeram avanços progressistas.

Já o Paraguai foi o principal afetado pela guerra, que arrasou seu território, alterou a demografia e deixou marcas até hoje no povo guarani. Nos seis longos anos de batalhas, desde o ataque à frota naval brasileira em 1864 até a morte de López em Cerro Corá em 1870, o Paraguai viu sua população masculina ser quase toda morta, além de ter seu patrimônio e estruturas físicas aniquiladas pelo exército da Tríplice Aliança. As cerca de 300 mil mortes de paraguaios deixaram um déficit de gênero masculino na população. “Com sua dupla função de primeiro meio de transporte da espécie (durante a gravidez e a infância) e ”primeiro apoio logístico”, a

mulher funda a guerra isentando o caçador de sua manutenção” (VIRILIO, 1993, p. 75), coube às mulheres paraguaias o papel de reerguer o país.

Antes da guerra, era estimado que apenas 17% das propriedades do Paraguai eram particulares, o restante era do estado e alugado ao povo para o cultivo e moradia, o que acabou colaborando para o país na guerra, pois cada cidadão civil tornava-se militar para defender sua terra, prolongando o combate (POMER, 1980). O povo paraguaio, após ficar sob o juízo dos jesuítas e dos ditadores da família López, de terem o território arrasado pela guerra, viram as terras serem vendidas para europeus e estadunidenses, principalmente, agora estavam sob o domínio da economia e do mercado. “Pode-se dizer que nesse processo houve a consolidação da ordem neocolonial (...) A guerra marca uma inflexão, em que os Estados Unidos passam a compor o leque de interesses e forças externas atuando na região” (MOTA, 1995, p. 251). O Paraguai ficou à mercê do imperialismo inglês e estadunidense e de um certo sub-imperialismo do Brasil. Após a guerra, o Paraguai abriu-se ao comércio mundial, sendo um dos primeiros atos um empréstimo de um milhão de libras esterlinas oferecido pela Inglaterra, que os juros exorbitantes triplicaram a soma em pouco tempo (GALEANO, 2016).

Os termos do armistício impostos pela Tríplice Aliança condenaram não apenas a expropriação de porções territoriais, mas a uma dívida enorme que condenou a miséria ao povo do Paraguai. “Para el Paraguay la guerra se convirtió en desesperada lucha por su existencia. El tratado de la Triple Alianza encerraba implícitamente la obligación del aniquilamiento del Paraguay” (CARDOZO, 1996, p. 343). Um povo sacrificado em uma guerra, López declarou uma guerra já fadada ao fracasso por conta do menor contingente populacional, menor número de armamentos, além de estar cercado por seus inimigos em quase todas as frentes geográficas. A nação guarani lutou bravamente, aguentando e resistindo por longos seis anos de conflito e por décadas para se reerguer e reconstruir. “Do Paraguai derrotado não desapareceu só a população: também as tarifas aduaneiras, os fornos de fundição, os rios fechados ao comércio, a independência econômica e vastas zonas de seu território” (GALEANO, 2016, p. 273).

Destruída la riqueza pública y privada, desaparecidos los organismos jurídicos y culturales, reducida la población a su mínima expresión, todo había que hacer nacer de nuevo. (...). El Pueblo paraguayo quedó entregado a sus propias y decaídas fuerzas, y para peor los vencedores le

abrumaron con una fabulosa deuda de guerra superior a la que Alemania impuso a Francia después de la guerra de 1870. La parte más dura de la gigantesca empresa de resucitar a la Patria recayó sobre las mujeres (CARDOZO, 1996, p. 357).

Uma das marcas mais indeléveis deixada pela guerra foi a perda humana, em ambos os lados das trincheiras. Porém, o Paraguai viu sua população masculina quase ser dizimada. Um verdadeiro genocídio aconteceu em terras guaranis, alguns autores e estudos apontam que 99,50% dos homens adultos foram mortos, lembrando que nas últimas batalhas meninos lutavam com barbas postiças e utilizando pedras. Antes do conflito a população paraguaia era estimada em 800 mil habitantes, ao fim do conflito a população era de 194 mil pessoas, sendo 180 mil mulheres e o restante da população eram homens idosos, crianças menores de 10 anos ou recém nascidos. As mortes não ocorreram apenas nos campos de batalha, pestes, pragas, doenças e fome também assolaram a população feminina que sofreu uma queda expressiva, além de ser vítima de estupros e abortos (CHIAVENATTO, 1979).

Os vínculos do Paraguai com o Brasil se aprofundaram como consequência da guerra, perdurando sobre sua história e até hoje. O partido colorado foi fundado sob os olhos e consentimentos do império brasileiro por supostos traidores de López. O ditador Alfredo Stroessner, que comandou o país de 1954 a 1989, treinou militarmente as suas práticas de tortura no Brasil, tanto que em sua fuga após a redemocratização, pediu asilo político no Brasil, onde já possuía residência (GALEANO, 2016). O Paraguai herda até hoje um modelo econômico de desenvolvimento criado nos anos de ditadura baseado em três eixos: a exportação de commodities agrícolas, o comércio de reexportação e a venda de energia elétrica para Brasil e Argentina, este último a grande parcela correspondente a usina hidrelétrica de Itaipu, obra conjunta entre os dois governos que está na fronteira entre Foz do Iguaçu (BR) e Hernandarias (PY) (CÉSAR, 2016).

La relación sociedad política-sociedad civil se hallaba por nuevas articulaciones debido a la guerra en que múltiples elementos fundamentales comportaban un cambio en esa relación; un nuevo tipo de convergencia, es decir, una nueva matriz de sistema socio-político-territorial en una perspectiva que se hará vigente - por un período suficiente largo - y en la que el nuevo sistema estará marcado por la visión política de los sectores victoriosos de acuerdo a la capacidad que tuvieron para imponer su perspectiva estatal de desarrollo (FLECHA, 2016, p. 30).

A formação e consolidação das identidades nacionais do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai, assim como a América Latina na totalidade, envolvem uma mistura de ingredientes tais quais a história, colonialidade, genocídio, exploração dos povos nativos, línguas, culturas e mídias (como o cinema). Em "As Veias Abertas da América Latina", Eduardo Galeano traça um relato contundente do processo colonizador, marcado por uma exploração voraz dos recursos naturais, buscando enriquecimento às custas das populações locais. O genocídio desempenhou um papel central nesse cenário, com a violência física e cultural sendo instrumentalizados pelo estado da metrópole e igreja católica. As populações indígenas foram submetidas a massacres, deslocamentos forçados e escravidão. As doenças trazidas pelos colonizadores também tiveram impactos devastadores, dizimando comunidades inteiras. A exploração econômica, guiada pelos países europeus, moldou a estrutura social e política dos estados sul-americanos. Os recursos naturais abundantes, como ouro e prata, foram extraídos em larga escala, alimentando as potências colonizadoras enquanto empobreciam as comunidades nativas. Esses eventos deixaram cicatrizes profundas na história da América do Sul, moldando as dinâmicas sociais e econômicas contemporâneas. A marginalização persistente das populações indígenas, a desigualdade socioeconômica e a luta por reconhecimento e justiça histórica são reflexos das feridas abertas durante o período colonial (GALEANO, 2016).

Mesmo após o período colonial, a América do Sul ainda carregava essas chagas. A Guerra da Tríplice Aliança deixou marcas perenes nos países envolvidos. A identidade paraguaia tem como um dos principais traços a resistência histórica e a luta pela independência e soberania sobre o território. A memória comunitária da Guerra da Tríplice Aliança é uma peça basilar na construção dessa identidade, salientando o sentimento de orgulho nacional.

A Nação pode ser vista como uma configuração histórica, em que se organizam, sintetizam e desenvolvem forças sociais, atividades econômicas, arranjos políticos, produções culturais, diversidades regionais, multiplicidades raciais. Tanto o hino, a bandeira, o idioma, os heróis e os santos, como a moeda, o mercado, o território e a população adquirem sentido no contexto das relações e forças que configuram a Nação. A Nação pode ser uma formação social em movimento; pode desenvolver-se, transformar-se, romper-se (IANNI, 1987, p. 5).

A guerra da Tríplice Aliança formou e deformou as nações envolvidas, desde aspectos culturais, sociais e territoriais. Na questão espacial, que é uma das chaves do início da contenda, o Paraguai perdeu significativas porções de terra, porém esse espaço estava quase desocupado pelo Paraguai, com quase nula ocupação, desde civil até militar, e sem vestígios de atividades produtivas significativas. Por isso se deu uma fácil assimilação de partes do Mato Grosso para o Brasil e de Misiones, que estava abandonada desde a independência, para a Argentina. Porém, o grande déficit populacional gerou grandes buracos na ocupação paraguaia de seu território, grandes zonas ficaram vulneráveis, até hoje. Em um estudo realizado pela Oxfam Paraguay e publicado pelo site De Olho nos Ruralistas, revela a situação atual, consequência direta da guerra.

O Brasil avança sobre o Paraguai. Territorialmente. Não por meio do Estado, mas pelo agronegócio. Nos departamentos localizados na fronteira, os equivalentes aos nossos estados, a porcentagem de propriedades rurais nas mãos de brasileiros chega a 60%. Em todo o país, essa porcentagem atinge 14,2% do total. Quase 2/3 da quantidade de propriedades no Paraguai – 23,5% – nas mãos de estrangeiros (CASTILLO, BASSI, 2017).

A definição e ocupação das fronteiras entre Brasil, Paraguai e Argentina é uma dos efeitos causados pela guerra. Durante a armada entre os países discutia-se a posse das fronteiras através da criação de colônias militares. Há registros em jornais da época sobre a importância do povoamento da foz do rio Iguazu, zona de conflito de interesses entre os países e com a fronteira ainda não estabelecida oficialmente, além de estar próximo das Cataratas do Iguazu, cenário do filme que vamos analisar.

O periódico “Dezenove de Dezembro”, por exemplo, foi o primeiro jornal impresso da então recém-emancipada província do Paraná e circulou entre os anos de 1854 e 1890. Na edição do dia 14 de abril de 1866 é publicado um artigo com o título “Exploração do rio Iguassu” a matéria traz o seguinte debate: “o estabelecimento de uma via de comunicação entre o littoral e a margem esquerda do Paraná, abaixo das Sete Quedas, não só para a defesa da fronteira do lado do Paraguay e da Confederação Argentina(sic)” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1866, p. 3). O artigo fala sobre expedições anteriores que confirmaram a navegabilidade através de embarcações a vapor até a sua foz, as dificuldades do trajeto e da erva-mate em abundância e qualidade para a extração.

EXPLORAÇÃO DO RIO IGUASSU'.

E' aspiração antiga da provincia, recebida da de S. Paulo, que já a herdára da metropole, o estabelecimento de uma via de comunicação entre o littoral e a margem esquerda do Paraná, abaixo das Sete-Quedas, não só para defesa da fronteira, do lado do Paraguay e da Confederação Argentina, como para a fundação de um porto na confluencia do Iguassú, que venha a ser o empório do commercio com os Estados do Prata.

Ella explica as dispendiosas explorações do Chagú, e as da estrada de Corrientes; modernamente denominada do—Pipiri-guassú,

A natureza, porém, parece haver indicado a verdadeira direcção para a fronteira, traçando o Iguassú, desde as vertentes da serra do mar, entre os municípios desta capital e de S. José dos Pinhães, até sua fóz no Paraná; por onde, em 1859, passou a canhoneira «Mearim» commandada pelo capitão tenente Francisco Freire de Borja Salema Garção.

Segundo este official o Paraná, da fóz do Iguassú até a do rio de S. Francisco, é tão navegavel como da Encarnação ao Iguassú; podendo ser sulcado, em toda essa extensão, por vapores de cinco pés de calado e velocidade de sete milhas, com tanto que o comprimento de suas quilhas não exceda á 60 pés inglezes.

Ainda que o rio Iguassú offerece desde já navegação facil para canoas, desde a Caiacanga ou Peritão, á duas ou tres leguas da freguezia da Palmeira, até o Porto da União, no districto de Palmas, dahi para baixo, cerca de quinze leguas da confluencia do Canoinhas, apresenta uma serie de cachociras, saltos e arrecifes até completar sua volta pelo fundo dos campos de Guarapuava, recebendo pela margem meridional os rios da Espingarda, Jangada, Iratim, Canoinhas e outros; e pela septentrional o da Areia, e Jordão e Cavernoso, que trazem origem daquelles campos.

Do Cavernoso em diante supõe-se que é navegavel até o salto proximo a sua fóz, no Paraná.

Qualquer que seja a natureza dos obstaculos mencionados, o valle do Rio Grande de Curitiba, o maior da provincia, pôde prestar se ao traço regular de uma via de rodagem, aproveitando-se as secções, cuja navegabilidade for reconhecida; e unindo-o por um ramal ao Goyo-En, do Uruguay, donde descem barcos carregados de mate, com oito dias de viagem a S. Borja, nove ao Itaquí e dez á Uruguayana.

Sobre esta vantagem offerece a de uma uberdade tradicional, e riqueza da principal producção da provincia— a herba mate, que no Baixo Iguassú, segundo informações, é de superior qualidade.

Representei pois ao governo imperial e, em aviso de 13 de Dezembro do anno findo, fui autorizado pelo ministerio da agricultura, commercio e obras publicas á empregar os engenheiros José e Francisco Keller nos estudos hydrographicos desta importante via fluvial.

Concluidos os trabalhos da primeira exploração, de que foram encarregados, terão elles de descer o Iguassú por todo o mez proximo de Março, favorecendo-lhes a estação da secca para o conhecimento mais seguro do regimen e condições do rio.

Imagem 3: Recorte do Jornal Dezenove de Dezembro 1866.

Sob o ponto de vista commercial e politico offerece este traçado vantagens importantissimas, quaes sejam de tomar origem em um porto excellente, de dar animação e desenvolvimento a colonia Joinville e para o futuro as projectadas que se hão de estabelecer á margem do Rio Negro, a estabelecer commercio activo pela barateza dos transportes interessando as provincias do Paraná, Santa Catharina, Rio Grande do Sul e Matto Grosso e em prestar-se a bifurcar-se-lhe duas linhas, uma que seguindo o valle do Iguassú até a sua confluencia no Paraná nos assegure a fronteira por esse lado e nos dê a navegação do baixo Paraná aproveitando se ao do baixo Iguassú acima do salto da ramificação da serra do Maracujú, e a outra que seguindo para as cabeceiras do Uruguay se dirija a fronteira de Corrientes garantindo-nos essa parte do nosso territorio, chamando para alli população e abrindo um importante commercio com esse Estado visinho de animaes muares que importaremos e de herba mate, madeiras, algodão, assucar e cereaes que exportaremos.

As dificuldades que obstem a sua realisação é a sua grande extensão, a alta cifra em que montará a sua construcção, o percorrer grande extensão deshabitada, a falta de certeza da navegabilidade do Rio Negro e do alto Iguassú, sendo que aos resultados que promette só se poderá attingir depois de alguns annos.

Proposta de R. ...

imagem 4: recorte do jornal Dezenove de Dezembro 1868.

Já a publicação de uma quarta-feira, 04 de julho de 1866, informa que os engenheiros José e Francisco Keller receberam mais de 1 milhão de réis (1:73U090) destinados à exploração do rio Iguazu, sendo uma das recomendações a prospecção de um porto na confluência dos rios Iguazu e Paraná (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1866). Em 1866, mais precisamente dois meses antes da publicação, em maio, o exército imperial começou a invasão ao território paraguaio, e onde o exército de López volta seus esforços a essa invasão em detrimento a excursão paraguaia em terras argentinas. Logo em seguida ocorreram batalhas importantes e cruciais dentro da guerra, como a batalha do Tuiuti e a batalha do Boqueirão (DORATIOTO, 2002). Ou seja, a guerra acontecia e concentrava-se na faixa de fronteira entre Brasil e Paraguai e entre Paraguai e Argentina, talvez venha daí a

preocupação em vasculhar a foz do rio Iguaçu, que fica na fronteira, muito além de uma mera expedição.

Em 1868, ano que se passa o filme “Na garganta do Diabo” e ano importante no desenrolar da guerra, não há registros históricos oficiais de ocupação de homens brancos das Cataratas do Iguaçu ou da cidade de Foz do Iguaçu. Sabe-se que tribos guaranis e caingangues habitavam a região e que constantemente entravam em peijas. O jornal Dezenove de Dezembro, em 1868, de novo publica artigo sobre como as fronteiras a oeste do Brasil estão desprotegidas dos inimigos vizinhos, salientando que a criação e cuidado dos rios com trechos navegáveis são de extrema importância para a fixação da soberania territorial brasileira (imagem 04).

A criação da cidade de Foz do Iguaçu, localizada na fronteira trinacional entre Brasil, Paraguai e Argentina, pode-se dizer que é uma consequência direta da guerra da Tríplice Aliança. Após o fim da guerra, logo em 1876, o Império brasileiro determinou a criação de colônias militares nas faixas de fronteira. O projeto foi adiado inúmeras vezes devido às dificuldades técnicas, burocráticas e dos conflitos internos entre republicanos e monarquistas. Só em 1889 foi oficialmente formada uma colônia militar, no que seria a cidade de Foz do Iguaçu. “Iguaçu não era uma cidade brasileira. Era uma região de grande mobilidade” (SILVA, 2014, p 20). O primeiro censo revelou que a colônia possuía 324 habitantes, das mais diversas nacionalidades, como paraguaios, brasileiros, argentinos, franceses, espanhóis e ingleses, e que os primeiros habitantes não indígenas da região chegaram por aqui por volta de 1881 (LIMA, 2001). Na edição de 15 de janeiro de 1881, o periódico Dezenove de Dezembro imprime uma reprodução do discurso da câmara de deputados, da sessão de 22 de outubro de 1880, sobre a reforma da lei das terras. Essa transcrição expõe as incursões de fazendeiros pela região oeste, desde as Sete Quedas do Iguaçu e pelo município de Guarapuava adentro, que se estendia até onde hoje é a cidade de Foz do Iguaçu. Um ponto que chama a atenção é a peleja entre os indígenas e os moradores da embocadura do Iguaçu e a vontade dos povos originários de se aliarem aos portugueses em detrimento a esses indivíduos declarados como destroçados da guerra paraguaia (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1881).

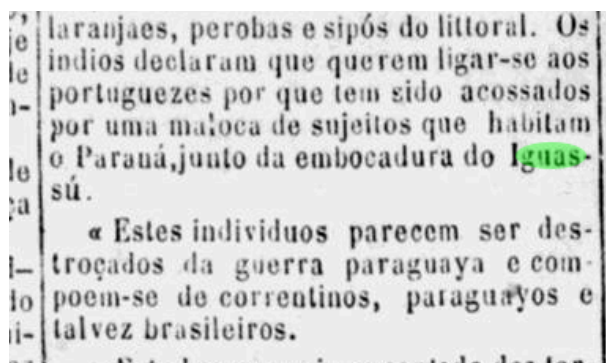


Imagem 5: Recorte do jornal Dezenove de Dezembro de 1881

Em 2023 foi anunciada a descoberta oficial da “pedra escrita do Iguaçu”, que, na verdade, é uma rocha basáltica com a inscrição “Vapor Brazil. Greenhalgh. 23/9/1869”, localizada dentro do Parque Nacional do Iguaçu. De acordo com parecer técnico elaborado pelo historiador e professor Micael Alvino da Silva, é comprovada a veracidade da embarcação que atuou na Armada Imperial do Brasil carregando canhões durante a guerra da Tríplice Aliança (UNILA, 2023). Essa informação pode ser uma ponte entre a ficção e a realidade, entre a história do filme “Na garganta do Diabo” e a história real, em que a guerra passou pela região das Cataratas do Iguaçu.

Outra informação histórica que liga o filme à realidade de Foz do Iguaçu é que antes de fazer parte do Parque Nacional do Iguaçu, as Cataratas eram de posse privada do colono espanhol Jesús Val, morador da região desde 1897. Após uma visita à cidade, o aviador Santos Dumont convenceu o governo do Paraná e o governo nacional a criar um parque na ao redor das quedas d'água. Então, a partir da Lei 1.260 que permitia a destituição de terras de interesse estadual, Jesus Val perdeu a posse de sua fazenda, após litígio nos tribunais, o espanhol recebeu uma indenização de duzentos e noventa e oito contos, setecentos e dezesseis mil, trezentos e vinte dois réis (LIMA, 2016).

Quase 100 anos após a guerra, Foz do Iguaçu e as Cataratas serviram de locação para a película “Na Garganta do Diabo”, filmado na cidade, especificamente no Parque Nacional do Iguaçu, entre setembro e outubro de 1959. Ao longo dos anos Foz do Iguaçu foi de grande importância nas relações entre o Brasil e os países vizinhos, Argentina e, principalmente, Paraguai. Importantes acontecimentos nacionais, como a coluna Prestes, tiveram alguma ligação política no município.

Na cidade está localizada também a usina hidrelétrica de Itaipu, que por muitos anos foi a maior do mundo, fruto dos governos do Brasil e do Paraguai, que geram a usina e detém cada uma metade do poder, usina essa responsável por um grande impacto econômico no território da fronteira, modificando desde a estrutura social da cidade ao clima. Já o Parque Nacional do Iguazu, lar das Cataratas, recebe em média mais de 1 milhão de turistas por ano. Já no século XXI, Foz tornou-se sede da Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA), instituição bilíngue (português e espanhol), que tem em sua proposta ser um ponto de educação e convergência de saberes da América Latina e Caribe. Instituições como a Itaipu e UNILA só denotam como a cidade ainda é relevante dentro da geografia política, pois converge três fatores importantes: território, população e recursos (RAFFESTIN, 1993).

3 CINEMA, FRONTEIRA E GUERRA

O geógrafo David Harvey afirma que “dentre todas as formas artísticas, ele (o cinema) tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo” (HARVEY, 1992. p. 277). A Guerra da Tríplice Aliança é retratada em diversos filmes e documentários no Brasil, Paraguai e Argentina, além de colaborações entre os países. Remontar a esse momento histórico através das telas de cinema foi constantemente usado para criar e recriar narrativas históricas e heróis, chegando e fixando-se no imaginário coletivo, com um poder de “infundir em um povo, em uma noite, tanta verdade histórica quanto muitos meses de estudo” (SILVA 1971: 98;99 / apud ROSENSTONE, 2010). Também temos a compreensão e interpretação dos espaços através da geografia, principalmente pela análise das paisagens no cinema. A geografia é uma lente valiosa para compreender como esses conflitos moldam as paisagens e as comunidades, evidenciando as tensões espaciais que permeiam as narrativas cinematográficas, revelando uma interdependência complexa entre a paisagem e o cinema. A geografia não apenas contextualiza visualmente as histórias, mas também fornece uma compreensão mais profunda das relações espaciais, culturais e históricas que permeiam esses filmes, tornando-os documentos da interação dinâmica entre o homem e o ambiente (WILSON,2020).

“Na Garganta do Diabo” (Walter Hugo Khouri, 1960) é um filme encomendado pelo estúdio Cinebrás ao então novato cineasta Walter Hugo Khouri. O filme está em um limiar de correntes cinematográficas, ainda possui características de filmes do sistema de estúdios, que procuravam locações paradisíacas (Cataratas do Iguaçu) e aventura histórica (guerra da Tríplice Aliança), porém já se inclinando a linguagem de um cinema e de cunho pessoal e hedonista, marca da carreira de Khouri. A guerra com batalhas e canhões não é mostrada, mas sim as consequências em uma família isolada, sem os capitães e heróis, mas com os desertores, temas a serem desenvolvidos no capítulo seguinte.

Neste capítulo iremos abordar dois aspectos gerais de “Na Garganta do Diabo”: o cenário (as Cataratas do Iguaçu) e temática histórica (guerra da Tríplice Aliança) e como esses dois elementos já foram abordados em outras obras audiovisuais.

A locação principal do filme são as Cataratas do Iguaçu, que ficam às margens do rio Iguaçu, num terreno na divisa entre Brasil e Argentina, e que constantemente foi alvo de disputa entre os países, não apenas durante a guerra da Tríplice Aliança. A região é lar das Cataratas do Iguaçu, um conjunto de 275 saltos que caem do rio Iguaçu em uma vazão média de 1.600 m³ de água por segundo. Localizada na fronteira entre Brasil e Argentina, as quedas d'água estão no meio de uma vasta floresta de mata atlântica, com uma rica fauna e flora. A beleza das quedas atrai os humanos há um bom tempo, estudos arqueológicos indicam ocupação humana há cerca de 7.000 anos e vestígios da cultura Tupi-Guarani desde o ano 100 D.C. Logo após a invasão portuguesa ao Brasil já se tentava chegar a foz do rio Iguaçu, em 1531 uma tropa portuguesa foi desmantelada antes mesmo de chegar ao destino. Só no ano de 1541 é que o primeiro europeu avistou as Cataratas. Foi espanhol Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, que em seus diários de expedição relata uma grande aldeia chamada Paraguatá, formada por uma população adornada e criadora de patos. Os próximos a chegarem nas redondezas das Cataratas foram os jesuítas, que formaram o assentamento Santa Maria-Maior em 1630, nome dado em homenagem ao primeiro nome das Cataratas: Saltos de Santa Maria, a redução foi descontinuada em 1639 devido à perseguição aos jesuítas por escravizadores de indígenas e pela coroa espanhola e portuguesa (SCHORSCH, 2008).

Até a década de 1980 o cinema tinha seu potencial de geograficidade quase que completamente negligenciado pelos estudos da geografia cultural (CORRÊA, ROSENDAHL 2009). Desde a modernização da geografia, os geógrafos começaram a perceber os meios culturais como um possível instrumento da geografia, os relatos de viagem já eram impregnados pela literatura, por exemplo. No começo do cinema a geografia aparecia nas projeções através de expedições em lugares diferentes do mundo, mostrando curiosidade através de cinejornais exibidos antes dos filmes. Com isso o cinema converte-se como democratizador de imagens e paisagens, mostrando a quem não pode viajar, criando uma transmissão de informação visual sem precedentes na história humana (ORUETA, VALDÉS, 2007).

Una singular relación entre el entorno real y la imagen transmitida por las producciones cinematográficas. Lo que el espectador ve es, en mayor o menor medida, un espacio geográfico alterado pero que, en su falsedad, contiene un alto grado de impacto. La fuerza de las imágenes cinematográficas (o televisivas) implica una notable capacidad de generar

imaginarios concernientes a cuestiones históricas, sociales, antropológicas; y también geográficas (ORUETA, VALDÉS, 2007, p 164).

Apesar de toda a potencialidade da união entre geografia e cinema, nas duas áreas ainda existem poucos estudos em conjunto, podemos destacar os seguintes estudos como: Edward W. Soja, que foi um geógrafo urbano e cultural, que contribuiu significativamente para a compreensão da relação entre geografia e cinema. Seus trabalhos abrangem a teoria espacial crítica e a geografia cultural, explorando como as representações do espaço e das cidades são construídas através das narrativas cinematográficas. Soja argumentou que o cinema não apenas reflete a geografia social, mas também desempenha um papel ativo na produção de significados espaciais. Sua análise da relação entre cinema e geografia urbana concentra-se, por exemplo, nos experimentos sobre a cidade de Los Angeles, que abriga o distrito de Hollywood, onde se concentra grande parte dos estudos e indústrias cinematográficas dos Estados Unidos (SOJA, 1993). No Brasil temos Maria Helena Braga e Vaz da Costa, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que possui em seu currículo títulos como “Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas” e “Filme e Geografia - Outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos”.

O estudo das inter-relações entre o cinema e a política da representação social e cultural e do uso do cinema como um meio de compreender nosso lugar no mundo continua provocador, mas, em grande medida, inexplorado na geografia. Uma das principais razões para esse descaso é a tradicional ênfase que o geógrafo coloca nas condições materiais da vida social, sendo a representação, portanto, subsidiária da "realidade física" (AITKEN, ZONN, 2009, p.19).

Paisagens exuberantes, como as Cataratas do Iguaçu, sempre foram um chamariz para o público que quer se envolver em uma história em que as emoções não estão apenas nos diálogos, mas que a locação e cenários também sejam algo diferente e que chamem a atenção. “A geografia parte das imagens observadas, entendendo-as como fenômenos contextualizados e permeados de significados e sentidos que possibilitam a leitura e a interpretação do mundo” (NEVES; FERRAZ, 2011, p. 166). As Cataratas do Iguaçu já serviram de cenário para diversas

produções audiovisuais. As telenovelas da TV Globo “Vale Tudo” (1988) e “Pega Pega” (2017) tiveram cenas dos primeiros capítulos com as cachoeiras ao fundo. A primeira é marcada por uma grande audiência, a protagonista trabalha no setor turístico da cidade e o plote que move a novela é a pergunta “vale a pena ser honesto no Brasil?”, a antagonista, filha da protagonista, vende a casa em Foz do Iguaçu e parte para o Rio de Janeiro. Já a segunda trama é movida pela caça aos ladrões de um hotel de luxo, em uma trama que mistura investigação e humor.

Já na sétima arte diversos títulos mostraram uma das sete maravilhas do mundo. Em “007 Contra o Foguete da Morte” (Lewis Gilbert, 1979) o famoso espião está em uma frenética perseguição de lancha pelos rios da amazônia, em certo momento sua embarcação cai em uma gigante cachoeira, as Cataratas do Iguaçu, em um erro geográfico o agente sai da amazônia no norte do Brasil e vai à mata atlântica na região sul em segundos. Diversos filmes usam as Cataratas apenas como fonte para gerar computação gráfica, como “Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal” (Steven Spielberg, 2008) e “Pantera Negra” (Ryan Coogler, 2018), por exemplo.

As quedas de água também servem como a viagem dos sonhos frustrada para casais apaixonados, como em “Uma Mulher Fantástica” (Sebastián Lelio, 2017), e “Felizes Juntos” (Wong Kar-Wai, 1997) em que um casal formado por dois homens possuem uma lanterna com o formato das Cataratas, ambos decidem sair de Hong Kong para visitar o lado argentino da atração, mas acabam perdendo o rumo e perdendo-se em Buenos Aires, este filme ganhou o prêmio de melhor direção no festival de cinema de Cannes. Já o filme “A Missão” (Roland Joffé, 1986) conquistou o maior prêmio de Cannes, a Palma de Ouro, neste épico um ex-mercador de escravos junta-se a uma missão jesuítica para proteger os povos nativos da região que são perseguidos. De fato, na região próxima das Cataratas houve um reduto dos jesuítas, que foi destruído e hoje não se sabe sua localização exata dentro do Parque Nacional do Iguaçu.

Já em “Sai de Baixo - o Filme” (Cris D'amato, 2019), filme derivado da série exibida pela TV Globo, os personagens têm como missão extraviar pedras preciosas, compradas com dinheiro de desvio de verbas públicas. O caminho que encontram é passar as joias para a Argentina indo de ônibus até Foz do Iguaçu. Outros títulos ainda usam aproveitam-se das Cataratas em seu enredo como: “Gaijin – Ama-me Como Sou” (Tizuka Yamazaki, 2005), continuação da saga dos imigrantes japoneses no Brasil. E, também, “De Coração Aberto” (Marion Laine, 2013), feito na parte argentina das cachoeiras e estrelado pela atriz francesa Juliette Binoche.

No livro “Cinema e História” o historiador Marc Ferro analisa o cinema como uma forma narrativa que extrapola a própria linguagem em si. Para o autor, a sétima arte não é apenas um produto de entretenimento, mas uma via de expressão artística com alta capacidade de influenciar a percepção histórica coletiva. Ao retratar eventos históricos, tanto do passado como do presente, o cinema converte-se numa ferramenta de memória e fixação, como uma relação dialética onde o cinema interpreta a história e a história representa o cinema. O cinema reflete eventos históricos, mas também pode moldar a interpretação desses eventos ao introduzir elementos ficcionais ou ao focar certos aspectos em detrimento de outros. Claro que essa poderosa ferramenta é usada pelo estado e diversas instituições como o cinema, medicina, a burguesia e capital, que se apropriam das técnicas do cinema de captura e reprodução, mas também, e principalmente, da sua linguagem e capacidade de influenciar a percepção coletiva e se tornar um agente da história (FERRO, 1992).

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda a indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens (...). Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função da sua própria cultura ” (FERRO, 1992, p. 17)

Ferro ainda debate como o estado tenta capturar o cinema para si como um meio de propagar causas e ideologias, o autor discute muito sobre o cinema

soviético e como a URSS tentava ditar como a história seria contada, também expondo como o cinema pode ser uma arma de denúncia contra arbitrariedades praticadas por governos (FERRO, 1992). Mas não só as antigas repúblicas soviéticas que tinham o cinema como instrumento político, os Estados Unidos usam e usaram da sétima arte, ditando normas como o código Hays que impunha normas morais nos filmes, como casais não podiam ser filmados deitados na mesma cama, por isso em vários filmes homem e mulher dormem em camas separadas, além da proibição de casais inter-raciais.

Também houve a era do Macarthismo, onde pessoas ligadas ao cinema eram denunciadas alegando subversão ou traição da pátria “intelectuais e artistas comunistas, ou simples liberais “fellow travellers”, eram intimados a depor perante a HUAC, confessar seu antigo envolvimento com as causas radicais e ainda por cima delatar antigos companheiros de viagem” (ZANIOLO, 2021, p. 13). O ator, diretor e produtor Charles Chaplin e a roteirista e dramaturga Lillian Hellman foram alguns dos nomes ligados ao cinema incluídos na lista negra e tiveram seus trabalhos comprometidos nos EUA por conta da perseguição. O cineasta Elia Kazan foi um dos principais delatores, denunciando colegas de profissão e manchando seu legado na sétima arte.

Os filmes produzidos por Hollywood durante este período baseavam-se num sistema de suposições, crenças e preocupações informadas por “uma geografia moral e física própria: uma paisagem definida”. Esses filmes, sugere ele, devem ser pensados como “um mundo, um país de rostos familiares, uma mitologia composta por um número limitado de histórias (BRONFEN, 2004, p. 77).

No Brasil, a ditadura militar entre os anos de 1964 e 1985 censurou diversos cineastas, e suas obras, como “A Meia Noite Levarei Sua Alma” (José Mojica Marins, 1964) e “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967), além da interrupção, em 1964, das filmagens da cinebiografia do líder camponês João Teixeira, morto em 1962, a obra só foi concluída em estilo documental 20 depois em “Cabra Marcado Para Morrer” (Eduardo Coutinho, 1984).

Um órgão especial foi criado logo após do golpe militar, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que controlava não os roteiros, mas os filmes já prontos, onde cenas que atentavam contra a moral, com nudez, homossexualidade e uso de drogas eram cortadas. Cheia de contradições, a ditadura liberava, através de financiamento da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A) as

pornochanchadas, que eram consideradas pobres em estética, porém lucrativas para o mercado (MARTINS, 2012). Todas essas intervenções do estado no fazer do cinema, de uma forma ou outra moldaram e deturparam a história e o cinema, tanto que após a redemocratização e a retomada do cinema nacional, diversos filmes foram produzidos sobre os tempos ditatoriais, como “Batismo de Sangue” (Helvécio Ratton, 2007) e “O que é isso companheiro?” (Bruno Barreto, 1997). “O cinema tem ocupado um lugar destacado na representação e na refiguração dos passados traumáticos da sociedade. Para além da consagrada dimensão de espetáculo artístico e lazer de massas” (MORETTIN, NAPOLITANO, 2018, p.08).

A relação entre o cinema e a guerra é complexa, refletindo a interação entre a sétima arte e um dos aspectos mais impactantes da história humana. Desde os primórdios do cinema, a guerra tem sido fonte de inspiração para cineastas, que utilizam das emoções e contradições da guerra para os conflitos das personagens como condição humana. O cinema de guerra não apenas retrata os eventos e personagens envolvidos nas batalhas, que lutam corpo-a-corpo ou munidos de armas e bombas, mas também de quem sofre indiretamente das mazelas provocadas pelas guerras “Hacen guerra el soldado en el frente, el obrero en la fábrica, el labrador en el campo, el ama de casa ideando combinaciones alimenticias con limitados recursos” (RAMON BLANCO, 1945, p. 223).

Além de desempenhar um papel crucial na moldagem das percepções públicas sobre a guerra, influenciando atitudes, políticas e memórias coletivas. Esta interseção entre cinema e guerra oferece uma janela única para explorar temas como heroísmo, sofrimento, moralidade e as consequências duradouras dos conflitos, contribuindo para um diálogo contínuo sobre a natureza da guerra e suas implicações na sociedade. “Mientras tanto, en otros las películas de guerra enraizaban en el alma popular dotándola de las condiciones morales para la gran ocasión; películas de guerra que tenían un doble fin: formación en el propio pueblo y propaganda en el extranjero” (RAMON BLANCO, 1945, p. 226)

Analisando o impacto do cinema, vemos o grande efeito e mudança de percepção histórica de filmes realizados nos Estados Unidos e distribuídos pelo globo moldaram uma noção de certa maneira deturpada de alguns aspectos da Segunda Guerra Mundial, por exemplo. Um caso notório é o filme “O resgate do soldado Ryan” (Steven Spielberg, 1998), que dá a entender que a chegada das tropas estadunidenses na Normandia, o dia D, foi o fator decisivo para a vitória dos

Aliados na Segunda Guerra Mundial. Em 1945 foi realizada uma pesquisa na França em que 57% dos entrevistados alegavam que a União Soviética foi a principal contribuidora para a derrota dos nazistas. 59 anos depois, em 2004, 58% dos franceses julgavam que os EUA foi a peça chave para a derrocada do eixo (BERRUYER, 2004). Mas a história e os fatos sabem que a grande força que derrotou os nazistas foram as tropas soviéticas. “Se apresuraron entonces todos los países a considerar al cine como un instrumento más del potencial bélico de la nación” (RAMON BLANCO, 1945, p. 227).

Pegando o gancho histórico, voltamos ao tema da pesquisa, o qual é a guerra da Tríplice Aliança, o tempo histórico em que a trama se desenvolve. Diversos filmes têm a guerra da Tríplice Aliança como fator fundamental no enredo. Um dos títulos mais antigos a retratar o embate, talvez a primeira ficcionalização da guerra, é o filme brasileiro “Alma do Brasil” (Líbero Luxardo, 1932), que remonta o episódio conhecido como retirada da Laguna. Logo nos letreiros iniciais a Ideal Filmes, responsável pela produção, alega que a película foi feita sem pretensões pecuniárias e sim para ser distribuída por todo país a fim de se remontar o período histórico.

O filme possui duas características interessantes: a primeira é o local, o estado do Mato Grosso, na porção que foi conquistada pelo Brasil do Paraguai, onde ocorreram intensas batalhas; a segunda característica peculiar é quanto a linguagem cinematográfica, pois começa como um documentário, mostrando oficiais do exército brasileiro visitando os túmulos dos mortos na guerra, para logo adentrar a ficcionalização, usando dos corriqueiros recursos melodramáticos, como as mazelas da população e uma mãe tentando salvar o filho recém-nascido com a ajuda dos soldados brasileiros. O filme exalta as belezas da fauna e flora do pantanal. Uma ode ufanista que exalta o heroísmo dos soldados e as belezas naturais, porém esse episódio da guerra é interpretado na historiografia como um desastre desorganizado “Numa guerra onde o império sequer detinha um exército bem organizado, a falta de estrutura tornou comum o acontecimento de erros no teatro das operações. O episódio da Retirada da Laguna foi um exemplo de uma ação desastrosa, que culminou na morte de grande parte dos envolvidos” (SOUSA, 2015, p 52). “Alma do Brasil” é resultado da mobilização da elite mato-grossense junto ao general brasileiro, Bertoldo Klinger, em monumentalizar, através do filme, a

história dessa batalha da guerra da Tríplice Aliança em contornos épicos e gloriosos.

Ainda no Brasil temos “Netto Perde Sua Alma” (Tabajara Ruas e Beto Souza, 2001) sobre um oficial que lutou na Guerra dos Farrapos contra o Império brasileiro e, posteriormente, luta na guerra da Tríplice Aliança, agora do lado do seu antigo oponente, o Império do Brasil; o documentário dos anos 80 “Guerra do Brasil - Toda a verdade Sobre a Guerra do Paraguai” (Sylvio Back, 1987) que mistura realidade e ficção; “Guerra do Paraguay” (Luiz Rosemberg Filho, 2016) filme lírico sobre o encontro de um soldado vindo da batalha e uma trupe de teatro, “Guerras do Brasil.Doc” (Luiz Bolognesi, 2019) é uma série documental produzida pelo canal Curta! e disponibilizado em streaming pela Netflix sobre os principais conflitos nacionais. Dos cinco episódios, o terceiro é dedicado à guerra da Tríplice Aliança, imagens e depoimentos de historiadores como Francisco Doratioto e Julio Chiavenatto narram o certame.

Do lado argentino podemos citar “Argentino Até a Morte” (Fernando Ayala, 1971), melodrama que ocorre em um hospital de campanha do exército argentino, onde um romance entre um soldado argentino e a anfitriã paraguaia dão o tom da narrativa, logo no início da projeção, ao fundo pinturas de batalhas e uma narração diz que o filme é uma “homenagem a todos que caíram lutando por sua bandeira”. Também temos uma co-produção entre AR e PY “O Sangue e a Semente” (Alberto Du Bois, 1959), história sobre uma mulher paraguaia grávida que salva um sargento ferido, os dois precisam esconder-se do exército argentino que invade o povoado, colocando o nascimento como vida e esperança e o risco iminente de ser pego pelo inimigo e morrer.

Outra obra audiovisual argentina destaca-se por ter a guerra da Tríplice Aliança como tema, é o documentário “Candido López, los campos de Batalla” (José Luis García, 2005). O diretor e narrador analisa as pinturas de Candido López, um pintor autodidata categorizado como naíf, que em suas telas retratou a guerra entre Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai, sendo sua obra a mais significativa em mimetizar as batalhas. No documentário, José Luis Garcia parte com um livro com as pinturas de Candido López através das paisagens retratadas, encontrando lembranças populares e até vestígios do certame.



Imagem 6: Batalha de Tuyuti de Candido López

Na cinematografia paraguaia temos a película “Cerro Corá” (Guillermo Vera, 1978), em contornos épicos, conta sobre a guerra colocando o general López como protagonista e grande herói da pátria. Evidentemente tendenciosa, teve em sua produção o envolvimento de membros do Serviço de Intendência do Exército, da Cooperativa Policial Limitada, Cooperativa Militar Naval e Aeronáutica, assessorando as filmagens e com seus nomes nos créditos do filme. O filme foi financiado pelo estado paraguaio, tendo um custo de realização à época de 50 milhões de guaranis. O filme conta com figurinos e trilha sonora que procuram dar um tom de grande filme, os personagens tanto urbanos quanto campesinos se aliam a um ideal de pátria soberana e luta para garantir a supremacia paraguaia. O filme tenta aliar a figura histórica de López no passado, ao do general Alfredo Stroessner, através de um nacionalismo militarista, não apenas voltado ao público interno, mas com ânsia de alcance da comunidade internacional (ZARACHO, 2021).

Cerro Corá es la máxima expresión del cine autorizado por el gobierno, con un claro uso propagandístico. Tanto su forma, una superproducción del cine-espectáculo, como su contenido, la utilización del género histórico, sirven a los propósitos de evadir y entretener a su público y alejarlos, así, de la visión de su presente más próximo (MERCADO, TABAROZZI, 2017, p. 175)

No filme são mostradas as batalhas de Curupaiti, Piribebui e de Cerro Corá, marcada pela morte de López e fim da guerra, o longa-metragem mostra um general heroico e humano, seus amores e paixão pelo país, um líder humilde e anti-imperialista. Um claro exemplo de propaganda do governo ditatorial mostrando suas referências e revisionismo historiográfico. Desde o fim da guerra da Tríplice Aliança governos militares e o partido colorado alternavam-se no poder no Paraguai, esses dois polos procuravam exaltar os heróis e feitos da guerra, utilizando-se de um revisionismo histórico promovido pelo estado em diversas frentes, onde o filme “Cerro Corá” foi uma delas e ficou marcado por ser o primeiro longa-metragem produzido em um país com pouca tradição na produção cinematográfica (SOUSA, 2015).



Imagem 7: Cena de “Cerro Corá” retratando Solano López

Tanto “Cerro Corá” quanto “Argentino Até a Morte” valem-se do pano de fundo histórico, tem em comum o encontro entre os comandantes do Paraguai e Argentina, Solano López e Bartolomé Mitre, respectivamente, e baseiam a estrutura narrativa através do melodrama, um estilo muito popular, de fácil aceitação e rendimento no mercado cinematográfico latino americano. Em “Melodrama, o Cinema de Lágrimas da América Latina” Silvia Oroz discute como esse gênero fez

sucesso de audiência, modificando a tragédia grega para o público geral através de questões como: dilemas morais, arquétipos bem definidos entre o bom e o mau, a fácil indução de sentimentos e identificação com problemas pessoais, além de se tornar um produto da cultura de massas (OROZ, 1992). Esse encaixe perfeito entre um gênero capaz de abraçar um grande público, foi extremamente importante para que filmes como “Cerro Corá”, por exemplo, tornam-se instrumentos para difusão de uma ideia, tanto que esse filme faz parte de um plano de revisionismo histórico financiado pela ditadura paraguaia de Stroessner (SOUZA, 2013). Já em “Argentino até a morte”, feito também durante um regime ditatorial.

O historiador William Reis Meirelles tem em sua publicação “A Guerra Como Tema no Cinema Brasileiro” uma análise de como a sétima arte pode ser uma fonte para conhecer o passado, bem como formatar a história.

O cinema como produto cultural não é inocente, como um veículo de difusão de idéias ele exerce grande influência sobre as multidões. Escrever sobre filmes que abordam a história da guerra é mostrar seu papel enquanto arma poderosa para convencer as massas, tal como o fizeram americanos e, em especial, nazistas e fascistas europeus durante a Segunda Guerra Mundial (MEIRELLES, 2005).

Já Robert Rosenstone, no livro “A história nos filmes, os filmes na história” escreve sobre como o “as mídias visuais são o principal transmissor de história pública na nossa cultura, que para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico de história abordado por um filme (...) muitos milhões de pessoas provavelmente terão contato com o mesmo passado apenas nas telas” (ROSENSTONE, 2010, p. 28/29) Indo além a sétima arte tem a capacidade de influenciar os públicos que assistem a obra, que pode ser difundida e vista em outros locais, podendo “reproduzir a colonialidade, estimulando uma adoção acrítica de atitudes, formas de pensar e sentir alheias aos aspectos histórico-culturais que constituem nossa identidade ” (AZEVEDO et al. 2014, p. 132).

4. PANORAMA DO CINEMA DE WALTER HUGO KHOURI

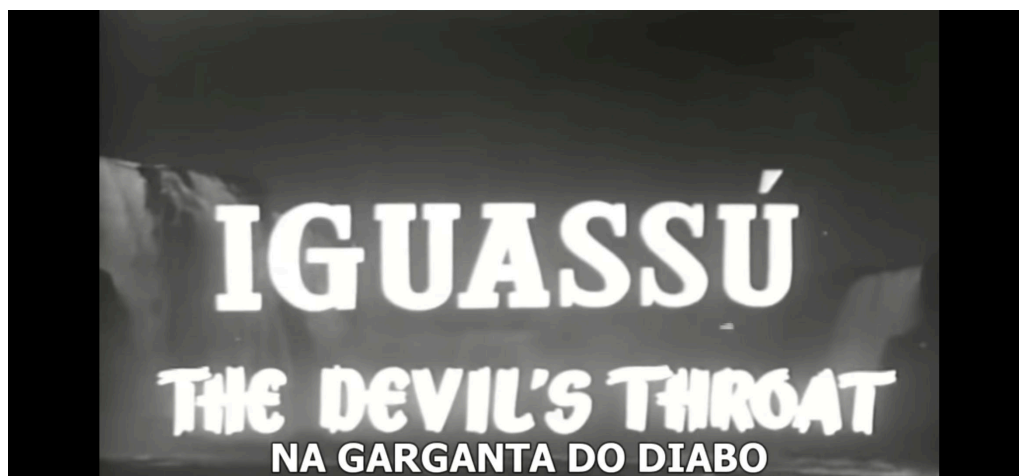


imagem 8: Letreiro do filme em inglês, com a legenda do título em português.

“Na Garganta do Diabo” é escrito e dirigido pelo cineasta paulistano Walter Hugo Khouri (1929-2003). Com ascendentes italianos e libaneses, Khouri cresceu na cidade de Paulo e passou parte da infância no Rio de Janeiro. Estudou filosofia e cinema, mas não concluiu nenhum desses cursos. Seus primeiros trabalhos no audiovisual foram durante os anos de 1954, 55 e 56 nas TV Record e TV Tupi, adaptando textos de Tolstói e Hemingway para a televisão ao vivo, essas atividades iniciais lhe conferiram experiência na direção de atores. Também realizou filmes publicitários para complementar a renda (VOX POPULI, 1982).

Seu primeiro trabalho no cinema foi como assistente de direção de Lima Barreto em “O Cangaceiro” (1953). Tem entre suas obras mais marcantes “Noite Vazia” (1964) e “Amor Estranho Amor” (1982). O estilo do cineasta é mais o drama pessoal e íntimo, e a saga do personagem Marcelo, seu alter-ego em diferentes fases da vida, está presente em filmes como “As Amorasas” (1968) e Paixão Perdida (1999). Além de personagens hedonistas, alguns o classificam como Ingmar Bergman brasileiro. Em entrevista ao programa de televisão “Vox Populi”, Khouri alegou que quem o compara dizendo ser o “Bergman brasileiro” não conhece o trabalho de Bergman e nem o seu, diz que Bergman tem preocupações metafísicas e religiosas diferentes das suas, um ponto de inflexão talvez seja a presença de mulheres em papéis principais, mas suas mulheres são vistas e escritas a partir de uma visão masculina. Khouri ainda deduz que essa comparação

pode ter começado por ele escrever com entusiasmo enquanto era crítico de cinema sobre as primeiras obras de Bergman, como “Chove sobre o nosso amor” (1946), “Monika e o Desejo” (1953) e “Noites de Circo” (1953), ainda afirmando que o reconhecimento de Bergman se deu antecipadamente no Brasil e Uruguai, antes do círculo europeu. Ainda afirma que uma única obra sua pode ter resquícios bergmanianos é “Estranho Encontro” (1958), mas que suas grandes influências são o cineasta italiano Michelangelo Antonioni e o cinema japonês.

Na sétima arte deixou um legado na direção de 25 filmes: O Gigante de Pedra (1953), Estranho Encontro (1958), Fronteiras do Inferno (1958), Na Garganta do Diabo (1960), A Ilha (1962), Noites Vazias (1964), As Cariocas (1966), O Corpo ardente (1967), As Amorasas (1968), O Palácio dos Anjos (1970), As Deusas (1972), O Último Êxtase (1973), O Anjo da Noite (1974), O Desejo (1975), Paixão e Sombras (1977), As Filhas do Fogo (1978), O Prisioneiro do Sexo (1979), Convite ao Prazer (1980), Eros, o Deus do Amor (1981), Amor Estranho Amor (1982), Amor Voraz (1984), Eu (1986), Mônica e a Sereia do Rio (1987), Forever (1991), Paixão Perdida (1999) e As feras (2001).

O cinema khouriano é taxado como burguês pela crítica, desde as primeiras obras, mas com ênfase durante os anos 70. Os críticos de esquerda o rechaçam por seu distanciamento do materialismo histórico dialético e formalismo que remonta os filmes do sistema de estúdio, já parte da crítica de posicionamento conservador reverenciava sua obra, por seu claro direcionamento individualista e distante do coletivo do cinema novo. O cineasta Glauber Rocha, maior nome do cinema novo e estandarte de um cinema mais político, mostrava respeito e admiração pelos filmes de Khouri (PUCCI JR, 2001). Em seu livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, Glauber Rocha dedica algumas páginas ao trabalho de Khouri, primeiro elogiando e criando um nexos entre Khouri e Mário Peixoto, elogiando o filme “Estranho Encontro” realizado por um ainda um jovem Khouri. Mas o reconhecimento ao trabalho do cineasta é acompanhado de críticas, principalmente ao que tange às indefinições de ideias de Khouri, e como ele foi vítima de parte da crítica que o exaltava e também parte da crítica que o rechaçava. Rocha ainda se refere a cinematografia de WHK como de filmes que não acusam e por menos não defendem ideias, os tornando nebulosos e com falta de coragem, porém realizado por um poeta de sentimentos já ultrapassados e que não reflete a sua época. Sobre o filme analisado nesta dissertação, Glauber Rocha tece poucas linhas: “Na

Garganta do Diabo, cujo tema é preso a um episódio da Guerra do Paraguai, resulta mais pretensioso, denso talvez: contudo, mais confuso e discursivo” (ROCHA, 2003, p. 118).

Entre as décadas de 60, 70 e 80, auge da produção de Khouri, o cinema brasileiro passava por dois movimentos artísticos que dominavam o cenário, o cinema novo e as pornochanchadas. O cinema novo era capitaneado pelo slogan “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, onde as narrativas priorizavam a estética nacional e interesses sociais, caracterizando uma linguagem mais conceitual, aclamada pela crítica e, de certa forma, distante do público de massa. Já as pornochanchadas são herdeiras diretas das chanchadas produzidas nas décadas de 40 e 50, ainda no sistema de estúdios como o Vera Cruz, Atlântida e Cinédia. As chanchadas fazem parte de um movimento mais popular do cinema nacional, de grande alcance de público se comparado às produções estrangeiras, ganharam esse nome que significa algo nonsense e vulgar (RAMOS, MIRANDA, 2004). Como o cinema era uma técnica nova no início do século XX, a maioria dos profissionais eram europeus ou estadunidense, uma das possíveis origens das chanchadas pode ser o gênero das *screwball comedy* (comédias malucas), muito populares no cinema dos Estados Unidos na década de 1930. A introdução de nudez e temáticas sexuais deram origem a pornochanchadas, que consolidaram como um dos gêneros mais lucrativos do cinema brasileiro durante os anos 70 e 80. Esse movimento é pautado pelo forte apelo popular e erótico, usando até do sexo explícito em algumas fitas. Apesar de certo ponto da carreira Khouri ter realizado filmes no sistema da “boca do lixo” no estilo pornochanchada, o cinema khouriano encontrava-se alheio às duas correntes de cinema vigente. Apesar de ser um cinema de autor e versar sobre e criticar a burguesia, Khouri tinha um público para seus filmes, ao contrário do cinema novo que falava da massa, mas não conversava com a massa (LEÃO, 2022).



imagem 9: Walter Hugo Khouri com o prêmio do festival de Mar Del Plata

“Na Garganta do Diabo” pode ser um ótimo modelo de obra de arte da era da reprodutividade técnica, pois apesar de ser impresso o estilo de Khouri, o filme partiu de uma encomenda da companhia cinematográfica Cinebrás. Com um orçamento de 12 milhões de cruzeiros (CORREIO DA MANHÃ, 1960), as filmagens ocorreram em locações como as Cataratas do Iguaçu e suas redondezas e nos estúdios da Cinebras. De acordo com o site Internet Movie Database (IMDb) essa é a equipe de atores e produção do filme:

Tabela 1: Atores e personagens

Nome	Personagem
Luigi Picchi	Pedro
Odete Lara	Ana
Edla Van Steen	Miriam
Fernando Baleroni	Pai

Sérgio Hingst	Juan
José Mauro de Vasconcelos	Quintana
André Dobroy	Reis
Milton Ribeiro	Índio

Fonte: IMDB (2023)

Tabela 2: Equipe técnica

Nome	Função
Carlos Szili	Produtor
Walter Hugo Khouri	Direção e Roteiro
Tibor Szucs	Produtor associado
Gabriel Migliori	Composição musical
Rudolf Icsey	Direção de fotografia
Mauro Alice e Walter Hugo Khouri	Edição
Pierino Massenzi	Design de produção
Aldo Bonadei	Figurino
Victor Merinow	Maquilagem
Tomas Garansegi	Gerenciamento de produção
Milton Amaral	Assistente de direção
Felix Braschera e Ernest Hack	Departamento de som
Georg Pfister como	Operador de câmera

Marcelo Primavera	Assistente de câmera
-------------------	----------------------

Fonte:IMDB 2023.

Outra particularidade da obra, é que foi o primeiro longa-metragem nacional exibido na cinemateca do MAM no Rio de Janeiro, a pedido da Divisão de Cultura (BEZZERA, 2015). No arquivo do jornal “O Estado de S. Paulo” foi possível descobrir que o filme foi apresentado na TV aberta em pelo menos duas ocasiões, uma em 1969 na TV Cultura e outra na sessão Corujão da Rede Globo em 1980. Uma das últimas mostras da filmografia de Khouri aconteceu em 2001, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo, que exibiu apenas 16 dos seus 25 filmes, “Na garganta do Diabo” foi projetada em vídeo, pois seu negativo estava perdido (ARAÚJO, Folha de S. Paulo, 2001). Em contato por e-mail, o CCBB-SP alegou não possuir em seu acervo o conteúdo da mostra.

Atualmente, “Na Garganta do Diabo” é um filme raro, fora do catálogo de qualquer streaming ou disponível em mídia física como DVD. A única cópia disponível pode ser vista através de meios alternativos, em sites de compartilhamento de arquivos através de torrent. O filme também está no site de compartilhamento de vídeos YouTube, porém em uma versão dublada em inglês e com legendas em português. Não há nada certo sobre o porquê dessa cópia, mas podemos ir por um caminho: o filme anterior de Walter Hugo Khouri, “Fronteiras do Inferno” (1959)”, também tem uma cópia em inglês solta pela internet, o filme vem com a logo da distribuidora “something weird” que distribuía pelos EUA filmes estrangeiros, de baixo orçamento e filmes b.

A Cinemateca Brasileira, localizada na cidade de São Paulo, é a principal instituição a preservar o audiovisual nacional. Em contato através de e-mail, em maio de 2022, a Cinemateca confirma que a película do filme está preservada em seus arquivos no idioma original. Quanto a possibilidade de exibição, a Cinemateca alegou que a projeção está fora de cogitação, pois poderia danificar o material. Aí fica o questionamento: de que adianta preservar um material tão importante para a cultura e deixar fora do alcance do público? A falta de investimento e cortes no orçamento da cultura durante os governos Temer e Bolsonaro podem responder, talvez. A quantia reservada ao ministério da cultura já foi de R\$ 5,57 bilhões em 2013 durante o mandato de Dilma Rousseff, o mais alto valor destinado à pasta. Já

na gestão de Jair Bolsonaro o orçamento caiu drasticamente, sendo reduzido a R\$ 1,77 bilhões em 2021, além de ataques a nomes da cultura e bloqueio de arrecadação da lei Rouanet a projetos ligados a temas LGBTQIA + e antifascistas (MOURA, 2021).

O descaso com a preservação da Cinemateca também ocasionou um incêndio em julho de 2021, o fogo consumiu materiais como roteiros, arquivos e rolos de filmes, uma perda inestimável para a memória do cinema brasileiro. É cíclico o desmonte das estruturas de preservação e distribuição de cinema nacional, como a extinção da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A) durante um plano de desestatização do governo Fernando Collor, que resultou numa mínima produção de filmes nacionais durante o início da década de 1990.

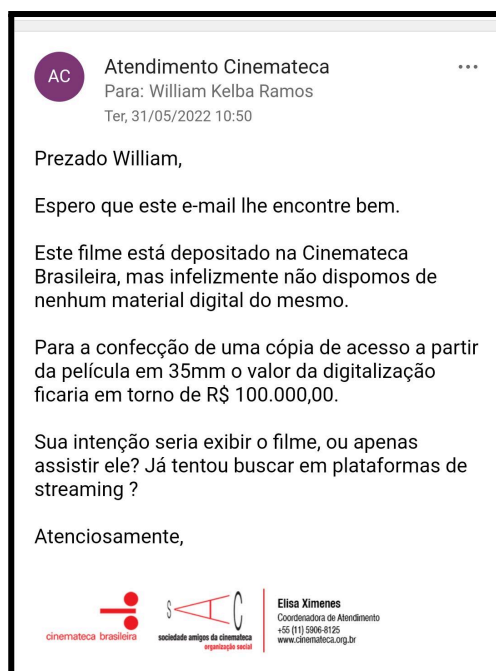


Imagem 10: e-mail com resposta da Cinemateca



Imagem 11: e-mail com resposta da Cinemateca.

Porém, enquanto essa dissertação estava sendo produzida, a Cinemateca Brasileira, em agosto de 2023, promoveu uma mostra de alguns filmes de Walter Hugo Khouri. Dentre os títulos estava “Na Garganta do Diabo”, exibido em nova versão digital (DCP), feita a partir da cópia em 35mm. Depois de 22 anos fora de exibição pública, o filme foi projetado em única sessão no dia 11 de agosto de 2023. Quanto a outras exibições ou inserção em algum streaming ou canal de televisão, como a TV Brasil, por e-mail a Cinemateca respondeu não saber informar dessas possibilidades.



Imagem 12: Divulgação da sessão de “Na Garganta do Diabo” em 2023

4.1 LANÇAMENTO, RECEPÇÃO E INFLUÊNCIAS

A revista Cinelândia foi um dos mais populares periódicos dedicados à sétima arte no Brasil durante as décadas de 50 e 60 do século XX, tinha edições quinzenais e era editada do Rio de Janeiro. O cinema estadunidense e nacional eram os temas principais, assim como a vida dos astros e estrelas. A revista cobriu desde os bastidores, pré-produção e lançamento de “Na Garganta do Diabo”. Uma das primeiras citações à obra ocorre na edição n° 163, lançada em agosto de 1959, em que revela que a atriz Elizabeth Gasper recusou um papel por motivos conjugais e familiares; a mesma edição anuncia que Odete Lara passou no cast para o filme. Na edição n°165 de setembro de 1959, a revista destaca que as filmagens em Foz do Iguaçu estão quase terminando e que o ator Luigi Picchi precisou manter a barba; outra curiosidade da edição é a negociação para Léa Garcia participar do filme, o que acabou não acontecendo. A publicação seguinte, n° 166 de outubro de 1959, avança que os atores Léa Garcia, Milton Ribeiro e André Debroy estariam no elenco, mas na versão que conhecemos Léa Garcia não participa. A participação do ator e também escritor José Mauro de Vasconcelos tem uma nota na edição n° 167 de outubro de 1959, destacando ser um dos autores nacionais mais traduzidos, é de sua autoria o livro clássico infantil “Meu pé de Laranja Lima” (CINELÂNDIA, 1959)

Os desafios das filmagens em lugares inóspitos são destaque na edição 168 de novembro de 1959, a nota ainda revela que o fim das gravações ocorreram em outubro e que WHK viajaria em dezembro para os Estados Unidos para conseguir distribuição naquele país, uma pista da versão em inglês, única disponível para o público atualmente. Em janeiro de 1960, na edição n° 172, uma grande matéria de duas páginas é dedicada ao filme. Fotos da produção e imagens do filme são publicadas, aliadas a um texto chamativo que ressalta as locações. Na edição 177 de março de 1960 é revelado que durante visita ao Brasil, o presidente estadunidense Dwight D. Eisenhower, recebeu um livro com fotos e informações sobre o filme. A revista de junho de 1960 de número 183 solta uma nota dizendo que “Na Garganta do Diabo” deveria ser o filme brasileiro escolhido para a seleção do Festival de Cannes no lugar de “Cidade Ameaçada” (Roberto Farias, 1960). O filme conta com cerca de 81 citações na revista Cinelândia, porém a maioria são

relacionadas aos atores, como referência a filmes que já atuaram, e fofocas de bastidores e vidas pessoais dos intérpretes (CINELÂNDIA, 1959-1960).

Em sua estreia, no festival de Mar del Plata, na Argentina, ganhou o prêmio de melhor argumento. Ao longo de sua jornada nas salas de cinema o filme abocanhou diversos prêmios como: a melhor atriz para Edla Van Steen, melhor fotografia, melhor cenografia e melhor composição da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos em 1960; Prêmio Saci de 1960 de melhor diretor, argumento, ator secundário, cenografia e composição; Prêmio Governador do Estado de São Paulo, edição 1960, ganhou nas categorias de melhor atriz para Edla Van, de melhor ator secundário para José Mauro de Vasconcelos, melhor argumento, cenografia e composição musical; no festival de Curitiba prêmios de melhor atriz e diretor; Prêmio Cidade de São Paulo, 1960, conferido pelo júri municipal de cinema para melhor direção, melhor ator (Luigi Picchi) e melhor composição e Troféu Cinelândia de melhor revelação para Edla Van Steen.

O jornal Folha de S. Paulo publicou na edição de 18 de junho de 1960 uma crítica ao filme, escrita ferinamente pelo crítico e teórico de cinema Jean Claude Bernardet, a matéria diz que os detratores do cinema brasileiro tem mais uma obra que corrobora com suas aversões ao cinema nacional. A artificialidade dos figurinos e caracterizações são pautados como deméritos. O crítico segue o texto pontuando a evocação à Bergman, a criação de um clima atmosférico constante que exalta o drama, solidão e medo de cada personagem, que tornam suas ações uma forma de fugir do claustro, os desertores fugiram da guerra, mas estão perdidos na floresta ou na casa da família; as irmãs, de personalidades opostas, estão confinadas também; as personagens parecem em constante fuga da solidão. Tanto que o tesouro que os desertores procuraram é como se fosse uma saída da solidão. Bernardet elogia a interpretação de alguns atores, em especial José Mauro de Vasconcellos. A personagem Miriam é sublinhada como a melhor expressão dos temas khourianos. A corporalidade e panteísmo são pautadas na matéria, porém quase ao final o crítico defende que todas as qualidades características do filme tem efeito reverso ao que se propõem, que Khouri é um autor que precisa refinar-se, que “Na Garganta do Diabo” é apenas coerente (BERNARDET, 1960).

Se hoje “Na Garganta do Diabo” é um filme esquecido e inacessível, em seu lançamento causou grande impacto e reverberação. Na canção “Cinema Novo”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, o filme é citado ao lado de "Acossado" (Jean-Luc

Godard, 1960) e "Limite" (Mário Peixoto, 1931). No livro "A História do Cinema Mundial - volume II", George Sadoul cita Khouri e classifica "Na Garganta do Diabo" como um "drama um pouco declamatório mas atraente e belo, filmado nos exteriores naturais das Cachoeiras do Iguaçu" (SADOUL, 1972, p. 509). Já no livro "Enciclopédia do Cinema Brasileiro" é escrito que seu filme de estreia "O Gigante de Pedra" (filme perdido, apenas pedaços que totalizam 20 minutos estão preservados) se passa nas Cataratas do Iguaçu (MIRANDA, RAMOS, 2004), um engano com "Na garganta do Diabo", um erro crasso presente em duas edições do livro.

Se a cópia em inglês que está disponível foi feita visando o mercado norte-americano, "Na garganta do Diabo" também estreou em diversos países. Em 10 de fevereiro de 1964 estreou na Romênia com o título de "Cascada Diavolului", na Itália foi lançado em 1961 com o título traduzido como "O Abismo da Violência", no México foi lançado em 1º de junho de 1967 como "La garganta del diablo" (IMDB, 2023).

"Na Garganta do Diabo" tem algumas semelhanças com o estilo western ou faroeste, gênero de filme que se passa no velho-oeste estadunidense, marcados pela desbravação e conquista desse território dos EUA. O filme tem grande influência do diretor John Ford. Os paralelos são a penetração em terras ainda de posses indefinidas, em que os personagens encontram dificuldades geográficas e emocionais para se firmarem nas terras desconhecidas. Mesmo assim, o elã familiar, a vergonha da fuga dos desertores e paixões estão nesse plano de fundo da guerra, a obra "puede ser vista como un reflejo crítico de los años bélicos en que se desarrolla, pero también es, y posiblemente en primera instancia, un estudio de carácter y clima psicológico en condiciones extremas." (RIBALTA, 2003).

Como um filme pode ter em si diversos gêneros, "Na Garganta do Diabo" pode ser categorizado, também, como um faroeste, pois possui tais requisitos como a conquista de um oeste selvagem e a delimitação de fronteiras, o conflito entre os civilizados representados pelos habitantes da fazenda, os bárbaros que são os desertores da guerra e os indígenas que são os povos originários do local. O gênero faroeste tem como principais propriedades a ambientação no oeste ainda inóspito e a ser explorado e colonizado dos Estados Unidos, conflitos entre cowboys e bandidos, duelos de pistola, o xerife, o saloon, prostíbulo ou bar. Os elementos da narrativa quase sempre giram em torno justiça e vingança, a fronteira como metáfora da luta entre civilização e barbárie, além de uma estética visualmente rica

que varia entre o realismo e o estilismo. John Ford (1894-1973) foi um premiado cineasta reconhecido por sua contribuição ao gênero faroeste. Ford explorou a relação entre a paisagem e a expansão territorial dos Estados Unidos em seus filmes de forma marcante e que fundamentou a linguagem do western. Seu olhar e câmeras capturaram as vastas paisagens do oeste estadunidense, remontando a história da colonização da parte ocidental dos Estados Unidos, seu cinema tem como marcas a conquista da fronteira e o choque de culturas. Um elemento crucial para desenhar essa simbologia foi o uso das paisagens, bem no momento em que as paisagens deixam de ser paisagens naturais e passaram a ser paisagens culturais. A expansão territorial dos EUA é um tema recorrente, que engloba seu trabalho no faroeste, os personagens buscavam terras ainda inexploradas pelo homem branco, o choque entre a civilização que estava começando a ser estabelecida e a barbárie de uma terra selvagem a ser conquistada e apenas habitada por indígenas e fugitivos da lei (DASTUGUE, 2020).

O *western* é o gênero do cinema americano por excelência, pertencente a estes mitos nutritivos que forjaram a consciência americana no que diz respeito à sua própria representação. É o mito do vasto território a conquistar, único gênero cinematográfico que existe por si só, sem particular atenção à história. O termo “ocidental” é uma qualificação geográfica (“do oeste” dos Estados Unidos) e o espaço nas suas mais diversas formas é um personagem por direito próprio, que se tornou mítico, ultrapassando assim a simples noção de topografia. (DASTUGUE, 2020, p. 02)

Diversos cineastas se aventuraram pelo gênero faroeste, alguns com sucessos e outros com fracassos. Dentre as mais curiosas incursões de autores dentro no *western* podemos citar “Herança Sagrada” (Douglas Sirk, 1954) onde o mestre do melodrama, Douglas Sirk, faz seu filme de faroeste a partir da visão e dramas dos povos originários da América do Norte, onde a ação é concentrada na disputa da sucessão entre dois irmãos da liderança do povo Apache. Os indígenas, que eram sempre figurações ou vilões, estão no centro dessa obra de Sirk. O estilo faroeste passou por altos e baixos, mas é constantemente reinventado ou contado por uma perspectiva nova, Pedro Almodóvar e Martin Scorsese lançaram em 2023 seus primeiros filmes dentro desse gênero. Em “Estranha Forma de Vida” (Pedro Almodóvar, 2023) dois homens se reencontram depois de 20 anos e relembram um caso que tiveram no passado, o ambiente machista e viril do *western* tem como protagonistas dois homens que se amam e que estão de lados opostos da lei. Já em

“Assassinos da Lua das Flores” (Martin Scorsese, 2023) o cineasta estadunidense, no auge de seus mais de 80 anos, faz um revisionismo histórico da formação dos Estados Unidos, denunciando um massacre silencioso dos indígenas Osages, que tinham em suas terras grandes reservas de petróleo. Podemos analisar o faroeste como um gênero estandarte de um pós-colonialismo que moldou a história e território dos Estados Unidos e que foi, por muito tempo, validado através do cinema. Filmes de bang-bang, faroeste ou *western spaghetti*, forjaram a identidade indígena relegada à selvageria e atraso, exultando a violência como ferramenta de dominação.

Seu espaço é o da guerra constante. Não apenas uma guerra econômica, cultural, étnica, representacional. Os habitantes do oeste americano do século XIX – e em especial os índios – estão envolvidos em conflitos armados capazes de dizimar suas populações (...) O subalterno aqui não apenas não pode falar; não pode viver. É um espaço colonial, ainda que não-declarado, porque as vozes privilegiadas não têm apenas o poder simbólico, têm o poder militar e o usam contra as vozes suprimidas – as vozes dos índios (MARCONDES, 2009, p.04).

No Brasil criou-se uma espécie de vertente do faroeste americano, o nordestern, que mistura a palavra em inglês *western* com a região geográfica brasileira do nordeste. O neologismo foi inventado pelo crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva na década de 60, para referenciar os filmes produzidos no nordeste e que retratavam o cangaço, tendo como um dos primeiros e mais célebres filmes dessa toada “O Cangaceiro” (Lima Barreto, 1953), no qual Walter Hugo Khouri trabalhou como assistente de direção. O nordestern assemelha-se em alguns pontos com o western, como na dicotomia entre civilização e selvageria, porém são agregados no estilo brasileiro as particularidades da região nordestina com suas oposições como “as polícias ou as volantes contra os cangaceiros; a cidade contra a caatinga; o coronelismo contra a população humilde; a moça de família contra a mulher cangaceira; e contra tudo isso, a fome e a seca” (VIEIRA, 2007).

A relação entre a paisagem e o cinema, sob a perspectiva da geografia, revela-se de maneira interessante quando explorada em filmes do tipo ou que bebem da fonte do gênero faroeste. O faroeste é um gênero cinematográfico que

frequentemente mergulha nas vastas e imponentes paisagens do oeste americano, apresentando um terreno que não apenas serve como cenário, mas também desempenha um papel fundamental na narrativa, na cultura e na identidade dos personagens.

Ao analisar um filme de faroeste do ponto de vista geográfico, é essencial considerar a localização geográfica como um elemento central. A geografia física, como o relevo acidentado, muitas vezes se torna um desafio para os protagonistas, moldando suas jornadas e determinando suas decisões. Se nos filmes estadunidenses temos as vastas planícies, os profundos cânions, montanhas, serras e os desertos áridos do oeste americano (WILSON, 2020); em “Na Garganta do Diabo” temos a densa Floresta Estacional Semidecidual e Floresta Ombrófila Mista, com alta densidade pluvial no verão e estiagem nos invernos (ICMBIO, 2024), o rio Iguaçu e as Cataratas do Iguaçu, que não ficam apenas como plano de fundo, mas influenciam diretamente a história e as interações dos personagens.

A topografia é um elemento crucial na construção das cidades e vilarejos do faroeste, refletindo a adaptabilidade humana à geografia. Os geógrafos observam como as comunidades se estabelecem em locais estratégicos, muitas vezes ao redor de fontes de água ou em áreas defensáveis, demonstrando a interação complexa entre as pessoas e a paisagem. A mudança na paisagem ao longo do tempo também é um aspecto intrigante para os geógrafos. Filmes de faroeste podem retratar o processo de colonização, mostrando como a paisagem é transformada pela expansão territorial e pela construção de infraestruturas, como ferrovias e cidades (WILSON, 2020).

Em uma definição muito ampla e disseminada do conceito de paisagem é tudo o que nossos olhos conseguem enxergar em um certo local. Apesar de pouco científica, essa definição coloca a imagem, o que vemos, como principal sentido para compreender o espaço. O cinema é uma arte que converge os sentidos da visão e audição, sendo o primeiro o mais relevante. A paisagem de um filme, ou

paisagem cinematográfica, é elaborada por pessoas e técnicas, pelos personagens, pela equipe que não aparece na tela, que condensam tempo e espaço em uma obra cinematográfica, cheia de intencionalidades, onde ideias podem ser exaltadas ou rechaçadas (HOPKINS, 2009).

A paisagem cinematográfica não é um lugar neutro de entretenimento, nem uma documentação objetiva ou espelho do "real", mas sim uma criação cultural ideologicamente impregnada, pela qual sentidos de lugar e de sociedade são feitos, legitimados, contestados e ocultados. Intervir na produção e no consumo da paisagem cinematográfica nos possibilitará questionar o poder e a ideologia da representação e a política e os problemas de interpretação (HOPKINS, 2009, p. 60).

Aitken e Zonn, exemplificam o emprego da paisagem e lugar no filme "Paris, Texas" (Wim Wenders, 1984), onde o deserto árido em que um homem está perdido, as casas em lugares íngremes para onde o protagonista é resgatado e as autovias fazem parte e colaboram com a construção e narrativa visual do filme (AITKEN, ZONN, 2009). "Na Garganta do Diabo" "Alcança alta força poética na evocação de vida e morte sugerida pelas Cataratas de Iguaçu" (Itaú Cultural, 2024). As quedas de água como uma força da natureza, que ao mesmo tempo atrai e provoca medo, escondidas no meio de uma densa floresta, e uma guerra quase avizinhandose, são os elementos da geografia que ajudam o cinema a contar a história.

5 ANÁLISE DO FILME

A versão de “Na Garganta do Diabo” disposta no YouTube conta com a metragem de 84 minutos ou 1 hora de 24 minutos, o site da Cinemateca Brasileira aponta 90 minutos de duração. Para além da cronometragem do filme, aqui não pretendo analisar enquadramentos, atuações ou questões extremamente técnicas do cinema, mas sim as significações, o contexto histórico, geográfico e político de “Na Garganta do Diabo”, sob a ótica do presente, mais de 60 anos depois da estreia. Para melhor analisar a conjuntura em que o filme foi feito e lançado, precisamos entender como estava o mundo e o Brasil no começo dos anos de 1960, além de um panorama de como o cinema projetava-se e entendia-se no começo da década de 60. “Um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 24).

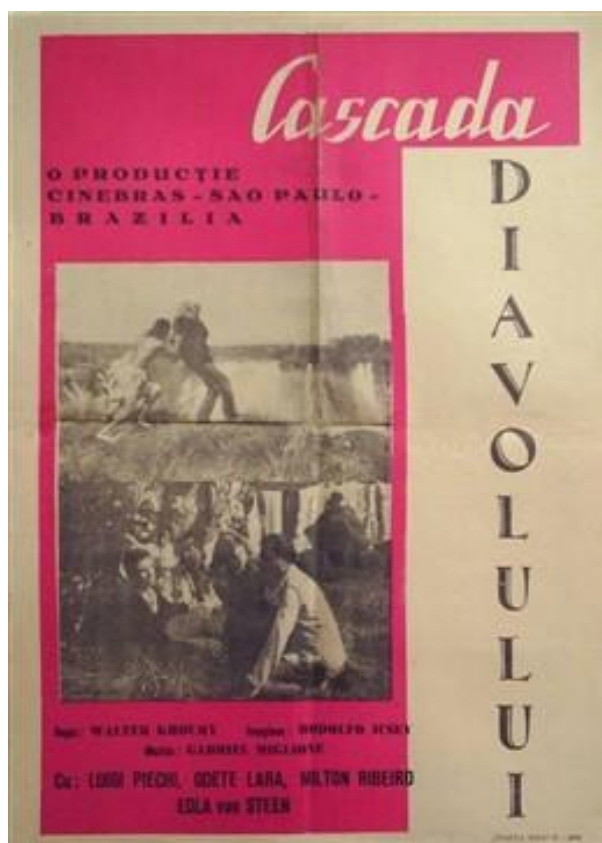


Imagem 13: Cartaz Romeno de “Na Garganta do Diabo”.

No final dos anos 50 e início dos anos 60 do século XX, o mundo encontrava-se dividido ideologicamente, de um lado Estados Unidos e do outro a

União Soviética, que mantinham influência em outras partes do globo em menor ou maior potencialidade, numa guerra fria, sem armas ou bombas, mas acirrada em outras questões, como a corrida espacial. Começava a puberdade dos filhos do pós-Segunda Guerra Mundial, que eclodiram em manifestações, especialmente em 1968. No Brasil o mandato de Juscelino Kubitschek acabava, dando lugar a um breve governo de Jânio Quadros sucedido por João Goulart e logo após iniciou-se uma ditadura militar que durou mais de 20 anos. O cinema ainda vivia um limiar entre o technicolor e o preto e branco, os filmes estadunidenses do sistema de estúdio vivia esgotamento estético, tanto que na Europa surge uma nova onda de cineastas que propõe um novo jeito do cinema, seja ele mais político com Jean-Luc Godard, onírico e realista com Federico Fellini ou mais existencialista com Ingmar Bergman. O cinema nacional também encontrava-se em paradigma, pois a televisão cada vez mais entrava nos lares brasileiros, os filmes dos estúdios Vera Cruz e Atlântida estavam em crise, não apenas de bilheteria, mas viam surgir um movimento que pretendia filmar o Brasil e brasileiros, aliados a realidade e baixo orçamento, era o cinema novo. Nesse cenário que “Na Garganta do Diabo” era produzido e lançado.

O filme inicia com uma imagem de água refletindo o céu em volta de folhagens. Logo aparecem as Cataratas do Iguaçu, em uma vazão imponente, ao som de uma retumbante trilha sonora com influência de uma marcha de exército, composta por Gabriel Migliori, seguida pela logo da produtora, a Cinebrás, e o título em inglês “Iguassu - The Devil's Throat”, o que logo dá o tom de uma aventura épica ao fundo de uma paisagem bonita e ameaçadora.

“O cinema apresenta uma grande imediaticidade da sua natureza imagética” (PENAFRIA, 2009, p. 03). Podemos entender o papel das Cataratas do Iguaçu no enredo como a paisagem em que o filme desenrola-se é um fator importante para a narrativa. Sobre essa relevância das quedas d’água podemos analisar a importância da paisagem. Para entendermos paisagem recorro ao geógrafo Carl Sauer, que

aborda em a “Morfologia da Paisagem” a diferenciação de áreas sob uma perspectiva genética, ou seja, restituir e compreender a paisagem do passado. Além da cultura como um agente transformador da paisagem cultural, Sauer trabalha com a dicotomia entre “Paisagem Cultural” e “Paisagem Natural” que pode expressar, respectivamente, como “A área anterior à introdução de atividade humana é representada por um conjunto de fatos morfológicos. As formas que o homem introduziu são um outro conjunto” (SAUER, 1925, p. 42).

A paisagem natural é colocada como aquela que o homem ainda não modificou. O geógrafo se apropria dos estudos da geologia, climatologia e biologia, para estudar a paisagem natural. Essa paisagem ainda é colocada como aquela que está à disposição para que o homem a transforme. A paisagem cultural é aquela que o homem transformou, seja modificando ou não suas características como a morfologia do relevo. Aqui são levadas em consideração a formação social e tudo aquilo que afeta a transformação da paisagem, seja a energia ou religião, por exemplo. A forma pode ser a população em densidade e mobilidade, habitação, produção e comunicação. Em síntese, é a cultura humana agindo e transformando a natureza (SAUER, 1925). Então temos em “Na Garganta do Diabo” as Cataratas do Iguaçu em uma transição de paisagem natural para uma paisagem cultural, já que o filme e as personagens enchem as quedas com lembranças e ações, como discutiremos mais adiante.

Por isso, se faz necessário resgatar a leitura que o cinema faz do recurso imagético enquanto possibilidade de construção de dada paisagem geográfica. Esta é trabalhada no cinema a partir de um conjunto de imagens temporais organizadas para se criar uma história, um sentido organizacional para as ações humanas sobre um espaço, o espaço geográfico. Coloca-se, portanto, à geografia a necessidade de interpretar, qualificar, dar sentido e significado às imagens filmicas; essa leitura e interpretação permitem compreender o conteúdo paisagístico da organização sócio-espacial da sociedade atual a partir das formas com que se estruturou na película cinematográfica. (NEVES; FERRAZ, 2011, p. 167)

Voltando ao início do filme, logo os créditos aparecem na tela com as quedas de água ao fundo, um letreiro avisa em inglês com tradução para o português na legenda “Este filme foi rodado no Parque nacional do Iguaçu no Brasil e Argentina; o

local da maior catarata do mundo: as Cataratas do Iguazu”. Um prólogo em forma de letreiro contextualiza o filme.

Entre os anos de 1864 e 1870 nas fronteiras do Brasil, Argentina e Paraguai, no coração da América do Sul, ocorreu uma longa e sangrenta guerra entre a armada nacional do Imperador brasileiro, Pedro II, e as tropas do ditador paraguaio, Solano López.

Lutando em região de difícil locomoção, pantanais, densas florestas e rios velozes, a milhas de distância da civilização, ambos os exércitos sofreram a pior privação de uma guerra primitiva. Atos de heroísmo, deserção, fome, saques e sangue encheram os anos aos quais acabaram com a vitória das tropas imperiais brasileiras, após longos anos de sacrifício.

Esta história começa no meio da guerra, não longe dos campos de batalha (Na Garganta do Diabo, 1960).

Este prólogo contém diversas informações que podemos destrinchar. A primeira é acerca das fronteiras entre os três países citados. Ainda na segunda metade do século XIX, quando aconteceu a guerra, as fronteiras ainda estavam não muito bem definidas, remontando a conflitos ainda entre Espanha e Portugal e foram herdadas após as independências das colônias. Fronteira não é apenas uma linha física demarcando territórios, mas uma construção social que reflete relações de poder, controle e significado. As fronteiras são resultados das interações complexas entre a sociedade, a economia e a política, influenciando como as pessoas percebem, utilizam e atribuem valor ao espaço, a dimensão social e cultural desse conceito, enfatizando sua conexão intrínseca com as dinâmicas sociais que moldam o espaço geográfico (LEFEBVRE, 1974). A origem da palavra fronteira é proveniente da guerra “front, expressão do campo militar que significa um espaço que ainda está sendo objeto de luta. A palavra fronteira indica que por trás das fronteiras sempre está a política, seja por meios diplomáticos, seja por meio da guerra” (PORTO GONÇALVES, 2006, *apud* PINHO, 2020, p. 125).

O principal elemento geográfico que determina as fronteiras entres esses países são os rios, como o rio Paraguai, por exemplo, e o rio Paraná. O rio Iguazu, onde estão as Cataratas, é afluente do Paraná. Esse mesmo rio Paraná delimita porções da fronteira entre Brasil e Paraguai e entre Paraguai e Argentina. A bacia

do rio Prata também era zona de litígio, principalmente entre Argentina e Uruguai, apesar das fronteiras entre Brasil e Paraguai não estarem definidas, a navegação no rio Paraguai era diplomática entre os países (VIANNA, 1948). A fronteira paraguaia-brasileira só foi fixada após o fim da guerra, em acordo separado da Tríplice Aliança.

Rompendo com a determinação do Tratado da Tríplice Aliança, o Império, representado pelo barão de Cotegipe, assinou a paz com o Paraguai, em Assunção, em janeiro de 1872. Estabeleceu-se a fronteira entre os dois países no rio Apa e o governo imperial desconsiderou o rio Igurei marco fronteiro, como constava no Tratado. Assim, decidiu-se que toda a margem direita do rio Paraná, de Sete Quedas para baixo, pertencesse ao Paraguai e desse ponto para cima fosse do Brasil. A fronteira brasileiro-paraguaia, definida em 1872, era a que Paranhos propusera a Carlos López na década de 1850 e que Portugal disputara com a Espanha no século XVIII. (DORATIOTO, 2002, 465)

Outro termo, “coração da América do Sul”, chama a atenção. Existe na geografia política um termo chamado *heartland*, elaborado pelo geógrafo inglês Halford J. Mackinder que, em linhas gerais, se diz de um território que possui recursos naturais aliados a boas condições espaciais que possibilitam o desenvolvimento do povo que ali habitam (MACKINDER, 1904). Alguns autores tentam adaptar o conceito de *heartland* para a América do Sul, onde essa região propícia seria uma área entre a Bolívia e Paraguai, tornando essa terra alvo de disputas, a guerra da Tríplice Aliança e a guerra do Chaco estão aí para provar. Além de ser uma área estratégica para a integração econômica da América Sul, por estar entre as bacias platina e amazônica (ALBUQUERQUE, 2013).



Imagem 14: Indígenas, os figurinos foram inspirados em obras de Debret

A ação do filme começa com o cenário de uma aldeia, com ocas, fauna, flora e indígenas bem adornados com penas. O figurino do filme é assinado por Aldo Bonadei, mais conhecido por seu trabalho como pintor e no teatro. Bonadei inspirou-se nas gravuras do pintor Jean-Baptiste Debret, que retratou o Brasil no começo do século XIX, para recriar as vestimentas dos indígenas. Debret veio ao Brasil em uma missão artística francesa e pintava um país ainda jovem, sua obra transita entre o pitoresco e sublime, dentro do movimento neoclássico. Suas representações dos povos originários se dão entre os indígenas selvagens, sendo explorados e vendidos, e dos indígenas em “processo civilizatório”, com roupas europeias e em casas de alvenaria, por exemplo (BICALHO, 2020).

Mais adiante na projeção, o filme revela que o assentamento indígena fica a 20 milhas de distância das Cataratas (em torno de 32 quilômetros), que é o cenário central. Até a década de 1970 ainda existiam grupos indígenas vivendo em Foz do Iguaçu, onde hoje é o bairro de Três Lagoas. Atualmente a aldeia mais próxima é a Ocof, localizada no município de São Miguel do Iguaçu, a 75 quilômetros de distância das Cataratas. Segundo relatos de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, a região das quedas de água eram habitadas por povos originários no século XIV. A

formação geológica das Cataratas do Iguaçu remonta ao período cretáceo, ou seja, em torno de 144 a 66 milhões de anos, provavelmente de derrame de lavas vulcânicas (SCHORSCH, 2008). Porém, também temos o folclore indígena com a lenda das Cataratas, uma das mais famosas histórias sobre a população da região.

Conta-se que os índios habitantes das margens do Rio Iguaçu, acreditavam que o mundo era governado por M'Boy, um deus que tinha a forma de serpente e era filho de Tupã. Igobi, o cacique dessa tribo, tinha uma filha chamada Naipi, tão bonita que as águas do rio paravam quando a jovem nelas se mirava. Devido à sua beleza, Naipi era consagrada ao deus M'Boy, passando a viver somente para o seu culto. Havia, porém, entre os índios, um jovem guerreiro chamado Tarobá que, ao ver Naipi, por ela se apaixonou. No dia da festa de consagração da bela índia, enquanto o cacique e o pajé bebiam cauim (bebida feita de milho fermentado) e os guerreiros dançavam, Tarobá aproveitou e fugiu com a linda Naipi numa canoa rio abaixo, arrastada pela correnteza. Quando M'Boy percebeu a fuga de Naipi e Tarobá, ficou furioso. Penetrou então as entranhas da terra e, retorcendo o seu corpo, produziu uma enorme fenda, onde se formou a gigantesca catarata. Envolvidos pelas águas, a canoa e os fugitivos caíram de grande altura, desaparecendo para sempre. Diz a lenda que Naipi foi transformada em uma das rochas centrais das cataratas, perpetuamente fustigada pelas águas revoltas. Tarobá foi convertido em uma palmeira situada à beira de um abismo, inclinada sobre a garganta do rio. Debaixo dessa palmeira acha-se a entrada de uma gruta sob a Garganta do Diabo onde o monstro vingativo vigia eternamente as duas vítimas. (ICMBio, 2023).

Voltando ao enredo: a vida calma e bucólica dos indígenas é impactada pela chegada de 4 homens, os personagens Pedro Andrade, Reis, Ramón e indígena mercenário, desertores da guerra da Tríplice Aliança. Há uma tradição em que desertores são vistos como covardes, além da pena de vista social por humilhação, também severas punições eram empregadas aos que desistiam do combate, chegando até a pena de morte.

Podemos refletir atualmente que o filme começa com uma analogia à invasão do Brasil pelos europeus, antes chamada de descobrimento. Os povos indígenas vivem a vida quando chegam os estrangeiros querendo fazer comércio de armas de fogo. O primeiro conflito se dá quando um dos desertores mata uma criança indígena para pegar um colar de dentes de animal. A aldeia se revolta e os quatro desertores fogem. Quem roubou o colar é personagem do indígena mercenário, sendo o mais explorado pelos desertores brasileiros e paraguaio, revelando a

situação de nível de subordinação e inferioridade mesmo entre os desertores, além de no filme em si não ter um nome próprio. Os fugidos da guerra estão no caminho e com direção certa, uma fazenda localizada às margens das Cataratas.

Nessa fazenda vivem as irmãs Ana e Mirian, junto ao patriarca da família e um indígena surdo-mudo tratado como um laçao. As duas irmãs e o criado fazem uma colheita escassa, milho e tubérculos são difíceis de se plantar e colher. A personagem Ana deseja imensamente sair da fazenda, se livrar da vida cotidiana que leva, por outro lado, Miriam é resignada com a condição, amável com os próximos. O clássico de duas irmãs com personalidades completamente opostas. O ponto que une as duas é a insatisfação com a condição dura que a guerra trouxe para suas vidas. Um dos desertores já sondou a realidade da fazenda e contou a seus comparsas que o irmão das moças foi morto recentemente e a dificuldade que passam, pois todo o gado da região é cobiçado para abastecer os frentes de batalha.

Quando os forasteiros chegam não resta gado, o que supõe é que o gado foi vendido e eles estão com o dinheiro da venda. Miriam alega que os valores dessa casa já se foram faz tempo, em alusão não apenas a pecuniários, mas de valores morais, pois o pai vendeu o gado para os inimigos. Esse tesouro que os desertores procuram podemos classificar como um recurso narrativo conhecido como MacGuffin, muito usado em filmes de Alfred Hitchcock, em que um objeto, arma, segredo, pessoa ou tesouro motiva os personagens e dão início a ação do filme, às vezes, esse MacGuffin nem aparece ou perde o significado no filme diante do desenrolar a narrativa, servindo apenas como um disparador de efeito.

Um MacGuffin é um segredo que motiva os vilões. No sentido mais amplo, denota qualquer justificativa para as premissas conflitantes externas de uma obra. Esta justificação é muitas vezes insignificante, uma vez que são os motivos do protagonista que interessam ao espectador, e não os das fontes dos obstáculos externos (LAVANDIER, 2019, p. 614)

Mais tarde na projeção, vemos o pai cavar um buraco na terra onde esconde esse tesouro. Esconder objetos valiosos ou dinheiro na terra foi uma prática comum

durante a guerra da Tríplice Aliança, especialmente no Paraguai, onde até um termo específico foi criado “*plata yvyguy*”, que é *plata* é dinheiro em espanhol e *yvyguy* em guarani é a junção de duas palavras “*yvy*” terra e “*guy*” debaixo. Segundo a crença popular, esses tesouros enterrados são assombrados pelos donos que morreram na guerra e ainda guardam os bens. Esses tesouros são alvo de inúmeros caçadores que ainda escavam o território paraguaio em busca de relíquias preciosas (LA NACIÓN, 2006).

Sobre o rebanho bovino que é citado diversas vezes no filme, como que a família poderia possuir cerca de 3 mil cabeças, podemos entender sua importância se subirmos a fronteira em direção ao estado do Mato Grosso (lembrando que nessa época que Mato Grosso e Mato Grosso do Sul eram apenas um). No livro “A Pecuária Bovina no Processo de Ocupação e Desenvolvimento Econômico do Pantanal Sul-Mato-Grossense” o historiador Marcos Paulo Esselin dedica um capítulo sobre a tensão na fronteira entre Paraguai e Brasil, na região de Mato Grosso, durante a guerra da Tríplice Aliança. O gado na região foi de muita importância para o desenvolvimento e formação local e continua até a atualidade, especula-se que em 1863, às vésperas do início da guerra, o estado contava com cerca de 500.000 cabeças de boi e que, constantemente, Solano López mandava encarregados soldarem os armentos. Muitos autores e estudiosos da guerra declaram que a invasão do Mato Grosso pelo exército paraguaio foi mais um ato para mostrar forças, do que estratégico, pois a região era de difícil acesso, locomoção e pouco desenvolvida. Porém, Esselin afirma que os rebanhos bovinos e equinos estavam na mira de López (ESSELIN, 2011).

À época, a cavalaria constituía-se em um dos elementos mais importantes e necessários à guerra (...). Quanto ao gado bovino, era o principal recurso de boca para os exércitos em constantes deslocamentos: além de empregado também no transporte, era com eles que se transportava a artilharia. O alimento fundamental das tropas paraguaias e aliancistas durante toda a guerra foi precisamente a carne *vacum assada* (ESSELIN, 2011, p. 225, 226)

Ao invadir o Mato Grosso visando retirar o gado para alimento das tropas e abastecimento de Assunção, as tropas foram surpreendidas pelo “mal das cadeiras” ou Tripanossomíase, doença que acometeu os cavalos e mulas, dificultando a ordenação e controle do gado, além de afetar a cavalaria de guerra, em consequência aumentando o preço dos equinos (ESSELIN, 2011). Essa doença chamada “mal das cadeiras” também pode ser adquirida pelo gado, podendo ser a enfermidade que acometeu boa parte do gado da fazenda da família do filme. A pecuária foi um dos setores econômicos que mais lucraram com a guerra. O fornecimento de gado e equinos fizeram homens ricos ou aumentaram a fortuna de alguns, como o militar e político argentino Justo José de Urquiza y García. Além de que a captura ou privamento da carne bovina era uma estratégia comum para desabastecer os rivais, de ambos os lados (DORATIOTO, 2002).

O filme possui dois cenários principais onde a ação se desenrola: as Cataratas e a casa. A casa é um ambiente fechado e claustrofóbico, que sugere não apenas o lar, mas um esconderijo da guerra, local também onde o conflito moral dentro da família é lembrado, onde embate entre os assentados e os desertores acontecem. Nessa comparação, podemos trazer os conceitos de espaço e lugar “O lugar é a segurança e o espaço é a liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 2013, p. 11). O lugar é a casa onde está guardado o tesouro, onde as relações parentais desenvolvem-se e o espaço são as Cataratas lá fora. Os desertores chegam na sede da fazenda tanto para o saqueamento quanto para protegerem-se dos indígenas que estão em busca de vingança pela morte da criança. “Os espaços são demarcados e defendidos contra invasores. Os lugares são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação” (TUAN, 2013, p.12).

Um adendo aqui, a trilha sonora dentro da casa e que acompanha as relações de embate entre as irmãs e os invasores, tanto na emulação de inimigos como de desejos, possuem influências da guarânia, estilo musical de canção

popular urbana de tom sentimental, herdeira direta do estilo Purahéi Asy (em tradução do guarani para o português significa “cantando melancolicamente”) que remonta desde os tempos coloniais paraguaios (SZARAN, 2007).

Podemos relacionar o filme com os pensamentos de espaço e lugar de Yi-Fu Tuan, onde a cultura e a ancestralidade animal marcam o espaço e lugar. Tuan discursa que espaço e lugar não estão separados, fazem parte de um mesmo e complementam-se através da cultura. Os animais têm esse comportamento de proteção territorial e alguns comportamentos são semelhantes aos humanos, mas temos vários ingredientes a adicionar também ao espaço, como estado de espírito, emoções e sonhos, que poucas vezes são consideradas quando analisamos uma paisagem, por exemplo. A complexidade humana infere tanto os instintos, como na capacidade de atribuir símbolos (TUAN, 20013). A densa floresta e a guerra são fatores que limitam a locomoção e prendem os personagens ao local, como no diálogo entre Miriam e índio, onde ele aconselha ela a fugir, onde a resposta é que a guerra e a selva são barreiras e não tem para onde ir. Outra relação com a paisagem é a dicotomia entre conhecer um lugar de forma íntima ou conceitual. A íntima é viver perto das Cataratas, como no caso de Miriam. Já no campo conceitual é como o bandoleiro Ramon conhece as Cataratas de passagem e sabe onde fica sua localização.

Na atualidade, é recorrente que alguém que vá fazer turismo nas Cataratas diga que o passeio e a paisagem renovam as energias, carrega as baterias. Mas no filme, as cataratas apresentam camadas mais densas, como a força da natureza que, ao mesmo tempo, chama ao prazer, como Miriam nadando nua, o começo de afeição desenvolvida entre Mirian e o enfermo Reis, que se dá às margens. Mas também as lembranças da morte e de uma natureza dura, quase intransponível. Adicionando a temporalidade de um período de guerra e os sentimentos psicossomáticos, medo da morte e temor da invasão de estranhos, a escassez de comida e doenças. A personagem Reis é contaminado pela cólera, estima-se que a

cólera tenha sido a causa de 4.535 mortes no exército imperial, dados do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro apontam que 52,5% das baixas das tropas da tríplice aliança, no ano de 1868, tenham sido em decorrência de desidratação causada pela bactéria da cólera. Dentre as causas da epidemia de cólera nos campos de batalha estavam a precária higiene, presença de insetos e roedores (FIORAVANTI, 2021).

Voltando ao elemento da paisagem, podemos resgatar o papel que a geografia tem dentro do gênero faroeste. “O espaço é, naturalmente, a extensão, o lugar do sempre possível, mas é também a terra da culpa e da redenção, da condenação” (LACOMBE, 1983 *apud* DASTUGUE, 2020, p.03). A geografia do faroeste sempre é inóspita, seja um deserto, uma densa floresta, rios caudalosos, e aqui uma junção de selva e quedas de água gigantescas. Essa paisagem adversa e severa é um dos elementos que proporcionam dramaticidade aos personagens, por exemplo, a personagem Ana que deseja imensamente que alguém lhe tire dali, mesmo que seja um forasteiro fugitivo da guerra, aos 12’ Ana declara que “Se baterem na porta dessa casa um dia, eu terei minha liberdade” (Na Garganta do Diabo, 1960).

Dentro do filme a paisagem é um elemento que auxilia na narrativa, transmitindo a potência das Cataratas como natureza, que remete a elementos como a sensualidade com os banhos nus da personagem Miriam, a morte quando o irmão é alvejado e cai do alto de um precipício, da doença da cólera do personagem Reis que é remanejado para longe. “A paisagem, de fato, é uma maneira de ver, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma cena, em uma unidade visual” (COSGROVE, 1998, pág. 98). Além de estarem no começo da película, ao fundo de letreiros explicativos, as Cataratas voltam quando Miriam relembra a última passagem de saqueadores que deixaram a fazenda em ruínas. “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças

que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” (SANTOS, 2006, p. 66).

Milton Santos afirma que o espaço é a união entre a paisagem e a sociedade. O geógrafo ainda discorre que para termos uma verdadeira dimensão da paisagem precisamos passar através da dimensão da percepção, pelos sentidos, para chegarmos ao seu significado e construirmos espaços (SANTOS, 2006). Podemos aplicar esse conceito às cataratas. Hoje, através da criação do Parque Nacional do Iguaçu e da mantenedora do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBIO), que promovem o turismo, as cataratas são um espaço construído pelo homem para a visitação.



imagem 15: Miriam contempla a paisagem aos 23'55”

Por volta dos 58 minutos, tem início uma sequência que permite aproximar os conflitos vividos pelas personagens do cenário maior da guerra da narrativa histórica. As personagens Juan e Pedro começam uma discussão. Juan tenta finalizar o debate com o argumento de que Pedro é “brasileiro”. Pedro revida dizendo que estão certos em destruir o Paraguai, Juan revida alegando que ele também será destruído, a peleja começa a ter contornos de violência física entre os dois, porém cessa quando barulhos de bombas começam a soar de longe. Um silêncio sepulcral entre todos toma o ambiente, a guerra começa a avizinhar-se, numa atmosfera que, como afirma Paul Virilio, busca transmitir ao espectador a ideia de que a guerra inflige, antes da morte, o pânico da morte (VIRILIO, 1993). Pedro afirma que os ruídos são de paraguaios a 20 milhas (um pouco mais de 32 quilômetros de distância) e afere que o exército de López pode chegar na localidade no próximo dia. O chefe do bando vai até um quarto e pega um mapa. Seu dedo segue o fluxo do rio Paraná, do noroeste do estado do Paraná no Brasil, até a parte em que o rio faz divisa com Argentina e Paraguai. Uma fala entre Pedro e Ana nos dá a ideia de uma certa temporalidade, Pedro pretende continuar errante até pelo menos o verão. A sinopse indicada pela Cinemateca Brasileira traz a informação que o filme se passa em 1868, um ano de muitas batalhas dentro da guerra, se Pedro afirma que ainda não está no verão, que começa no final do ano, ainda não se deu início a dezembrada. A Batalha de Itororó, Batalha de Avaí, Batalha de Lomas Valentinas e Rendição de Angustura, formam parte da conhecida “dezembrada”, foi um confronto significativo entre as forças paraguaias e aliadas. O conflito aconteceu perto da cidade de Avaí (PY). A Dezembrada foi um episódio crucial que contribuiu para o enfraquecimento das forças paraguaias (DORATIOTO, 2002).



Imagem 16: Pedro passa os dedos sobre o mapa aos 60'33''

O ano de 1868 foi repleto de batalhas estratégicas que marcaram a entrada dos aliados em solo paraguaio com um constante avanço em direção à capital Assunção. Dentre os principais conflitos, podemos destacar o cerco de Humaitá, ocorrido entre janeiro e julho de 1868, onde o exército aliado iniciou uma aproximação à fortaleza paraguaia de Humaitá, em um prolongado e sangrento combate, marcado pela defesa obstinada dos paraguaios em frente a um poderoso e mais equipado exército da Tríplice Aliança. Além da manobra de Piquiciri e estrada do Chaco, da queda de Humaitá em julho de 1868 (GONÇALVES, 2009). Então Pedro segue com seu dedo sobre o mapa na mesma possível direção dos aliados, adentrando território paraguaio seguindo as margens do rio Paraná em direção a Humaitá (imagem 16).

Pedro cita que este lugar serviu de passagem de Angostura Villata e Lomas Valentinas, para que repousassem seus pés. O que dá a entender que talvez uma comitiva do exército imperial do Brasil tenha passado por ali. Geograficamente, as Cataratas e o forte de Angostura, no Paraguai, estão separados em 334 quilômetros

de distância seguidos em quase linha reta. A tomada do forte Angostura deu-se em dezembro de 1868, mesmo mês a batalha de Lomas Valentinas, em Ita-Ivaté, muito perto de Assunção, episódio que deixou mais de 9 mil paraguaios mortos, lembrando que estas batalhas estão dentro da dezanada, uma manobra ampla e importante para o começo do fim da guerra e também um dos momentos mais sangrentos da disputa (GONÇALVES, 2009). A menção a essas batalhas e a suposição de as Cataratas estarem no caminho das tropas, dá ao filme um verossímil arcabouço histórico e espacial da guerra. Durante a invasão paraguaia ao estado do Mato Grosso, em 1865, as tropas de Lopez chegaram até o município de Coxim, geograficamente Foz do Iguaçu e Coxim estão na mesma longitude de 54°, separadas por 912 quilômetros de distância (ESSELIN, 2011).



imagem 17: Representação do exército paraguaio como alcoólatras.

Quintana é o desertor paraguaio, o Indígena é de um povo originário e também paraguaio, personagens que, dentro do espectro maniqueísta, são tidos como vilões. Além deles, o exército paraguaio surge nas cenas de lembrança,

quando saqueiam a fazenda e executam o irmão. Os paraguaios são representados como fumantes, alcoólatras, que gostam de comer, pessoas com vícios. A xenofobia pode se manifestar no cinema por meio de estereótipos, representações distorcidas e narrativas discriminatórias que perpetuam preconceitos culturais. Também temos o fato de serem representados por atores brasileiros. Essas representações reforçam hierarquias de poder, como no filme em que o chefe dos desertores é um brasileiro e seus subordinados paraguaios. A representação de visões simplificadas e negativas de outras culturas, não apenas distorce a compreensão do público, mas também contribui para a marginalização e discriminação de grupos étnicos. A guerra da Tríplice Aliança foi mais um ingrediente para cristalizar a imagem do paraguaio como inferior ao brasileiro. Em “Preconceito contra a origem geográfica e de lugar”, Albuquerque Júnior escreve que a construção de uma fronteira já é um indício de aversão ao outro. A separação de povos diferentes e tessituras de fronteiras são ampliadas por motivos políticos, culturais e militares. A própria formação de um estado nacional, que quer aglutinar sobre uma mesma identidade vários povos, é um dos fatores de segregação. Os limites produzidos maximizam a rivalidade entre povos, o que gera disputas territoriais, que levam a guerras, o que aconteceu no cone sul (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012). Adicionamos a essa soma de aversão ao estrangeiro o cinema, que é, infelizmente, um grande reprodutor de estereótipos culturais, o que vemos claramente na representação dos paraguaios em “Na Garganta do Diabo”. Esses estereótipos surgem no cinema tanto por motivos ideológicos (os paraguaios como inimigos saqueadores), quanto por motivos técnicos (a reprodução de figurinos indígenas adornados e baseados em obras de Debret) ou da imaginação e fantasia dos produtores (guerra acontecendo próximo às Cataratas) (LANGER, 2014).

O desfecho do filme começa quando a tribo indígena consegue alcançar finalmente a fazenda nas Cataratas, em busca de vingarem-se da morte da criança. Em entrevista a Ely Azeredo, para a revista Filme Cultura, Khouri conta sobre o

arrebatamento diante da força natural das cataratas que a cena final tem inspirações de tragédia grega, enquanto o operador de câmara acha que há evocações shakespearianas, pois o desertor Pedro acaba pagando pelo crime do indígena, num golpe de azar do destino (AZEREDO, 1969).

“Por um lado, o ódio, o isolamento esterilizante, o medo, o impulso mercenário (no sentido mais amplo), que colocam o indivíduo como instrumento e vítima do círculo vicioso da destruição. No lado oposto, o amor, a vida vista nos olhos, o impulso da participação, o culto da beleza, a verdade dos sentidos - o mergulho do homem no círculo irreversível da existência” (AZEREDO, 1969, p.26)

A contraposição entre a verdade sensorial e o isolamento estéril, uma das várias oposições de Azeredo, destaca-se na análise do crítico. A natureza desempenha um papel fundamental ao unificar os personagens do filme em um único fluxo, identificado como o "fluxo da natureza", transcendendo suas diferenças. O "panteísmo", um elemento de vitalismo e erotismo cósmico na obra de Khouri, é reconfigurado com base em um sentido peculiar. As cenas das Cataratas ilustram o redemoinho psicológico das personagens. No fim, o vilão é punido ao ser reduzido a uma figura sem rosto ao ter a cabeça coberta e ser arremessado das Cataratas, utilizando elementos de décor como indicadores visuais do estado emocional dos personagens. O close-up em rostos é uma característica do cinema khouriano. O melodrama histórico conclui com a recompensa dos virtuosos e a punição dos maus, embora fissuras trágicas permaneçam em aberto (SILVA, 2014).



Imagem 18: O desfecho de Pedro

Outro desfecho dramático é o de Ana, que não conseguiu fugir da fazenda isolada, que era seu maior objetivo. Foi largada e preterida pelo homem que desejava e que depositava suas esperanças para sair do local, tanto que traiu sua família contando sobre o tesouro, causando a agressão ao pai. Porém, continuou do mesmo jeito que começou o filme, completando e recomeçando seu círculo de insatisfação com o lugar que vive.

A outra protagonista feminina, Miriam, acaba o filme encontrando no soldado recuperado da doença um possível amor. A personagem Miriam é a mais ligada à paisagem das Cataratas, as quedas de água marcam a transição entre o presente e a lembrança de Miriam do passado recente, denotando, mais uma vez, a importância da paisagem das Cataratas como um fator que evoca memórias. "Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas" (SCHAMA, 1996, p. 17).

O apoio popular à guerra da Tríplice Aliança foi promovido através da imprensa brasileira da época, claro que houve opositores, mas os jornais usavam da guerra para enaltecer o império e o exército brasileiro, contar sobre as famílias que

tiveram seus entes enviados aos campos de batalha, também no detrimento aos paraguaios que eram os inimigos (SCHAFER, 2012). Porém, “Na Garganta do Diabo” conta não sobre as pessoas que estavam longe da zona de conflito, que só sabiam da guerra por meio de cartas ou jornais, o filme é sobre quem estava próximo aos territórios de conflito, que sofriam diretamente os reversos e travamentos da guerra, tendo uma percepção diferente do litígio. Estar no local e espaço de combate é diferente de imaginar e projetar o local.



Imagem 19: Casal termina o filme juntos em direção às quedas d'água.

Além dos “vilões” serem punidos, de Ana não conseguir sua liberdade, “Na Garganta do Diabo” termina com a protagonista Miriam sendo recompensada encontrando o amor nos braços do soldado curado da cólera, em um típico final feliz. O casal juntos vão em direção às Cataratas na cena final, em um plano de costas o casal some na névoa de água produzida pelas quedas, em uma cena onírica, como que as Cataratas abraçando-lhes. “A exploração das qualidades estéticas da paisagem surgiam de forma recorrente como elementos apelativos para a fixação das audiências, implicando a produção de representações enviesadas da realidade”. (AZEVEDO, 2009, p. 96). Logo após aparece o tradicional letreiro “The End”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É indiscutível que a guerra da Tríplice Aliança, desde suas causas e, principalmente, suas consequências, configuraram a geografia, história e política do Paraguai, Brasil, Argentina e Uruguai. Das causas como a herança do espaço formado ainda na era colonial, das disputas por territórios e soberanias fluviais no cone sul. Já as consequências são sentidas até hoje, como na promoção do exército brasileiro que enriqueceu e ganhou prestígio nacional, por exemplo. No Paraguai as feridas do combate são mais profundas e suas cicatrizes ainda visíveis, como a grande perda populacional, quase um genocídio, que ainda está impregnado na memória cultural e coletiva do país.

A delimitação das fronteiras oeste do Brasil e leste do Paraguai e Argentina tomaram forma mais consistente após o conflito. A ocupação desses espaços, a militarização das faixas de fronteiras, fazem parte da história da formação da cidade de Foz do Iguaçu, que está na fronteira trinacional entre Brasil, Paraguai e Argentina. O município ainda é lar das cataratas do Iguaçu, eleitas uma das maravilhas do mundo. A beleza natural, força e volume das quedas de água são impressionantes ao olho nu e também exuberantes através do cinema. Ao abordar a paisagem geográfica de “Na Garganta do Diabo”, aliada à análise fílmica, vemos que muito do escopo utilizado na narrativa do longa-metragem é verossímil se compararmos os fatos históricos. A cinematografia proporciona uma perspectiva singular, permitindo aos espectadores adentrar na atmosfera da época, testemunhando as condições geográficas desafiadoras e o medo e angústia que os moradores de uma localidade próxima à zona de conflito estão à mercê.

As cataratas do Iguaçu enriquecem a narrativa do filme com paisagens deslumbrantes, que evocam memórias, amores, medo e morte. Essa abordagem visual complementa a análise acadêmica, proporcionando uma compreensão mais clara do papel da paisagem no cinema. Além de compreender a força que a sétima

arte tem em poder retratar eventos históricos e como essa ferramenta pode ser usada por estados para a promoção bélica, revisionismos históricos e formação de uma verdade coletiva manipulada.

“Na Garganta do Diabo” é um filme que precisa ser resgatado e disposto ao alcance público, seja em exibição em salas de cinema, na televisão, streaming, DVD e, também, nos meios alternativos de compartilhamento de arquivos. “Na Garganta do Diabo” é como se fosse um tesouro esquecido do cinema nacional, que precisa ser revisto, analisado, assim como seu autor, Walter Hugo Khouri.

A geografia está em toda parte e também nas suas representações artísticas como música, fotografia e cinema, por exemplo. A paisagem é tudo que podemos ver e o Brasil e América Latina, precisam ver “Na Garganta do Diabo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITKEN, ZONN. Stuart C, Leo. E. Re-apresentando o Lugar Pastiche. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. Cinema, Música e Espaço. Rio de Janeiro (RJ): UERJ, 2009.

ALBUQUERQUE, Edu Silvestre de. A Disputa pelo “Coração das Terras” Sul-Americanas. Contexto & Educação. Editora Unijuí, Ano 28 nº 89. Jan./Abr. 2013

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia. São Paulo. Cortez, 2012.

AZEVEDO, A. L. F., Grammont, M. J., & Teixeira, I. A. de C. (2014). “Me ajuda a olhar!”: o cinema na formação de professores. Educação Em Foco, 17(24), 123–143.

AZEREDO, Ely. Walter Hugo Khouri. In: AMICO, Gianne (org.). Il cinema brasiliano. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961?, p. 108. Apud.SILVA. 2014, p. 410.

AZEREDO. Ely. “Dossiê Khouri”. Filme Cultura (12), 14-27. 1969.

BARBEIRO, Heródoto. História: volume único para o ensino médio/Heródoto Barbeiro, Bruna Renata Cantele, Carlos Alberto Schneeberger. São Paulo: Scipione, 2004.

BASSI, CASTILHO. Bruno Stankevicius; Alceu Luís. Proprietários brasileiros têm 14% das terras paraguaias. De Olho nos Ruralistas. 6 de novembro de 2017.

Disponível em:

<<https://deolhonosruralistas.com.br/deolhonoparaguai/2017/11/06/proprietarios-brasileiros-tem-14-das-terras-paraguaias/>>. Acesso em: 14 de agosto de 2023.

BAZIN, André. "An Ontology of the Photographic Image" (1945).

BERNARDET, Jean-Claude. Na Garganta do Diabo. Suplemento literário do Estado São Paulo, São Paulo, p. 05, 18 jun. 1960

BERRUYER, Olivier. Poll in France: “In your opinion view, which is the country that contributed most to the defeat of Nazi German in 1945?” (Source: sondages IFOP 1945, 1994, 2004). França. 2004.

BICALHO, Fabiane Gilberto Pereira. O Pitoresco e o Sublime: Os “índios de carton-pâte” no Tomo I de Viagem pitoresca e histórica ao Brasil de Debret. Acesso em 09 de janeiro de 2024. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-24102022-181817/pt-br.php>>.

CARDOZO, Efraim. Breve Historia del Paraguay. Colección Historia. El Lector. Asunción, 1996.

_____. Apuntes de la Historia Cultural del Paraguay. Colección Historia. El Lector. Asunción, 1996.

CARVALHO, José Murilo. Forças Armadas e Políticas no Brasil. 2.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

CENTURION, Juan Crisostomo. Memorias o Reminiscencias Historicas sobre la Guerra del Paraguay. El Lector, Paraguay, 2010.

CÉSAR, Gustavo Rojas de Cerqueira. Integração Produtiva Paraguai-Brasil: Novos Passos no Relacionamento Bilateral. Boletim de Economia e Política Internacional | BEPI | n. 22 | Jan./Abr. 2016.

CHIAVENATTO, Julio José. Genocidio Americano: A Guerra do Paraguai. Editora Brasiliense. São Paulo, 1979.

CHANAN, Michael. Cinema in Latin America. from The Oxford History of World Cinema, ed. Geoffrey Nowell-Smith, OUP, 1996;Section 2, Sound Cinema 1930-1960, pp.427-435.

CINEL NDIA. Rio de Janeiro. n°165 de setembro de 1959. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=312622&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo&pagfis=9330>>. Acesso em: 15 de julho de 2023.

_____. Rio de Janeiro. n° 166 de outubro de 1959. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=312622&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo&pagfis=9415>>. Acesso em: 15 de julho de 2023.

_____. Rio de Janeiro. n° 167 de outubro de 1959. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=312622&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo&pagfis=9490>>. Acesso em: 15 de julho de 2023.

_____. Rio de Janeiro. n° 168 de novembro de 1959. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=312622&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo&pagfis=9576>>. Acesso em: 15 de julho de 2023.

_____. Rio de Janeiro. n° 172 janeiro de 1960 . Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=312622&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo&pagfis=9887>>. Acesso em: 15 de julho de 2023.

_____. Rio de Janeiro. n° 177 de março de 1960. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=312622&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo&pagfis=10267>>. Acesso em: 15 de julho de 2023.

_____. Rio de Janeiro. n° 183 junho de 1960. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=312622&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo&pagfis=10671>>. Acesso em: 15 de julho de 2023.

CINEMATECA Brasileira. Na Garganta do Diabo. 2003. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FLMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002203&format=detailed.pft>>. Acesso em: 28 de setembro de 2021.

CORRÊA, ROSENDAHL. Roberto Lobato, Zeny. (org). Cinema, música e espaço / Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

CORREIO DA MANHÃ. Ike terá álbum em cenas de “Na Garganta do Diabo”. 24 de Fevereiro de 1960. Acesso em 7 de Dezembro de 2023. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22filme%20na%20garganta%20do%20diabo%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=200>.

COSGROVE, Denis. Landscape and Landschaft – Lecture delivered at the “Spatial Turn in History” Symposium. In: German Historical Institute Bulletin, Washington, DC, n. 35, pp. 57-71, 2004). Disponível em: https://legacy.ghi-dc.org/fileadmin/user_upload/GHI_Washington/Publications/Bulletin35/35.57.pdf.

COSTA, Maria Helena. B. V. Filme e geografia: outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos. Espaço e Cultura, n. 29, p. 43-54, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3531>>.

_____. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens filmicas. Pro-Posições, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 109-119, set./dez. 2009

DASTUGUE, Gérard. Le paysage du western, entre wilderness et civilisation : étude de trois films de John Ford. (D)ECRIRE LE PAYSAGE, Presses Universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, pp. 189-211, 2020, 979-10-94360-88-0.

DEZENOVE DE DEZEMBRO. Curitiba - PR. 15 de Janeiro de 1881. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=416398&Pesq=foz%20do%20iguassu&pagfis=10048>> . Acesso em 15 de novembro de 2023.

_____. Curitiba - PR. 19 de Janeiro de 1870. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=416398&Pesq=foz%20do%20iguassu&pagfis=5853>> . Acesso em 15 de novembro de 2023.

_____. Curitiba - PR. 06 de Novembro de 1867. Disponível em:

<<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=416398&pesq=foz%20do%20iguassu&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=4947>> . Acesso em 15 de novembro de 2023.

_____. Curitiba - PR. 04 de Julho de 1866. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=416398&pesq=foz%20do%20iguassu&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=4398>> . Acesso em 15 de novembro de 2023.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. Maldita Guerra : nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

ESSELIN, Paulo Marcos. A pecuária bovina: no processo de ocupação e desenvolvimento econômico do Pantanal sul-mato-grossense - 1830-1910. Dourados. Ed. UFGD, 2011.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro : Paz e Terra. 1992.

FIORAVANTI, Carlos. O terror das doenças na guerra do Paraguai. Pesquisa Fapesp. Edição 309, novembro de 2021.

FOLHA Online - Ilustrada - Mostra ajuda a decifrar Walter Hugo Khouri - 19/09/2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u17620.shtml>>. Acesso em: 11 maio. 2023.

FONSECA, Eduardo Dias. A construção da narração do nacional no cinema brasileiro e argentino (1995-2002) [manuscrito] / Eduardo Dias Fonseca. – 2019.

GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

GONÇALVES, Leandro José Clemente. Tática do Exército Brasileiro na Guerra do Paraguai entre 1866 e 1868. Acesso em 7 de dezembro de 2023. Disponível em: <<https://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/leandrojose.pdf>>

HARVEY, David. Condição pós moderna. 1992. Disponível em: <encurtador.com.br/sDLY9>. Acesso em: 28 de setembro de 2022.

HIRANO. Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). ACENO, Vol. 2, N. 3, p. 142-158. Jan. a Jul. de 2015. ISSN: 2358-5587.

HOPKINS, Jeff. Um Mapeamento de Lugares Cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. Cinema, Música e Espaço. Rio de Janeiro (RJ): UERJ, 2009.

IANNI, Octavio. A Questão Nacional na América Latina. 1987.

IGUASSU, The Devil's Throat (1960) - IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0189785/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm>. Acesso em: 18 maio. 2023.

LA NACIÓN. Buscar plata yvyguy es "un deporte" con muchos adeptos en Paraguay. Publicado em 13 de Agosto de 2006. Acesso em 08 de janeiro de 2024.

Disponível em: <
<https://web.archive.org/web/20090312060206/http://anteriores.lanacion.com.py/noticia-139589-2006/08/13.htm>>

LANGER, Johnni. Metodologia para análise de estereótipos em filmes históricos. Revista História Hoje, v. 2, n. 5, 2004.

LAVANDIER, Yves. La Dramaturgie - L'art du récit. LES IMPRESSIONS NOUVELLES. 2019

LIMA, Perci. Foz do Iguaçu e sua História. 2001.

LIMA, Jackson. Em busca da história de Foz do Iguaçu. Acesso em 23 de novembro de 2023. Disponível em:
<https://www.h2foz.com.br/geral/em-busca-da-historia-de-foz-do-iguacu/>

LENDA das cataratas ICMBio, 29 de junho de 2023
<https://www.icmbio.gov.br/parnaiguacu/biodiversidade/92-a-lenda-das-cataratas.html>

LOPES, Theodorico; TORRES, Gentil. Ministros da Guerra do Brasil – 1808-1945. Rio de Janeiro, 1946.

MAGNOLI, Demétrio. (organizador) História das Guerras 3. ed. São Paulo : Contexto, 2006.

MARCONDES, Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. CASA, Vol.7 n.1, julho de 2009

MARTINEZ, Hugo Ramón Mendoza. Tecnología de la Guerra contra la Triple Alianza. Ed. El Lector, 2015.

MARTINS, William de Souza Nunes. A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988. *PolHis*. Ano 5, Número 9. Primeiro semestre 2012.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Senac, 2004.

MEIRELLES, William Reis. *A guerra como tema no cinema brasileiro*. 2005.

Disponível em: <
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/11842>>. Acesso em: 28 de setembro de 2022.

MERCADO, TABAROZZI, Noelia, Marcos. Las artes audiovisuales paraguayas entre 1960 y 1970. *Arte e Investigación*, Número 13. Noviembre de 2017. Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de La Plata.

MOTA, Carlos Guilherme. Guerra do Paraguai: história e polêmicas. *Estudos Avançados* 9 (24), 1995. Acesso em 25 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/R6CtMNFGZpZnNrB6HLZ4QRN/?format=pdf&lang=pt>

MOURA, Eduardo. Folha de S. Paulo. Cultura perde metade de seu orçamento federal na última década e segue em queda. Acesso em 04 de janeiro de 2024.

Disponível em: <
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/cultura-perde-metade-de-seu-orcamento-federal-na-ultima-decada-e-segue-em-queda.shtml>>.

MORETTIN, NAPOLITANO. Eduardo, Marcos (org). *O cinema e as Ditaduras Militares - Contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo : Intermeios: Fapesp; Porto Alegre : Famecos, 2018.

NEVES, Alexandre A; FERRAZ, Cláudio Benito O. *Revista Percurso – NEMO Maringá*, v. 3, n. 1 , p. 163-181, 2011.

No Império, Senado estudou criar CPI da Guerra do Paraguai. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/no-imperio-senado-estudou-criar-cpi-da-guerra-do-paraguai>>. Acesso em: 18 maio. 2023.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 1960.

OROZ, Silvia. Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

ORUETA, VALDÉS. Agustín Gámir; Carlos Manuel. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. Boletín de la A.G.E. N.º 45 - 2007. Acesso em 29 de setembro de 2023. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/181597>>

PIEPERGERDES, Brent. “Geography and Film: avenues for future engagement”. Aether: the journal of media geography. Vol 01, p. 49-52. Out., 2007

PINHO, Márcio Souza de. A FORMAÇÃO DA FRONTEIRA OESTE DO BRASIL E A INFLUÊNCIA DA REGIÃO DO CHACO BOREAL. Revista Brasileira de Estudos Estratégicos REST V12 No 23 Jan-Jun 2020.

POMER, León. A Guerra do Paraguai: a grande tragédia rioplatense. Global Editora. São Paulo, 1980.

PRADO, Daniel Porciuncula. A Guerra do Paraguai: duas vertentes historiográficas. Disponível em: <<https://repositorio.furg.br/handle/1/883>> . Acesso em: 1º de junho de 2023.

PUCCI, Jr Renato Luiz. O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagem no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo : Annablume / Fapesp, 2001.

RAFFESTIN, Claude. Por uma geografia do poder. 1980. Editora Ática, São Paulo.

RAMÓN BLANCO, Eduardo. (1945). La película de guerra. Cine experimental. (4):223-227.

RIBALTA, Alexey. Sobre lo erótico en el cine de Walter Hugo Khouri. 2003. Revista de Psicoanálisis y Cultura. Número 17 - Julio 2003. Disponível em: <<https://www.acheronta.org/acheronta17/khouri.htm>>. Acesso em: 28 de maio de 2023.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROSA, José Maria. La Guerra Del Paraguay y las Montoneras Argentinas. Disponível em:

<https://www.labaldrich.com.ar/wp-content/uploads/2013/03/Rosa-Jose-Maria-La-Guerra-Del-Paraguay-Y-Las-Montoneras-Argentinas.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2023.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHAMA. Simon. Paisagem e Memória. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

SCHNEIDER, Luiz. A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Porto Alegre: Pradense, 2009.

SCHORSCH. Alexander P. Cataratas e a Floresta Iguaçu. Foz do Iguaçu. Quadrioffice Editora. 2008.

SILVA, Micael Alvino da Silva. Breve História de Foz do Iguaçu. Foz do Iguaçu : Epígrafe, 2014.

SILVA, Fred (org). Focus on The Birth of a Nation. Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall. In

SILVA, Jaison Castro. A tessitura insuspeita : cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968) / Jaison Castro Silva. – 2014.

SOJA, Edward W. "Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places". Zahar. 1993.

SOUSA, Fábio Ribeiro de. A Construção de Memória da Guerra do Paraguai (1864-1870) no cinema: Brasil e Paraguai, uma perspectiva comparada. Dissertação. (Mestrado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SOUZA, Gabriel de Lima. PAISAGEM , GEOGRAFIA E CINEMA - possibilidades para a retomada de um conceito-chave. GeoPUC – Revista da Pós-Graduação em Geografia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 41-56, jul.-dez. 2015.

ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra. 2010.

SAUER, Carl. Morfologia da Paisagem, 1925.

SOUZA, Fabio Ribeiro de. O revisionismo histórico da Guerra do Paraguai no cinema paraguaio: reprodução e disseminação. Rev. Hist. UEG - Porangatu, v.2, n.1, p.98-116, jan./jul. 2013.

SZARAN, Luis. Diccionario de la música en el Paraguay. Ed. Jesuitenmission. 2007.

THÉRY e VELUT. Hervé e Sebastien. Élisée Reclus e a Guerra do Paraguai. 2016. Terra Brasilis (Nova Série) Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica.

TREDELL, Nicolas (org). Cinemas of Mind. Cambridge: Icon Books. In ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra. 2010.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e Lugar : a perspectiva da experiência. Londrina : Edue, 2013

UNILA. Pedra Escrita do Iguazu: um achado arqueológico que conecta a Tríplice Fronteira com a Guerra do Paraguai. Acesso em 23 de novembro de 2023.

Disponível em:

<<https://portal.unila.edu.br/noticias/pedra-escrita-do-iguacu-um-achado-arqueologico-e-possivel-elo-perdido-da-historia-que-cruza-a-triplice-fronteira-com-a-guerra-do-paraguai>>

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica.1994.

VERSEN , Max Von. História da Guerra do Paraguai. Belo Horizonte, Ed Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

VIANNA, Hélio. . História das fronteiras do Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, 1948.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. O Cangaço no cinema brasileiro. Campinas, SP : [s.n.], 2007.

VIRILIO, Paul. Guerra e Cinema. São Paulo, Editora Página Aberta, 1993.

WALTER Hugo Khouri. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa204214/walter-hugo-khouri>. Acesso em: 23 de janeiro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

WILSON, Both. How John Ford's West Was Framed: Landscape and Geography in the Monument Valley Films. JCMS: Journal of Cinema and Media Studies, Volume 59, Number 3, Spring 2020, pp. 90-113 (Article).

ZANIOLO. Bruno Gavranico. On the Waterfront: O Método de interpretação realista como um campo de disputa em Hollywood durante o Macartismo.

ZARACHO, María Esther Z. Robertti. Imaginarios de Nación en la Producción Audiovisual Oficial e Independiente de Paraguay Durante la Dictadura Stronista

(1968-1979). *Estudios Paraguayos* - Vol. XXXIX, N° 2 - Diciembre 2021. Acesso em 04 de janeiro de 2024. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=ddhyEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT14&dq=cerro+cor%C3%A1+pelicula&ots=byGhKOKyZ3&sig=RJN1UXFDyHtuiPKEm3AuudZ1SqM#v=onepage&q=cerro%20cor%C3%A1%20pelicula&f=false>>

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

007 Contra o Foguete da Morte. Direção: Lewis Gilbert. Metro-Goldwyn-Mayer. Reino Unido. 1979

A Ilha. Direção: Walter Hugo Khouri (1962),

A Meia Noite Levarei Sua Alma. Direção: José Mojica Marins. Cinematográfica Apolo. Brasil. 1964

A Missão. Direção: Roland Joffé. Warner Bros. Reino Unido. 1986.

ACOSSADO. Direção. Jean-Luc Godard. SNC (Société Nouvelle de Cinématographie), Impéria. França. 1960.

Alma do Brasil. Direção: Líbero Luxardo. Ideal Filmes. Brasil 1932.

AMOR Estranho Amor. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1982

AMOR Voraz. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1984.

ARGENTINO hasta la muerte. Direção: Fernando Ayala. Argentina. 1971.

As Amorasas. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1968.

AS Cariocas. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1966.

AS Deusas. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1972.

AS feras. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 2001.

AS Filhas do Fogo. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1978.

ASSASSINOS da Lua das Flores. Direção: Martin Scorsese. Apple Studios. Estados Unidos. 2023

BATISMO de Sangue. Direção: Helvécio Ratton. Brasil. 2007.

CABRA Marcado Para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil. 1984.

CANDIDO López, los campos de Batalla. Direção: José Luis García. Ana Aizenberg Producciones. Argentina e Paraguai. 2005.

CERRO corá. Direção: Guillermo Vera. Paraguai. 1978.

CHOVE sobre o nosso amor. Direção: Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri. Suécia. 1946.

CIDADE Ameaçada. Direção: Roberto Farias. Brasil. 1960.

CONVITE ao Prazer. Direção: Walter Hugo Khouri . Brasil. 1980.

DE Coração Aberto. Direção: Marion Laine. MK2 Diffusion. França e Argentina. 2013

EROS, o Deus do Amor. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1981

ESTRANHA Forma de Vida. Direção: Pedro Almodóvar. El Deseo. Espanha. 2023.

ESTRANHO Encontro. Direção: Walter Hugo Khouri (1958),

EU. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1986.

FELIZES Juntos. Direção: Wong Kar-Wai. Hong Kong. 1997.

FOREVER. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1991.

FRONTEIRAS do Inferno. Direção: Walter Hugo Khouri (1958),

GAIJIN – Ama-me Como Sou. Direção: Tizuka Yamazaki. Brasil e Japão. 2005

GUERRA do Brasil - Toda a verdade Sobre a Guerra do Paraguai. Direção: Sylvio Back. Brasil. 1987.

GUERRA do Paraguay. Direção: Luiz Rosemberg Filho. Livres Filmes. Brasil. 2016.

GUERRAS do Brasil.Doc. Direção. Luiz Bolognesi. Curta!. Brasil. 2019.

HERANÇA Sagrada. Direção: Douglas Sirk. Universal International. Estados Unidos. 1954.

INDIANA Jones e o Reino da Caveira de Cristal. Direção: Steven Spielberg. Paramount Pictures. Estados Unidos. 2008

LEÃO, Philippe. Walter Hugo Khouri e o Cinema Novo. Acesso em 13 de dezembro de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fFpmaY3HM0Y?>>

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Cinédia. Brasil. 1931.

MÔNICA e a Sereia do Rio. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1987.

MONIKA e o Desejo. Direção: Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri. Suécia. 1953.

NA GARGANTA do diabo. Direção: Walter Hugo Khouri. Cinebras. Brasil. 1960.

NETTO Perde Sua Alma. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza. Piedra Sola Produções. Brasil. 2001.

NOITES de Circo. Direção: Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri. Suécia. 1953.

NOITES Vazias. Direção: Walter Hugo Khouri (1964),

O Anjo da Noite. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1974.

O cangaceiro. Direção: Lima Barreto. Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Brasil. 1953.

O Corpo ardente. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1967.

O Desejo. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1975.

O Gigante de Pedra. Direção: Walter Hugo Khouri (1953),

O Palácio dos Anjos. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1970.

O Prisioneiro do Sexo. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1979

O que é isso Companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Rio Filmes. Brasil. 1997.

O resgate do soldado Ryan. Direção: Steven Spielberg. DreamWorks Pictures. Estados Unidos. 1998.

O Último Êxtase. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1973.

PAIXÃO e Sombras. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil. 1977.

PAIXÃO Perdida. Direção: Walter Hugo Khouri . Brasil. 1999.

PANTERA Negra. Direção: Ryan Coogler. Walt Disney Studios Motion Pictures. Estados Unidos. 2018.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders

PEGA Pega. Direção: Marcus Figueiredo e Luiz Henrique Rios. TV Globo. Brasil. 2017

SAI de Baixo - o Filme: Direção: Cris D'amato. Globo Filmes. Brasil. 2019

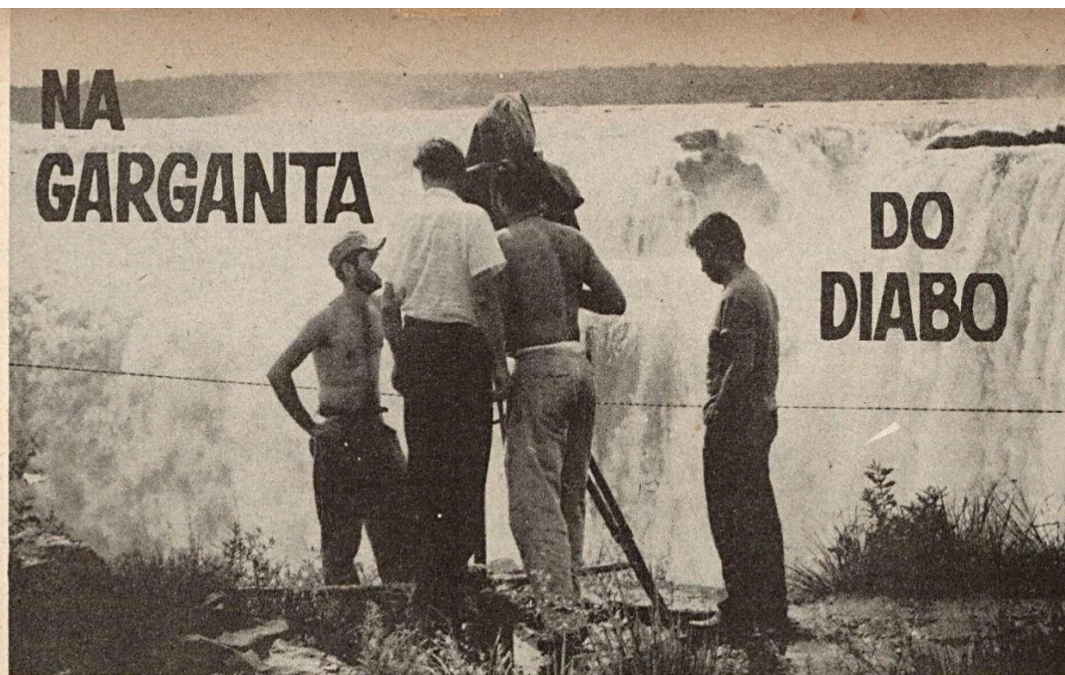
TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Mapa Produções Cinematográficas Ltda. Brasil. 1967.

UMA Mulher Fantástica. Direção: Sebastián Lelio. Fabula Komplizen Film. Chile. 2017.

VALE Tudo. Direção: Dennis Carvalho. TV Globo. Brasil. 1988.

Vox Populi (1982) | Walter Hugo Khouri | Completo. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=wPEnOArfsIU>>. Acesso em: 18 maio. 2023.

ANEXOS



texto de
ZENAIDE ANDRÉA

A jovem indígena
(com o dir. de
iluminação R. Iesey)
também entrou
no filme. E gostou

★ A "Garganta do Diabo" (olhem bem a 1.ª foto desta página) é exatamente o canal onde cai o maior volume d'água da mais grandiosa de suas cataratas. Daí o título do filme da Cinebrás Produtora Cinematográfica, realizado (direção, argumento, roteiro e montagem) por Válder Hugo Khoury, com fotografia de Rudolf Iesey, cenografia de Pierino Massenzi e música de Gabriel Migliori. Por que a produção teve os seus exteriores rodados mesmo naquela região, nas fronteiras do Brasil com a Argentina? Local sem dúvida pitoresco, mas que não é apresentado nas cenas da película apenas sob este aspecto, e sim dentro de uma ação intensa, contínua, violenta, em função de uma história que ainda mais valoriza a magnitude dos ambientes naturais, criando uma atmosfera profunda e — quase diríamos — de involuntária emoção, ao espectador. Tudo autêntico, humano, ainda que seguindo a ficção do enredo, e, principalmente, muito belo, em meio a



Em plena aventura
na selva: Luigi Picchi, José Mauro de
Vasconcelos e André Dobroy



Filmagem nas cataratas:
Khoury, Tibor, o austríaco chefe da
expedição, e outros da equipe

Edla Van Steen e Sérgio Hingst. Ela quase foi devorada pelos mosquitos...



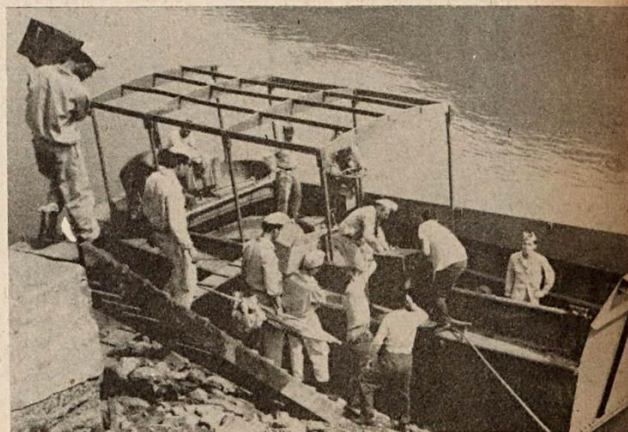
A nova artista e Fernando Baleroni, em uma passagem do filme



uma natureza cheia de esplendor. Mas não pensem que foi fácil a tarefa...

A equipe, com a assistência do produtor Tibor Szucs, trabalhou duramente para levar a contento a sua missão. Construiu nada menos de 34 pontes, em lugares praticamente intransitáveis, e muitos jamais antes pisados pelo homem, enfrentou correntes caudalosas carregando a maquinaria de filmagem às costas etc. etc. E havia ainda o problema dos mosquitos, que, entre outros inconvenientes, fizeram paralisar a filmagem por três vezes, tais os estragos que causaram à branca epiderme da artista Edla Van Steen...

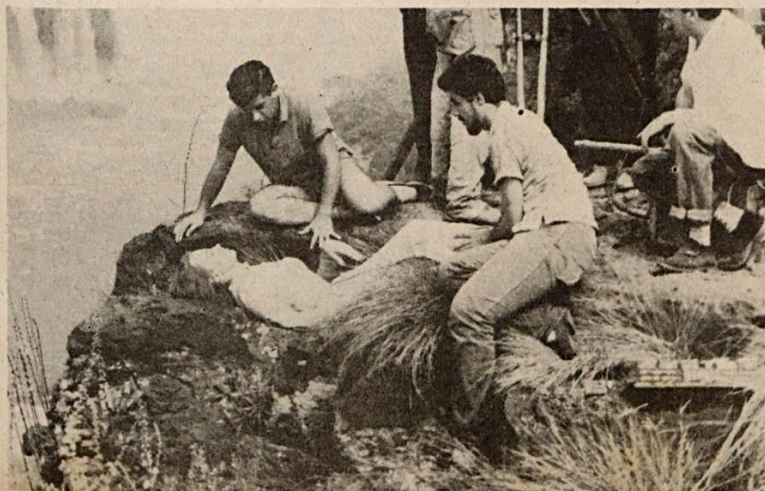
Agora, o filme está pronto (para ser lançado a partir de abril) e com três versões, sendo uma em inglês. O elenco é dos melhores: Luigi Picchi, Odete Lara, Milton Ribeiro, Edla, Sérgio Hingst, José Mauro de Vasconcelos, Fernando Baleroni, André Dobroy e outros.



Esta lanca de desembarque foi cedida pelo capitão da Foz do Iguaçu



Dupla principal:
Luigi Picchi e Odete Lara.
Romance selvagem...



Edla e Jean Laffront,
à beira de um precipício.
Khoury estuda a cena

