

AS ORIGENS DA GUERRA REVOLUCIONÁRIA E O USO DA TORTURA PELA ÓTICA DO DOCUMENTÁRIO *ESQUADRÕES DA MORTE: A ESCOLA FRANCESA* – A HISTÓRIA DE UM LEGADO

Luiz Guilherme dos Santos Júnior*

Resumo

O ensaio analisa o documentário *Esquadrões da Morte: a Escola francesa* (2003), da cineasta francesa Marie-Monique Robin. A proposta analítica volta-se para três questões fundamentais que serão desenvolvidas a partir da fundamentação teórica, metodologia e técnica de análise: as origens da guerra revolucionária, a tortura e o legado transmitido pela Escola militar francesa aos regimes totalitários constituídos na América Latina e interesses de guerra dos Estados Unidos. Teoricamente o ensaio ancora-se nos estudos sobre cinema e história; quanto à metodologia, seguem-se apontamentos fundamentados pela *Escola dos Annales* quanto à representação da imagem como fonte histórica; a técnica analítica está pautada na decupagem em diálogo com os agenciamentos produzidos pelas escolhas que constituem a montagem cinematográfica.

Palavras-chave

Cinema; Documentário; Guerra revolucionária; História; Tortura.

Abstract

This essay analyzes the documentary *Death Squads: the French School* (2003), by Marie-Monique Robin. The analytical proposal turns to three key issues that will be developed from the theoretical foundations, methodology and analysis technique: the origins of the revolutionary war, torture and the legacy broadcast on French military school to totalitarian systems established in Latin America and American interests about war. Theoretically this study is based on film studies and history; as to the methodology, there are notes based on the *Annales School* about the representation of the image as a historical source; the analytical technique is centered in the shooting script in dialogue with the assemblages produced by the choices that compose the film editing.

Keywords

Cinema; Documentary; History; Revolutionary War; Torture.

* Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Professor Assistente da Universidade Federal do Pará – UFPA. E-mail: lguilherme@ufpa.br

Introdução

Os estudos a partir de arquivos de imagens como filmes, pinturas, fotografias, entre outras fontes não verbais se configuram como uma metodologia desenvolvida, sobretudo a partir do campo historiográfico. Burke (2004) chama de “testemunho das imagens” um novo campo de pesquisa que tem como objetivo ampliar a ideia de documento, e possibilitar outros caminhos metodológicos para compreender a história cultural das humanidades. Segundo o historiador, não se pode mais simplesmente usar imagens como ilustração, sem atentar para possíveis agenciamentos visuais que envolvem informações sobre o cotidiano, a cultura, a política entre outros eventos.

Nessa mudança de paradigmas documentais, o cinema como fonte de pesquisa histórica ganhou espaço a partir dos apontamentos teóricos de Marc Ferro (2010) sobre as relações entre cinema e história. Antes dessas mudanças quanto ao método de abordagem documental, fontes orais, cinematográficas, fotográficas, entre outras, não se configuravam como testemunhos históricos, apesar do trabalho com imagens estar presente em séculos posteriores (BURKE, 2004).

Ferro (2010) indica a década de 60 como um marco em relação ao estudo do cinema como fonte documental, assim como questionamentos sobre uma metodologia própria para essa abordagem, assim como debates sobre a relação o papel do historiador diante documento histórico. Ou seja, o próprio modo do historiador intervir nas fontes já estabelecia uma não neutralidade histórica. Desse modo, não se pode conceber que exista uma história intacta de influências ligadas a escolhas pessoais. Le Goff (1990, p. 272) confirma tal assertiva quando explica que a intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção.

Longe de ideias positivistas, não é possível realizar um levantamento histórico sem que este já não tenha sido feito e ordenado de acordo com seu(s) elaborador(es). Nesse sentido, os próprios documentos são o resultado de escolhas, manipulações, de ordenações ou de “montagens”, pois, entende-se que “o documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente” (LE GOFF, 1990, p. 536). Por isso, as fontes documentais são erguidas como monumentos a serviço de um poder; representa uma imagem criada, e que pretende se impor como verdade histórica. Qual a estratégia do historiador frente a essa problemática, já que os documentos se instauram a partir de uma aparente “verdade-monumento”? Segundo Le Goff, “é preciso começar por ‘desmontar’, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF, 1990, p. 273).

Nesse propósito, Ferro (2010) radicaliza ao dizer que o cinema seria “uma contra-análise da sociedade”. Para ele, o filme se consolida como documento de época, capaz de evocar questões históricas que podem lançar um novo olhar sobre a chamada história oficial. Esta, segundo o estudioso, seria o resultado das articulações criadas pelos vencedores, enquanto que o cinema possibilitaria a formação de um “contradiscorso”. Porém, cabe destacar que o cinema, em seus primeiros momentos no século XX, era utilizado como um recurso importante para a propaganda militar e para a exaltação social e cultural das elites. Longe ainda de ser um mecanismo de resistência por meio da imagem dos “vencidos”, os governos

da Europa e dos Estados Unidos buscaram nesse meio uma forma de “blindagem” discursiva e uma espécie de afirmação bélica diante dos inimigos.

Desse modo, a maneira que o cinema se articulou ou não a determinadas formas de governo estabelece o alcance de seu poder ideológico. Um fato importante nessa discussão, destacado por Ferro (2010, p. 20), é como a recepção de um filme se dá em diferentes épocas que “pode ser lida de maneira diferente e mesmo inversa, em dois momentos de sua história”. Por meio dessa lógica, é necessário entender de que forma o cinema se articula com uma dada história erguida como um “monumento”, ou produz novos sentidos sobre determinada época. Isso não depende apenas do posicionamento ideológico do cineasta, mas de como o filme pode ser interpretado e manipulado por forças históricas.

O cinema, assim como o documento de arquivo citado por Le Goff (1990), é o resultado de uma “trama” discursiva e ideológica, pois é resultado de uma montagem, de escolhas que buscam dar evidência e legitimidade ao que é narrado, sobretudo no âmbito do filme documental. Além de ser uma representação possível da história, o filme se consolida a partir de uma estética visual e discursiva. Não se podem separar radicalmente tais dimensões, já que o cinema se “nutre” do real, mas pode, seguindo sua própria lógica e autonomia, desconstruí-lo. É importante ainda entender, por outro lado, que o cinema não é simplesmente um “produto”, mas sendo obra de arte, pode engendrar a história e, como afirma Lagny (2009, p. 115), “pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica”.

Desenvolvimento

O documentário *Esquadrões da Morte: a Escola Francesa* (2003) foi elaborado a partir de fontes de arquivo com base histórica: filmes, fotografias, documentos oficiais, etc. No âmbito da locução, a cineasta optou por duas formas que se alternam no decorrer de todo documentário: voz *off*, quando ela se propõe a narrar fatos históricos que pretendem, de certa maneira, comprovar o seu ponto de vista argumentativo; voz *over*, no momento das entrevistas em estúdio ou em visitas *in loco*. Quanto à montagem, o documentário segue uma linha histórica que tem como um dos pontos centrais de discussão a influência da escola militar francesa na configuração logística dos métodos e táticas utilizadas na consolidação do domínio colonial da Argélia, além de articulações políticas e militares com países como Argentina, Chile e Brasil. No entanto, as imagens de arquivo e a locução (voz) se agenciam a partir de cortes e alternância de planos num tom dinâmico, convergentes e divergentes. A trilha sonora se engendra através de “ritornelos” agudos que se intensificam, sobretudo nos momentos em que a locução apresenta fortes argumentos sobre a atuação repressiva dos militares franceses durante a ocupação da Argélia.

O documentário começa com imagens do golpe militar na Argentina, que levou ao poder em março de 1976, o general Jorge Rafael Videla. Filmes de arquivo mostram militares argentinos intervindo nas ruas e prendendo pessoas, seguindo a locução narrativa da própria cineasta. Cenas de tropas marchando alternam-se com notícias de jornais, lista de desaparecidos se confundem visualmente com imagens que mostram a força bélica e o autoritarismo de militares.

Noutro filme histórico, Augusto Pinochet, ditador chileno, aparece na companhia de Videla a frente do comando dos exércitos, o que representa a aliança entre as ditaduras no Cone Sul. No cruzamento das cenas iniciais que apresentam o tema do documentário, a imagem de um “condor”, ave andina, planando em voo, sugere, metaforicamente, uma síntese que envolve o projeto de cooperação entre os governos militares, a referida *Operação Condor*. Em seguida, numa câmera

subjetiva, a sombra de um helicóptero sobrevoa um oceano em grande velocidade. O sentido desse sobrevoo vai se desnudando à medida em que o documentário fornece ao espectador pistas acerca do que alguns testemunhos chamam de “voo da morte”.

Para uma contextualização, o início do documentário mostra um filme em cores exibindo uma homenagem aos soldados que lutaram e morreram durante a batalha de Argel. A câmera ora em primeiro plano, ora numa panorâmica, revela um sentimento de luto dos presentes, enquanto uma voz em tom de lamentação refere-se à bravura daqueles que morreram durante a guerra de independência da Argélia francesa. Em plano detalhe, algumas pessoas seguram fotografias de combatentes, enquanto outras limpam lágrimas do rosto. Ironicamente, uma câmera em *contre-plongée* focaliza a estátua de uma Santa, como se de alguma forma a guerra fosse justificada por um dever patriótico e religioso. Entre os presentes está o coronel veterano de guerra Lacheroy, ex-combatente na guerra da Indochina e com 96 anos de idade. Essa homenagem fúnebre no documentário sugere não apenas a manutenção da guerra, mas a memória de um ressentimento histórico que permanece fortalecido por uma data cívica anual.

Depois de um corte na montagem, Marie-Monique explica que para entender o desenvolvimento da logística militar dos franceses, é necessário um retorno histórico às guerras coloniais da Indochina, onde eles foram derrotados pelo exército vietnamita de inspiração marxista. Em seguida, com o auxílio de filmes históricos, o documentário realiza um *flashback* para narrar os episódios que levaram à derrota da França e à atuação do coronel Lacheroy durante os combates.

Num estúdio, diante de uma câmera em plano médio, o referido militar narra alguns acontecimentos desse período. Nesse ínterim, uma tela aos fundos exhibe cenas do conflito e fotos do depoente quando ainda estava na ativa. Esse recurso do filme pode ser entendido como uma maneira de mostrar que, apesar do tempo que decorreu no tocante à guerra, o coronel mantém, no presente, as mesmas convicções sobre a necessidade vital da guerra. Durante a entrevista, o militar afirma que o *Livro Vermelho de Mao Tse Tung* o fez compreender que a retaguarda do exército inimigo, isto é, o povo, era mais forte para resistir aos ataques franceses. Segundo o militar, a resistência nacionalista na Indochina sabia utilizar o povo como arma de mobilização e informação. A partir desse momento, ele explica que foi necessário refletir sobre o que levou à derrota do exército francês diante das forças revolucionárias¹.

Em seguida, a documentarista entrevista o ex-membro da resistência, o general Paul Aussaresses, militar condecorado e bastante polêmico em suas afirmações sobre os métodos de tortura usados nas guerras coloniais. A câmera, assim como aconteceu com o primeiro entrevistado, mostra de maneira simultânea seu depoimento e foto pessoal quando ele participou da guerra na Indochina. Segundo o militar, os franceses tinham que aprender com essa derrota, para evitar que ocorresse a mesma coisa durante a batalha de Argel. Além disso, Aussaresses explica que a concepção da guerra revolucionária diferenciava-se de outras guerras acontecidas durante o início do século XX, a partir do pressuposto de que o inimigo nessa forma de combate, não era mais externo ao país, mas estava presente nas massas populares organizadas em movimentos de libertação nacionalista. O documentário mostra as primeiras investidas do exército francês na tentativa de minar as articulações da FLN (*Frente de Libertação Nacional*), movimento de resistência da Argélia, desarticulando, sobretudo, o apoio da população ao movimento separatista.

¹ Segundo pesquisas históricas, a causa principal da derrota era porque o exército francês enfrentou uma nova forma de guerra em que havia uma “indistinção” entre os resistentes e a população (FILHO, 2008).

As imagens de arquivo mostram cidadãos argelinos sendo revistados e interrogados, o que seria uma inovação na logística dos franceses, ao dividir a população em zonas, numa clara aplicação das teorias propostas por Lacheroy, de romper a comunicação entre guerrilha e sociedade. Filmografias da época revelam como os soldados franceses invadiam os guetos, revistavam pessoas e conduziam o cerco a FLN, nas ruas e casas de Casbah. Pelo depoimento de Aussaresses, os militares franceses conseguiram o controle absoluto dos espaços, tendo como líder, o coronel Bigeard, também ex-membro da Resistência francesa na Indochina.

Como parte integrante dos arquivos usados por Marie-Monique em seu documentário, o filme *A Batalha de Argel* (1966), do diretor italiano Gillo Pontecorvo, é um dos vetores mais importantes da montagem, no sentido de enfatizar o ponto de vista argumentativo seguido pela diretora do filme. As sequências tiradas do filme de Pontecorvo revelam como eram as ações anti-guerrilha contra membros ativos da FLN, ou possíveis cúmplices da organização. O general Aussaresses afirma diante da câmera que a batalha *foi uma ação em que eles (militares) deviam capturar pessoas armadas e eventualmente matá-las*. A partir dessas informações, a cineasta explica que *a batalha de Argel seria um modelo da guerra contrarrevolucionária*. E completa: *de janeiro a setembro de 1957 os franceses sistematizam técnicas militares que permaneceram secretas*. O filme *A Batalha de Argel* de Pontecorvo tem a função de reconstruir, com precisão documental, os métodos que foram utilizados durante os interrogatórios. Para um melhor entendimento do documentário, faz-se necessário contextualizar a proposta da película de Pontecorvo, a fim de articular com a proposta do filme de Marie-Monique.

O filme retoma um período entre os anos de 1954 e 1962, quando a Argélia vivia um momento de luta e resistência diante do colonialismo francês. As cenas foram filmadas na cidade de Casbah (Argel) com o uso de planos e ângulos que mostram uma cartografia complexa: planos gerais extensos, planos em perspectivas mesclados com ângulos em *plongée* (câmera alta) e *contre-plongée* (câmera baixa). Nesse sentido, a cidade é projetada como um grande labirinto, com a representação de corredores repletos de escadarias, com alternância de espaços com pouca luz e outros com esconderijos subterrâneos. As câmeras em grandes *travellings* em plano sequência acompanham a movimentação intensa dos guetos, da pobreza das famílias, com ênfase em imagens de crianças desamparadas em trânsito constante entre as vielas. Noutros momentos a câmera permite captar o cotidiano dos moradores de Casbah em sua rotina diária, como se a própria cidade fosse protagonista da trama fílmica.

A tensão do filme está centrada no embate político entre os integrantes da FLN (*Frente de Libertação Nacional*) e o governo de Casbah representado pela polícia local. O primeiro grupo se configura como resistência ao colonialismo francês, na tentativa de sensibilizar a opinião pública com o objetivo de legitimar os ataques aos espaços de população francesa. Nas cenas iniciais, a câmera focaliza um homem quase sem roupa sob a custódia de militares. Em plano conjunto, podem ser vistos diversos objetos de tortura que podem ter sido usados para forçar a delação do preso. Em seguida, entra um militar de alta patente e a câmera centra-se no primeiro plano que, psicologicamente, mostra o rosto de agonia do prisioneiro após as sessões de ameaças e torturas que ficam subentendidas durante a sequência. Apesar das cenas não terem sido mostradas, pode-se supor que o preso deve ter sofrido maus-tratos. É dada ao prisioneiro uma farda militar para que ele ajude na delação de envolvidos com a FNL.

Esse princípio de atuação dos militares desvela uma logística e estratégia militar que irão nortear os planos para desmobilizar toda estrutura da guerrilha urbana da resistência. Na cena posterior, após a "cooperação" do torturado político,

a câmera segue o avanço das tropas francesas em busca dos guerrilheiros da FLN. O exército progride sobre os becos da cidade formando um grande "rizoma" humano. Os militares seguem de maneira bem organizada, com o objetivo de romper com a articulação da guerrilha. Uma câmera aberta em *contre-plongée* focaliza os militares no alto dos prédios, como se não fosse possível fugir do cerco armado pelo exército. A tática principal é invadir os cortiços e prender possíveis suspeitos, sem uma justa causa, no intuito de conseguir qualquer informação por meio do uso de pressão psicológica e tortura corporal.

De maneira concomitante, numa câmera em *plongée*, capta-se a articulação dos militares se movimentando em diversos andares de um cortiço e, ao mesmo tempo, a câmera registra a impotência dos moradores suspeitos. Em seguida, os comandados de outra patrulha militar avançam em companhia do preso que foi torturado nas cenas iniciais. A câmera capta uma procissão de mãos sobre as cabeças de pessoas que foram presas, o que demonstra que as prisões eram realizadas de forma indiscriminada.

No depoimento Aussaresses para o documentário, o militar informa que o filme de Pontecorvo é uma película *magnífica* (ironicamente) e bem próxima da *verdade*. Em outra sequência, novamente com o auxílio da película de Pontecorvo, Coronel Mathieu, personagem fictício, aparece explicando aos subordinados militares que a FLN é composta por seções que formam uma espécie de pirâmide. Ou seja, segundo suas palavras: *cada militante só conhece três membros da organização*. Por isso, uma das estratégias é desmontar a *pirâmide* por meio da informação. Para melhor êxito, a tortura é o principal instrumento usado pelas forças militares francesas.

Noutro depoimento, o coronel Bigeard, que teria inspirado a concepção ficcional do Coronel Mathieu, explica que as ramificações que formam a pirâmide deveriam ter um chefe. Desse modo, esclarece que era preciso pensar a articulação da FLN a partir da imagem de um "organograma", ou um "rizoma" interligado. Aussaresses esclarece depois que era necessário *romper com a capacidade da FLN para cometer atentados*. Ao fundo, simetricamente ao rosto do general, o documentário exhibe cenas de tortura do filme *A Batalha de Argel*. Esse momento da montagem funciona como um contraponto ao discurso dos referidos entrevistados. Por outro lado, reforça o ponto de vista de Marie-Monique ao atribuir esses atos aos depoentes, como se ela quisesse causar algum desconforto a ambos.

A partir desse momento do documentário, ocorrem alternâncias entre os depoimentos de Aussaresses e sequências de *A Batalha de Argel* que mostram em primeiro plano o semblante de presos que assistem à tortura de outros presos. Marie-Monique pergunta ao depoente se era realmente necessária a tortura durante os interrogatórios. O general diz enfaticamente, censurando a pergunta da locutora, que sim!

Ao contrapor o argumento de Aussaresses com as cenas de tortura, alternadas na montagem, a documentarista busca caracterizar a frieza do militar e ao mesmo tempo uma autoconfissão. Marie-Monique então pergunta ao general se eles usavam o termo "esquadrão da morte". *Sim*, ele confirma, *esquadrões da morte* (dá de ombro). Nesse momento, como um "ritornelo", o documentário repete os enquadramentos que contrapõem as palavras do general às imagens de tortura já mostradas antes: o olhar em plano detalhe de um preso assistindo à tortura de um companheiro. A câmera flagra nesse olhar uma angústia interior em forma de lágrima, além de medo e receio das dores que irá sentir. Perguntado se foi durante a batalha de Argel que os militares começaram a usar o meio para desaparecer com os corpos das vítimas, Aussaresses afirma naturalmente que sim. Retomando a imagem do helicóptero que voa sobre as águas, entende-se que a forma mais usual era jogar os corpos ao mar.

Considerações finais

A segunda parte do documentário de Marie-Monique Robin apresenta informações talvez nunca divulgadas por qualquer fonte oficial: como a Escola militar francesa contribuiu para a formação de militares na América Latina e Estados Unidos para atuar contra possíveis insurreições de cunho revolucionário. A cineasta apresenta diversos documentos timbrados e oficiais onde se vê registrado todo o processo que levou à inter-relação entre os países interessados nas técnicas usadas na Batalha de Argel. Segundo essas fontes, aproximadamente no ano de 1958 já existia um centro de treinamento militar responsável pelas aulas de instrução, tanto para atuar contra as guerrilhas, quanto para o uso dos métodos de tortura. Para evidenciar essa articulação, o documentário coloca na tela os registros oficiais com sublinhas em passagens que podem comprovar as etapas desse conluio.

Os interessados pelo curso de formação antiguerrilha eram não somente franceses, mas brasileiros, israelenses, estadunidenses, entre outros. As principais formas de atuação contra grupos de esquerda estão registradas num livro chamado *A guerra moderna* escrito pelo coronel Trinquier (mostrado numa foto em preto e branco), militar que é considerado o estrategista da Escola francesa. O livro é o resultado das experiências táticas e de logísticas desenvolvidas postas em prática durante a batalha de Argel. Nele é justificado o uso da tortura como método para obter delações sobre a estrutura dos grupos revolucionários.

Um dos militares que participou da formação oferecida pela Escola francesa foi o general López Aufranc. Ele atuou diretamente no golpe militar de Estado realizado na Argentina no ano de 1976. O interesse desse país em relação aos métodos usados na batalha de Argel possibilitou um intercâmbio dos militares argentinos com os peritos que atuaram nos conflitos na Argélia. Os primeiros tencionavam dominar intelectualmente a logística fundada pela “doutrina francesa”. Criou-se então uma missão francesa permanente na Argentina e um acordo em 1959 com o exército francês. O local escolhido foi quartel general do Estado Maior Argentino.

Na tentativa de confirmar essas fontes, Marie-Monique deixa parcialmente a locução do filme e aparece pela primeira vez no documentário realizando um telefonema para o tenente-coronel Barnard Cazaumayou, um dos membros da missão francesa na Argentina entre os anos de 1962 a 1965. Por telefone ele confirma que foi um pedido do exército argentino. Mesmo não confirmando outras informações confidenciais, Marie-Monique apresenta um documento que serviria de comprovação quanto à participação não somente da Argentina, mas também de diversos países interessados pelo curso antiguerrilhas. A concretização do projeto de expansão da doutrina francesa acontece no ano de 1961 com o *1º Curso Interamericano de Guerra Contrarrevolucionária*. De acordo com o testemunho de dois militares argentinos, uma das etapas do treinamento consistia em uma sessão de cinema, onde era exibido o filme *A Batalha de Argel*, de Pontecorvo. Segundo eles, o filme era usado na formação intelectual dos militares, mas não se sabia como a cópia da película tinha chegado até as mãos do exército. Durante o depoimento, ambos assistem a cenas do filme e testemunham que foram expulsos das forças armadas por terem denunciado o uso da tortura nos quartéis.

Entre os interessados pela logística da Escola Francesa não estavam apenas os países da América Latina. Colocando em destaque no documentário a *Escola das Américas* no Panamá, de origem estadunidense, Marie-Monique fala das possíveis articulações entre as duas escolas militares. De acordo com dados históricos, a

Escola das Américas, criada em 1946 e apoiada financeiramente pelo governo dos Estados Unidos, sempre representou o espaço de treinamento de militares para atuar contra revoluções de esquerda. No entanto, com as novas fontes apresentadas durante o documentário, vêm à tona informações de que o governo americano contratou militares que lutaram na batalha de Argel para a preparação de tropas que atuariam na guerra do Vietnã. Essa informação é dada através do depoimento de Pierre Messmer, ministro das armas francesas entre os anos de 1960 e 1969. Um dos escolhidos para esse treinamento foi Aussaresses, veterano de guerra e o militar mais destacado nos enfrentamentos de guerrilha e métodos de tortura. Os Estados Unidos estariam interessados na logística antiguerrilha desenvolvida pela Escola Francesa.

A partir dessas revelações, o documentário apresenta outras articulações entre a Escola Francesa e outros governos totalitários, sobretudo tomando como base o depoimento de Aussaresses. Ele revela que visitou o Brasil no ano de 1973 e que tinha uma estreita ligação com os militares que estavam no poder nesse período mais sombrio da ditadura brasileira. Outro dado importante é que sua visita ao Brasil é justamente no ano em que Pinochet derrubou o governo democrático de Salvador Allende no Chile e implantou neste país uma das ditaduras mais repressivas do Cone Sul. O militar revela ainda que o Chile recebeu ajuda do Brasil, ou seja, as torturas realizadas no Estádio Nacional de Santiago teriam sido executadas, em grande parte, por militares brasileiros.

No ano de 1976 Videla realiza o golpe militar na Argentina e põe em prática as ações repressivas aprendidas na Escola francesa, ao realizar prisões e torturas no quartel da marinha do país (ESMA). A locução fala de aproximadamente 30 mil desaparecidos nesse país entre os anos de 1976 e 1982. Muitos desaparecidos foram colocados nos "voos da morte" (as vítimas eram lançadas ao mar com o uso de aeronaves).

A confluência das ditaduras na América Latina e o vínculo com os ensinamentos militares da Escola francesa trazem discussões acerca da cooperação entre os regimes ditatoriais latino-americanos. Um dos últimos militares entrevistados, o general Contreras, fala de uma articulação bem mais ampla envolvendo os referidos países, que, em 1975, daria origem à *Operação Condor*, ação interamericana para desmobilizar, perseguir e eliminar qualquer forma de luta armada contra as ditaduras.

Fica patente ao final do documentário uma forma de cooperação articulada entre a Escola francesa e os militares que perpetraram golpes militares em países da América Latina. Toda a logística repressiva usada na batalha de Argel foi repassada amplamente como atestam os depoimentos dos próprios militares, assim como referendados pelos documentos oficiais apresentados em momentos cruciais do filme de Marie-Monique Robin. Com um conhecimento profundo sobre o funcionamento da guerra revolucionária e métodos de tortura, por conta da experiência vitoriosa na Argélia, a Escola francesa repassou uma maneira de fazer guerra que engendrou golpes e assassinatos contra a humanidade. O nível de entendimento de como funcionavam as guerrilhas de esquerda se apresenta como uma cartografia militar elaborada pela Escola Francesa de maneira rigorosa e taticamente precisa. Contudo, esse legado reforçou os discursos golpistas, com o intuito de autorizar e justificar torturas e mortes em favor de Estados totalitários.

SANTOS JÚNIOR, L. G. The Origins of Revolutionary War through the Lens of the Documentary *Death Squads: The French School* – the History of a Legacy. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 78–86, 2014.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. *A Análise do Filme*. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2004.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.
- FERRO, M. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. 2. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2010.
- AMIEL, V. Poética da Montagem. In: GARDIES, R. *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2006.
- GUTFREIND, C. F. *O filme e a representação do real*. In: COMPÓS, 2006, Bauru. Anais da XV Compós. Bauru: Unesp, 2006. v. 1. p. 1-12.
- LAGNY, M. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEI GELSON, K. (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 99-131.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora UNICAMP, 1990. p. 538.
- MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H. et al. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2012.
- NAPOLITANO, M. A História depois do papel. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Trad. de Mônica Saddy Martins. 5. ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.
- PUCCINI, S. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. 3. ed. São Paulo: Papyrus 2012.

Filmografia

ESQUADRÕES DA MORTE: A ESCOLA FRANCESA. *Direção: Marie-Monique Robin*. 2003. DVD (70 min)

Recebido em 18/dez./2014. Aprovado em 12/fev./2015.