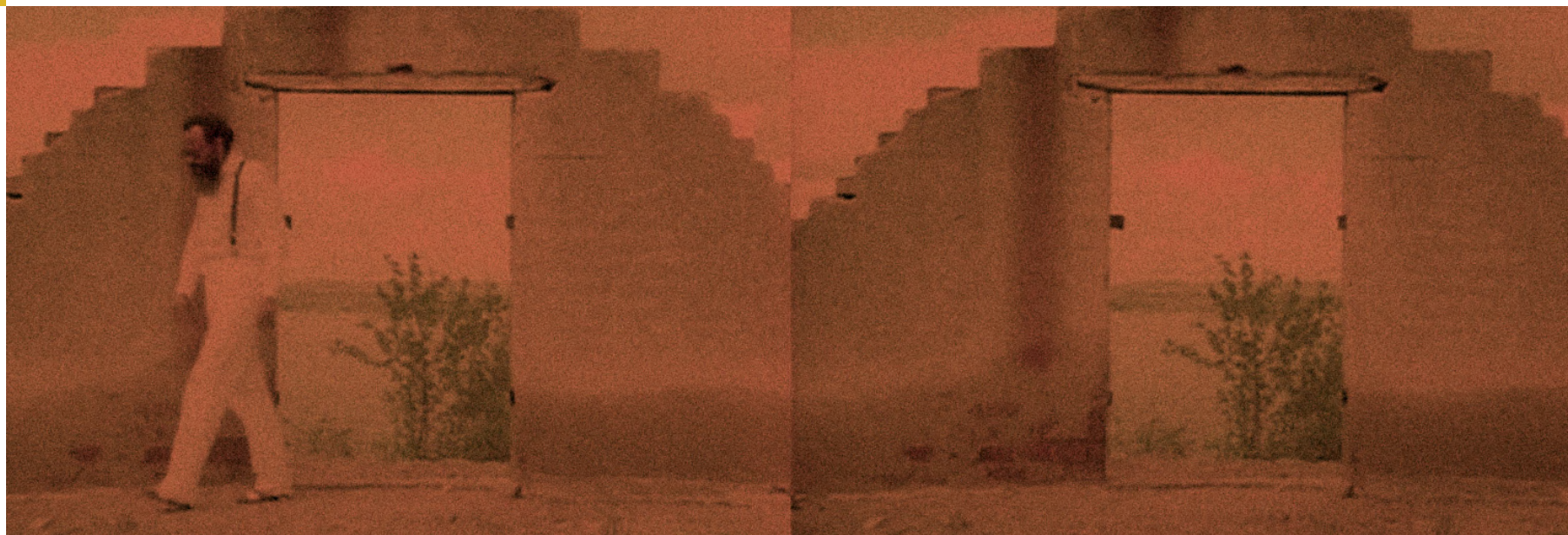




O “CINEMA-LÁPIDE” EM *MEMÓRIA DE DEUS E O DIABO EM MONTE SANTO E COCOROBÓ* (1984)

AGNALDO “SIRI” AZEVEDO, ENCENAÇÃO DA IMPOTÊNCIA E A CRISE DO NCL NOS ANOS 1980

*THE “TOMBSTONE CINEMA” IN *MEMÓRIA DE DEUS E O DIABO EM MONTE SANTO E COCOROBÓ* (1984):
AGNALDO “SIRI” AZEVEDO, THE STAGING OF IMPOTENCE, AND THE CRISIS OF THE NCL IN THE 1980S.*

EDEVARD PINTO FRANÇA JUNIOR¹

1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: edevardjunior@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3715-9528>

RESUMO Este artigo investiga um filme do documentarista baiano Agnaldo "Siri" Azevedo (1931-1997) como expressão sintomática da crise do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), nos anos 1980. Partindo do problema historiográfico da marginalização de trajetórias regionais nas narrativas canônicas do cinema latino-americano, analisa-se como seu curta-metragem *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984) encarna uma resposta estética ao desencanto daquele período. Metodologicamente, articula-se análise fílmica fundamentada em Fernão Pessoa Ramos, contextualização histórica baseada em Ignacio del Valle Dávila e estudos da memória de Michael Pollak e Pierre Nora. Demonstra-se, assim, como a circulação documentada do filme no VII Festival de Havana (1985) legitima sua inserção nas redes do NCL, em um momento no qual as bases desse projeto (como a defesa de um cinema "revolucionário") estão em crise. Diante disso, a análise identifica no filme a elaboração de um "cinema-lápide" que substitui o "cinema-arma" revolucionário, materializando por meio do que se define como "encenação da impotência histórica" e "documentário de desesperança" a "lógica da derrota" do projeto utópico do NCL. Conclui-se que a obra de Siri transforma o sertão em "lugar de memória melancólica", constituindo-se não como apêndice regional, mas como sintoma estético da crise continental do projeto, demandando revisão historiográfica que inclua as margens regionais para compreensão integral do NCL.

PALAVRAS-CHAVE Agnaldo Siri Azevedo; *Nuevo Cine Latinoamericano*; documentário brasileiro; memória cinematográfica; Lógica da Derrota.

ABSTRACT This article investigates a film by Bahian documentarian Agnaldo "Siri" Azevedo (1931–1997) as a symptomatic expression of the crisis of Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) in the 1980s. Starting from the historiographical problem of the marginalization of regional trajectories in canonical narratives of Latin American cinema, it analyzes how his short film *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984) embodies an aesthetic response to the disillusionment of that period. Methodologically, the article combines film analysis grounded in Fernão Pessoa Ramos, historical contextualization based on Ignacio del Valle Dávila, and memory studies by Michael Pollak and Pierre Nora. It demonstrates how the documented circulation of the film at the 7th Havana Film Festival (1985) legitimizes its insertion into the networks of NCL at a moment when the foundations of this project, such as the defense of a "revolutionary" cinema, were in crisis. The analysis identifies in the film the elaboration of a "tombstone cinema" that replaces the revolutionary "cinema-weapon," materializing, through what is defined as the "staging of historical powerlessness" and the "documentary of hopelessness," the "logic of defeat" of the utopian project of NCL. It concludes that Siri's work transforms the sertão into a "site of melancholic memory," constituting itself not as a regional appendix, but as an aesthetic symptom of the continental crisis of the project, demanding a historiographical revision that includes regional margins for a fuller understanding of NCL.

KEYWORDS Agnaldo Siri Azevedo; *Nuevo Cine Latinoamericano*; Brazilian Documentary; Cinematic Memory; Logic of Defeat.

RESUMEN Este artículo investiga una película del documentalista bahiano Agnaldo "Siri" Azevedo (1931–1997) como expresión sintomática de la crisis del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) en los años 1980. Partiendo del problema historiográfico de la marginación de trayectorias regionales en las narrativas canónicas del cine latinoamericano, se analiza cómo su cortometraje *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984) encarna una respuesta estética al desencanto de aquel período. Metodológicamente, se articula el análisis fílmico fundamentado en Fernão Pessoa Ramos, la contextualización histórica basada en Ignacio del Valle Dávila y los estudios de la memoria de Michael Pollak y Pierre Nora. Se demuestra cómo la circulación documentada de la película en el VII Festival de La Habana (1985) legitima su inserción en las redes del NCL, en un momento en que las bases de este proyecto, como la defensa de un cine "revolucionario", se encontraban en crisis. El análisis identifica en la película la elaboración de un "cine-lápida" que sustituye al "cine-arma" revolucionario, materializando, por medio de lo que se define como "escenificación de la impotencia histórica" y "documental de la desesperanza", la "lógica de la derrota" del proyecto utópico del NCL. Se concluye que la obra de Siri transforma el sertón en un "lugar de memoria melancólica", constituyéndose no como un apéndice regional, sino como un síntoma estético de la crisis continental del proyecto, lo que exige una revisión historiográfica que incluya los márgenes regionales para una comprensión integral del NCL.

PALABRAS CLAVE Agnaldo Siri Azevedo; Nuevo Cine Latinoamericano; Documental Brasileño; Memoria Cinematográfica; Lógica de la Derrota.

INTRODUÇÃO

A historiografia canônica do cinema latino-americano privilegia centros hegemônicos e autores consagrados, marginalizando trajetórias periféricas. Neste artigo revisamos esse cânone por meio da obra do documentarista baiano Agnaldo “Siri” Azevedo (1931-1997). Homem negro, formou-se como assistente de Glauber Rocha e produziu 22 curtas documentais. Sua trajetória foi subdimensionada pela historiografia clássica, que o menciona apenas de forma tangencial. Tal apagamento seletivo revela o viés ideológico das narrativas canônicas que valorizam longas-metragens ficcionais e centros tradicionais, obscurecendo contribuições fundamentais para uma compreensão matizada da cultura cinematográfica regional brasileira..

Argumentamos, assim, que as expressões periféricas da produção cinematográfica são negligenciadas nas análises sobre a crise do *Novo Cinema Latino-americano* (NCL) nos anos 1980. Propomos que o curta *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984), de Agnaldo “Siri” Azevedo, não é um fato isolado, mas um sintoma estético dessa crise. Enquanto a fase de impulso do NCL foi amplamente estudada, sua fase de crise carece de investigações que a articulem com cinematografias marginais.

Defendemos que a obra de Siri encarna um “cinema-lápide” — que reflete sobre os escombros de projetos revolucionários fracassados — em contraste com o “cinema-arma” voltado para o futuro. O objetivo é demonstrar como sua trajetória e a análise formal de seu filme revelam uma resposta estética à crise do projeto. A contribuição específica está em complexificar a historiografia ao integrar a produção baiana ao debate continental, mostrando como a crise do NCL se expressou também nas margens regionais, e não apenas nos polos hegemônicos.

O estado da arte sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) é vasto, porém, como apontam estudiosos como Fabian Núñez (2009) e Ignacio Del Valle Dávila (2014), ainda apresenta lacunas significativas. Se, por um lado, a “fase de impulso” do projeto (décadas de 1960 e 1970) e seus manifestos fundadores foram amplamente mapeados, por outro, sua “fase de crise e institucionalização” nos anos 1980 — marcada pelo desgaste utópico e pela complexa reconfiguração de seus ideais — carece de investigações que a articulem a expressões fílmicas periféricas. Paralelamente, os estudos de Izabel Melo (2016,; 2022) iluminaram a dinâmica do campo cinematográfico baiano, revelando as Jornadas de Cinema da Bahia como um eixo de circulação transnacional. No entanto, a integração entre essas redes regionais e a crise continental do NCL permanece um território pouco explorado. É precisamente nessa intersecção — entre a produção regional negligenciada e a crise de um projeto subcontinental — que este

artigo busca se inserir, argumentando que a obra de Siri não é um apêndice regional, mas um sintoma estético da profunda crise do projeto do NCL.

Para tanto, centramo-nos na análise de seu curta-metragem *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984) e no evento crucial de sua circulação: a exibição no VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana, em 1985. Sustentamos que a participação do filme nesse palco não foi incidental, mas a culminação de uma trajetória inserida nas redes do NCL e a expressão máxima de um diálogo crítico. Ao revisitar a Guerra de Canudos e as filmagens de Glauber Rocha para constatar que “a situação do povo não se alterou com o tempo”, o filme forja um “documentário de desesperança”.² Este, por sua vez, encarna de forma paradigmática o que Del Valle Dávila (2014) denominou “lógica da derrota”,³ substituindo o “cinema-arma” voltado para o futuro por um cinema-lápide que se debruça sobre os escombros dos projetos de transformação social fracassados. Res-salve-se, contudo, que não propomos a obra de Siri como uma metonímia totalizante capaz de explicar, por si só, toda a complexidade da crise do NCL. Adotamos, antes, uma abordagem micro-histórica: interessa-nos observar como um objeto estético situado na margem (Bahia) refuta a condição de mero apêndice regional e se constitui como um estudo de caso paradigmático. O filme funciona, nesta análise, como um sismógrafo que registra, na escala local, os tremores de um colapso ideológico que era continental.

Metodologicamente, no artigo articulamos três eixos. A análise fílmica, fundamentada na teoria do documentário de Fernão Pessoa Ramos (2008), define o documentário como uma narrativa que faz asserções sobre o mundo histórico. Utilizamos-nos de sua tipologia da encenação, enfocando a “encenação da impotência histórica”⁴ e da memória como estratégias formais que materializam a desesperança. Essa análise constitui um procedimento historiográfico para reconstruir os regimes de visibilidade da crise do NCL. A contextualização histórica, ancorada em Del Valle Dávila (2014) e Melo (2022), situa a obra no período de crise e institucionalização do projeto nos anos 1980. Por fim, o diálogo com os estudos da memória de Pollak (1989) e Nora (1993) interpreta o filme como um agente dinâmico na construção de “memórias subterrâneas” e no luto pelas utopias fracassadas.

A estrutura do artigo desenvolve-se a partir dessa articulação teórico-metodológica. O primeiro tópico investiga o lugar de Siri no campo cinematográfico baiano, demonstrando como as redes de sociabilidade das Jornadas de Cinema foram fundamentais para conectar sua produção periférica aos circuitos do NCL. O segundo tópico detalha a crise do *Nuevo Cine Latinoamericano* nos anos 1980, contrastando seu “impulso original” utópico com a “fase de crise” e as visões conflitantes de seus protagonistas. O terceiro tópico dedica-se à análise do filme *Memória...*,

2. Conceituamos “documentário de desesperança” como uma variante do cinema documental que abdica inteiramente da função mobilizadora característica do cinema político tradicional. Em seu lugar, constrói uma narrativa que encena a impossibilidade de transformação social, fazendo da desesperança não apenas tema, mas princípio estruturante de sua forma, onde a constatação da imutabilidade das estruturas de opressão substitui qualquer apelo à ação.

3. Partindo do conceito elaborado pelo historiador Ignacio del Valle Dávila, definimos “lógica da derrota” como o princípio estrutural que organiza narrativas fílmicas em torno do reconhecimento da falência dos projetos emancipatórios. Mais que tematizar a derrota, esta lógica a incorpora como matriz geradora da forma fílmica, orientando escolhas de montagem, enquadramento e performance na direção da constatação melancólica do fracasso histórico.

4. Entendemos por “encenação da impotência histórica” um procedimento formal específico no qual a *mise-en-scène* é organizada para performar, por meio de gestos, coreografias corporais e composições espaciais, a percepção da incapacidade de agência histórica dos sujeitos. Esta encenação não representa a impotência, mas a materializa cinematicamente, tornando-a experiência sensorial para o espectador.

examinando-o como sintoma e testemunho da crise por meio de seus procedimentos estéticos, definindo-o como um documentário de desesperança que transforma o sertão em um “lugar de memória melancólica”.⁵

Por fim, a conclusão reafirma que a inclusão da obra de Siri no cânone do cinema político latino-americano é essencial não apenas para ampliá-lo, mas para complexificar nossa compreensão do NCL, convidando-nos a examiná-lo a sério não apenas em seu auge utópico, mas também em seu declínio e em sua elaboração crítica do desencanto. Este gesto revisionista torna-se ainda mais urgente ao considerarmos as razões estruturais de seu apagamento: sua dupla condição periférica — como documentarista dedicado ao curta-metragem (formato historicamente menosprezado) e como homem negro cuja obra abordava consistentemente as contradições raciais e sociais baianas. A análise, portanto, demonstra como seu cinema-lápide representa uma virada crucial na trajetória do projeto, registrando a transição do paradigma da revolução para o da memória. Além disso, este trabalho se orienta pela compreensão — presente em autores como Marc Ferro, Michèle Lagny, Ismail Xavier, Robert Rosentone e Jean-Louis Comolli — de que as imagens não apenas representam a história, mas atuam como agentes que produzem ao organizar regimes de visibilidade, temporalidade e subjetividade. Nesse sentido, o filme de Siri não é apenas documento da crise do NCL, mas também um operador dessa memória histórica.

5. Apropriando-nos da noção de Pierre Nora, concebemos “lugar de memória melancólica” como um espaço — físico ou simbólico — onde a memória coletiva não se orienta pela celebração identitária ou pelo projeto futuro, mas pela elaboração do luto histórico. Nesses lugares, o passado é invocado não para fundamentar ações vindouras, mas para testemunhar traumas irresolutos e futuros interrompidos, caracterizando-se por uma relação estagnada com o tempo.

1. O LUGAR DE SIRI: REDES DE SOCIABILIDADE E O CAMPO CINEMATOGRAFICO BAIANO

Para compreender a trajetória de Agnaldo “Siri” Azevedo e a circulação de sua obra para além dos limites regionais, é fundamental situá-lo no interior do dinâmico campo cinematográfico baiano das décadas de 1970 e 1980. Sua inserção neste campo deu-se por meio de redes de sociabilidade fundamentais que remontam aos anos 1950. Primeiramente, pelo Clube de Cinema da Bahia, para onde foi convidado por Calasans Neto, integrando-se ao ambiente que formou a Geração Mapa (Glauber Rocha, Paulo Gil Soares) (França Júnior, 2023, p. 248-249). Em paralelo, por intermédio de Glauber, conectou-se a Roberto Pires — figura central que atuava fora do circuito do Clube —, participando como figurante de *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962), filmes emblemáticos do Ciclo Baiano de Cinema (França Júnior, 2023, p. 256-260). Conforme elucidado por Izabel Melo (2022), longe de ser um ambiente estanque ou periférico, Salvador constituía um polo fervilhante de produção e debate, caracterizado por intensa circulação transnacional de ideias. Esse ecossistema era sustentado pela triangulação entre o Clube de Cinema da Bahia (CCB), o Grupo Experimental de Cinema (GEC) e,

sobretudo, as Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978), que funcionavam como um “espaço formativo privilegiado” (Melo, 2022, p. 145).

A participação de Siri nesse circuito encontra comprovação documental desde os primórdios das Jornadas. O Boletim Informativo da Jornada Nordestina de Curta Metragem, n. 3, de maio de 1973, registra oficialmente a inscrição de seu filme *Sem Saída* na competição, marcando sua entrada no circuito cinematográfico baiano (Boletim Informativo, 1973, p. 3). Esta inserção inicial é corroborada por Melo (2002, p. 68), que, ao analisar a ambiência cultural soteropolitana entre os anos 1968 e 1978, identifica que “(.....) Tuna Espinheira, Agnaldo ‘Siri’ Azevedo, e Carlos ‘Kabá’ Gaudenzi eram presenças habituais na Jornada de Cinema na Bahia durante muitos anos”. A trajetória documentalmente comprovada de Siri — desde sua estreia com *Sem Saída* até o reconhecimento na maturidade das Jornadas — consolida-o como protagonista das redes de sociabilidade locais. Os documentos citados, notadamente o Boletim Informativo, encontram-se preservados no Setor de Memória da Universidade Federal da Bahia, acervo das Jornadas de Cinema da Bahia.

É, pois, essa inserção orgânica nas Jornadas — um evento que, como observa Melo (2022, p. 194), era a “mais importante” manifestação de curtas no Brasil por sua atenção ao cinema latino-americano — que explica a circulação de *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* no circuito do NCL. A relação entre Siri e o projeto não é, portanto, apenas uma inferência teórica baseada na análise do filme; trata-se de um fato histórico verificável. A presença do filme está registrada na obra comemorativa *10 años del nuevo cine latinoamericano* (Toledo, 1990, p. 47), que documenta a trajetória do Festival de Havana, consultada no acervo da Cinemateca Brasileira. Esta fonte primária vincula Siri ao debate do NCL, permitindo-nos compreender sua obra não como um caso isolado, mas como parte integrante da crise de um projeto que, na década de 1980, revisava suas utopias.

Dessa forma, a análise desenvolvida a seguir não parte de um objeto periférico ou isolado, mas de um autor cuja atuação está documentalmente comprovada no circuito regional (Jornadas) e reconhecida pelas fontes oficiais do projeto subcontinental (Toledo, 1990). Analisar esteticamente o cinema-lápide de Siri significa, portanto, analisar um sintoma da crise histórica do NCL — expressão dessa crise não apenas nos centros consagrados, mas também nas margens regionais que, agora, demandam reconhecimento historiográfico pleno. A reconstrução dessas redes tornou-se possível graças ao cruzamento de fontes primárias dispersas, exigindo trabalho sistemático de consulta a boletins de festival e acervos institucionais.

2. A CRISE DO NUEVO CINE LATINOAMERICANO NOS ANOS 1980

Antes de analisar *Memória...*, é fundamental reconstruir o contexto continental de crise estética e política do Novo Cinema Latino-Americano, pois o filme não apenas nasce nesse ambiente histórico como também enuncia e dramatiza, em sua própria forma, os dilemas de descontinuidade entre projeto revolucionário e desencanto com o horizonte utópico. Assim, o panorama que se segue não é um quadro ilustrativo, mas a chave interpretativa que permitirá compreender o filme como sintoma, resposta e crítica do NCL nos anos 1980. É fundamental operar aqui uma distinção analítica entre a institucionalidade do movimento e a vigência de seu projeto. Se, na década de 1980, o NCL como “movimento” ganhava corpo institucional — com a criação da Fundação do Novo Cinema Latino-Americano (1985) e a Escola de San Antonio de los Baños (1986) —, o “projeto” político-cultural de transformação revolucionária da sociedade via cinema entrava em franca dissolução. É nessa fresta entre a consolidação burocrática e o esvaziamento utópico que o filme de Siri se instala.

Para analisar o diálogo crítico estabelecido pela obra de Agnaldo “Siri” Azevedo com o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), é imperioso compreender não apenas tanto a crise que o assolou na década de 1980, mas, sobretudo, quanto o vigor utópico de seu “impulso original”, contra o qual a obra do baiano se insurge. Como demonstra Fabián Núñez (2009), o NCL em sua gênese foi muito mais que um conjunto de filmes; foi um projeto histórico concreto, um corpo coerente de ideias cuja reflexão estética era indissociável de um substrato político-ideológico baseado nas Teorias da Liberação Nacional (Núñez, 2009, p. 34,; 373). Diferente da “política dos autores” do cinema moderno francês, o pensamento latino-americano privilegiava fatores extrafílmicos, inspirando-se em Frantz Fanon e Che Guevara. Seu objetivo duplo era tornar visível o “homem invisível da América Latina” e, por meio do cinema, transformar sua realidade subdesenvolvida. Esse era o “impulso original”: utópico, revolucionário e centrado na “novidade” (*novedad*) como categoria política de ruptura com o cinema imperialista e as estruturas de dominação. Esta forma de pensamento, também é tributária do pensamento cinemanovista, notadamente aquele desenvolvido por Glauber Rocha.

O Cinema Novo (CN) brasileiro surge no fim dos anos 1950 e consolida-se na década de 1960 como um projeto estético-político que combina invenção formal e engajamento programático; em textos canônicos de Glauber Rocha (e em sua prática cinematográfica) a ideia de uma “estética da fome”, o imperativo da “câmera na mão” e a tese de que o cinema devia agregar uma função transformadora para os setores populares configuraram um horizonte normativo e retórico para os cineastas brasileiros (Del Valle Dávila, 2014, p. 13). Rocha não escreveu

meras receitas estéticas: seus ensaios e manifestos (e sua atuação crítica) definiram o CN como um projeto de ocupação simbólica do território nacional e como instância de intervenção política que pretendia integrar forma e conteúdo em nome de uma ética revolucionária do filme. Essa articulação — novidade formal ligada a uma finalidade política — foi uma matriz que modelou debates e práticas em vários contextos latino-americanos (Del Valle Dávila, 2014, p. 13-14).

O NCL, por sua vez, aparece como um projeto subcontinental que absorve e reconfigura esses postulados: partilha com o CN a visão do cineasta como sujeito político e a rejeição ao cinema industrial, mas amplia o escopo — deslocando a ênfase do puramente nacional para um projeto anti-imperial e subcontinental, e propondo a “novidade” (*novedad*) como categoria política que articula rupturas formais e pretensões de transformação social (Del Valle Dávila, 2014, p. 8). Teóricos e praticantes do NCL — entre eles Birri, grupos como o Cine Liberación e pensadores ligados ao Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) cubano — formularam conceitos que complementam e às vezes criticam o léxico rochiano, como a ideia do *cine imperfecto* de Julio García Espinosa (que transforma limitações técnicas em uma estética programática) e a defesa de uma produção cinematográfica ancorada em laços de solidariedade e em estratégias de circulação alternativas (Del Valle Dávila, 2014, p. 13). O NCL, portanto, não é uma simples extensão do CN: é uma articulação mais plural, festival-mediada e regionalizada, em que a experiência brasileira figura como referência poderosa, mas submetida a revisões e tensões críticas vindas de outras geografias (Del Valle Dávila, 2014, p. 8-9).

Este projeto se materializou no que Ignacio del Valle Dávila (2014) identifica como a “Fase de Impulso” (décadas de 1960 e 1970), caracterizada por uma feroz urgência política. A “novidade” manifestava-se como uma ruptura não apenas tanto com as formas tradicionais de fazer cinema, mas como de pensá-lo. Conceitos como o “cinema imperfeito” elevavam as limitações técnicas à condição de virtude programática, opondo-se ao “filme perfeito” e reacionário de Hollywood. A imperfeição era um sinal de autenticidade e um mandato de impaciência para o cineasta revolucionário. Tratava-se de criar uma cinematografia que fosse, simultaneamente, reflexo e motor de um novo tempo histórico de emancipação, associando-se ao ideal de construção do “Homem Novo”.

A partir de meados dos anos 1970, mais precisamente após 1974, o NCL ingressa naquela que Del Valle Dávila denomina “Fase de Crise e Institucionalização”. O ímpeto transformador inicial deparou-se com realidades sombrias: o avanço de ditaduras militares ainda mais violentas no Cone Sul, o refluxo dos projetos revolucionários e o início da ofensiva neoliberal. Em 1981, um de seus fundadores, Fernando Birri, reconheceu

publicamente que o projeto atravessava uma “*crisis de cansancio o un momento, por lo menos, de reiteración*” (Del Valle Dávila, 2014, p.77). Esta “crise de cansaço” não era apenas um esgotamento físico, mas também uma fadiga utópica. A “novidade” perdeu seu caráter de vanguarda ao se tornar uma estética reconhecível e, em muitos casos, repetitiva. A distância entre a “representação imaginária” revolucionária que o projeto promovia e as “realidades da vida” no continente tornou-se um abismo intransponível. O diagnóstico de Birri não era meramente retórico; ele refletia uma crise formal e institucional concreta, vivida no que era, de fato, o epicentro institucional do NCL: o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas), em Cuba.

A relação entre o ICAIC e o *Nuevo Cine Latinoamericano* foi de simbiose e centralidade. O ICAIC, como instituição estatal da Revolução Cubana, não era apenas um apoiante, mas a encarnação institucional da utopia que o NCL defendia, oferecendo um porto seguro ideológico a cineastas anti-imperialistas de países sob ditadura. A partir da criação do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano em Havana, em 1979, o ICAIC se transformou no “centro de gravidade” do projeto (Villaça, 2010, p. 325). Esta aliança funcionou como uma tábua de salvação mútua: o ICAIC oferecia a infraestrutura para o “náufragos” do continente (cineastas sem apoio estatal), enquanto o NCL conferia prestígio internacional e viabilidade econômica a Cuba, que também enfrentava dificuldades. Como conclui Villaça, foi “uma boa saída política e comercial” (Villaça, 2010, p. 332) para ambos. Organismos como a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985) e a Escuela Internacional de Cine y TV (1986), ambos sediados em Havana, consolidaram esta aproximação, em um momento em que o ICAIC atravessava um momento de crise, e o próprio termo NCL era recuperado e institucionalizado, a despeito das transformações que ocorriam na cinematografia cubana (Villaça, 2010, p. 325). A crise do ICAIC, portanto, ecoava diretamente na crise do NCL, embora não fosse simplesmente idêntica a ela. Sendo o principal motor de produção, debate e organização do projeto — incluindo o Festival de Havana —, o Instituto vivia suas próprias crises específicas. Tratava-se de um ambiente de brigas internas muito vinculadas às disputas de poder na arena política cubana, envolvendo tensões entre comunistas e não comunistas. Estas crises particulares do ICAIC, contudo, convergiam e potencializavam a crise geral do Novo Cinema Latino-Americano. Os anos 1980, segundo a autora, foram definidos pelo “desgaste de certas fórmulas de cinema politizado fartamente utilizadas desde os anos 60” (Villaça, 2010, p. 325), um contexto que afetava ambas as esferas.

Paralelamente a essa crise conceitual, Birri apontou um sintoma crucial: o “*giro hacia un mayor tradicionalismo formal*” (Del Valle Dávila, 2014, p.78). Isso significava que, paradoxalmente, muitas produções que ainda se reivindicavam como do NCL e se autointitulavam “revolucionárias” adotavam linguagens e estruturas narrativas

mais convencionais, mais próximas do cinema clássico e comercial que o projeto outrora combatia. Pensava-se, erroneamente, que *“todo cine revolucionario era nuevo”*, confundindo a mensagem política com a inovação da forma. Este tradicionalismo era a face estética da “crise de cansaço”. Era o sintoma de uma exaustão que, segundo Villaça, se manifestava em Cuba pelo esgotamento da “marcante verborragia da cinematografia cubana” (Villaça, 2010, p. 386) e pela busca de uma “proximidade dos interesses populares” (Villaça, 2010, p. 325) que as velhas fórmulas do “cinema político” já não alcançavam. Era a evidência de que o ímpeto de ruptura inicial havia se esvaído, dando lugar a um cinema de “reiteração” que, embora politicamente correto em seu conteúdo, era conservador em sua linguagem.

Este período foi marcado por visões conflitantes sobre o estado do projeto. De um lado, Birri tentava reanimá-lo, defendendo uma revolução permanente da linguagem. Argumentava que uma revolução que não revoluciona permanentemente suas formas *“involuciona o muere”* (Del Valle Dávila, 2014, p.78). Sua defesa era um esforço heroico para manter o NCL *“nuevo”*. Combatia o tradicionalismo formal e a *“elasticidad conceptual peligrosa”* (Del Valle Dávila, 2014, p.18) que permitia ao projeto englobar experiências diversas e contraditórias.

De outro lado, críticos, como Paulo Antonio Paranaguá, encaravam o projeto com ceticismo radical. Em 1985, Paranaguá caracterizou o NCL como uma “tautologia cartesiana” (Del Valle Dávila, 2014, p.18). Sua crítica alertava que o projeto, especialmente no Festival de Havana, se afirmava mais pela força da autorreferência e pela rede de solidariedade de seus protagonistas do que por um impulso renovador concreto e eficaz frente à *“realidad social y política latinoamericana”*. Para Paranaguá, a crença em um cinema latino-americano unitário era “utópica”, pois o continente só se constituía como um mercado unificado para as cinematografias dominantes de Hollywood e Europa. A crítica de Paranaguá era validada pela própria crise interna do ICAIC, que, como detalha Villaça, enfrentava uma “forte discussão sobre o papel do ICAIC” após a “repercussão negativa do filme *Cecilia*” (Villaça, 2010, p. 325), somada a “dificuldades de várias ordens (materiais, formais, políticas)” (Villaça, 2010, p. 386).

Este debate entre a celebração da longevidade, defendida por Birri, e o diagnóstico de esterilização tautológica formulado por Paranaguá ilustra com precisão o cenário de crise que assolava o *Nuevo Cine Latinoamericano* em meados dos anos 1980. Simultaneamente, enredava-se em processos de institucionalização — como a criação do Festival de Havana (1979) e da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985) — que, embora cruciais para sua sobrevivência, eram profundamente ressignificados pelo contexto de crise. Essa mudança de foco, da

revolução iminente para a “saída econômica” (Villaça, 2010, p. 386), materializa o que Ignacio Del Valle Dávila identifica como lógica da derrota, na qual a energia transformadora cede lugar à integração e preservação cultural. Em síntese: o NCL retomou e expandiu as ambições do CN, mas acabou confrontado por limitações geopolíticas (ditaduras, crise econômica), institucionais (problemas do ICAIC, tensões internas) e discursivas (reiteração formal), desembocando num cenário de desgaste que reorientaria tanto a prática quanto a teoria cinematográfica (Del Valle Dávila, 2014, p. 10).

Dessa leitura comparada decorrem duas implicações analíticas importantes para o estudo de filmes e documentários produzidos na transição entre essas fases. Primeiro, o vínculo CN e NCL deve ser pensado como uma relação dialética: o Cinema Novo fornece repertório estético e retórico que o NCL recupera, mas o NCL, ao ampliar a escala e politizar a “novidade” em termos anti-imperialistas, necessariamente problematiza e às vezes desloca os enunciados rochianos (Del Valle Dávila, 2014, p. 11). Segundo, ao se estudar obras tardias (ou marginais) dentro dessa conjuntura é preciso ler tanto a inscrição de herança (eco de Rocha, procedimentos cinemanovistas) quanto os sinais de crise (resignação estética, institucionalização, mudanças de circuito). Essa dupla atenção — continuidade crítica e descontinuidade situacional — é a chave para compreender por que muitos filmes dos anos 1970 e 1980 operam simultaneamente como herdeiros do ideal revolucionário e como testemunhas da sua erosão histórica (Del Valle Dávila, 2014, p. 11-12).

É precisamente neste contexto de declínio do horizonte de sentido transformador — agora comprovado documentalmente pelo “desgaste” das fórmulas (Villaça, 2010, p. 325) e pela busca de uma “saída econômica” (Villaça, 2010, p. 386) no centro do NCL — que a obra de um documentarista como Siri adquire relevância. O vácuo estético deixado pela “marcante verborragia” (Villaça, 2010, p. 386) do “cinema-arma” é o espaço exato onde o “cinema-lápide” de Siri, com sua “encenação da impotência” vinda da Bahia, emerge. O filme de Siri emerge, assim, como um produto de seu contexto, e não uma exceção. Ele traduz para a linguagem cinematográfica a crise internalizada pelo projeto, um esgotamento que os próprios cineastas (a exemplo de Birri) reconhecem. É nesse quadro de crise estética e simbólica que *Memória...* pode ser lido: não como reação isolada, mas como gesto cinematográfico que reconfigura e radicaliza impasses historicamente acumulados no interior do NCL.

3. “MEMÓRIA...” COMO SINTOMA E TESTEMUNHO

Duas décadas após *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Agnaldo “Siri” Azevedo retorna a Monte Santo e Cocorobó. Num híbrido de documentário e encenação, o filme segue o ator Carlos Sampaio como mediador silencioso pelos locais da filmagem original. Por intermédio de uma montagem que justapõe textos de Glauber Rocha, a memória de Canudos e a construção do Açude de Cocorobó, revela um sertão onde a utopia revolucionária foi substituída pela estagnação social. Mais do que uma homenagem, *Memória...* é um ensaio visual sobre a permanência da violência, testemunhando as promessas de transformação que não se cumpriram.

A análise que se segue parte da circulação documentada de *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* no circuito do NCL e examina como essa inserção histórica se traduz no nível estético do filme. Se a crise do Nuevo Cine Latinoamericano nos anos 1980 demandava uma nova forma fílmica para expressar o desencanto, a obra de Agnaldo “Siri” Azevedo parece responder com uma gramática estética da impotência. O filme não se limita a tematizar o fracasso dos projetos revolucionários; é possível interpretar que ele o incorpora em sua própria estrutura, substituindo o “cinema-arma” voltado para o futuro por um “cinema-lápide” que se debruça sobre os escombros da história. Por meio de uma análise que parte do gesto e avança para a voz, demonstramos como Siri forja um documentário de desesperança, transformando o sertão em um lugar de memória melancólica onde a lógica da derrota se impõe não como tema, mas como procedimento formal. Embora a recepção crítica específica do curta na imprensa cubana da época permaneça lacunar nos arquivos consultados, a sua simples seleção oficial e inserção no catálogo do Festival de Havana constitui, por si só, um dado historiográfico decisivo. Ao programar a obra, a curadoria do festival — instância legitimadora máxima do campo cinematográfico latino-americano à época — validou a gramática do desencanto de Siri como parte inteligível e aceitável dentro do cânone do NCL, ainda que esta contradissesse a euforia militante das décadas anteriores.

Essa operação de revisão histórica situa o filme de Siri em uma posição estratégica dentro da genealogia do cinema moderno brasileiro e latino-americano. Tendo atuado diretamente na linha de frente da produção cinemanovista — como assistente de produção em obras seminais como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* —, Siri não retorna a Monte Santo e Cocorobó como um observador externo, mas como um artífice que revisita o canteiro de obras de sua própria formação. Tal retorno ganha densidade analítica, porque evidencia a dupla inscrição do cineasta: herdeiro do Cinema Novo e participante do horizonte histórico do Novo Cinema Latino-Americano. Se ambos compartilhavam a crença no cinema como instrumento de transformação social, na figura do diretor como

agente político e na centralidade dos setores populares como sujeitos históricos, suas trajetórias se singularizam quando contrastamos seus regimes de temporalidade. A estética glauberiana dos anos 1960 inscrevia no sertão a potência da revolução, enquanto o NCL dos anos 1980 reelabora esse território como uma paisagem de desencanto, marcada pela derrota histórica dos projetos emancipatórios continentais. Desse modo, o documentário de Siri não rompe com a tradição para negá-la, mas para reconfigurá-la: o espaço que antes funcionava como palco da epopeia revolucionária converte-se, pela lente de quem ajudou a construir essa gramática visual, em um “lugar de memória” em ruínas — síntese da passagem da utopia cinemanovista para a lógica de frustração que definirá a fase terminal do NCL. Em outras palavras, se o Cinema Novo filmou o sertão como promessa, Siri o filma como memória — e é nessa torção temporal que se encontra o núcleo histórico-estético do documentário.

3.1 A Encenação da Impotência: O Gesto e a Coreografia do Cansaço

A tese central do filme — a constatação de que “a situação do povo não se alterou com o tempo” — é encenada desde seu primeiro plano-sequência significativo. A cena que se desenrola em um bar, imediatamente após os créditos iniciais, pode ser interpretada como a “cena primordial” na qual a lógica da derrota é formalmente instituída. Essa cena (Figura 01; 01:54-02:30) foi filmada em 1984, quinze anos depois da filmagem de *Canudos* por Glauber Rocha em 1969 — e é precisamente essa distância temporal que estrutura o sentimento de derrota. O tempo não passou como transformação, mas como estagnação.



Figura 01 – Planos da cena pós-crédito.

Fonte: Azevedo (1984)

A câmera, restrita a um único plano, organiza-se em torno de uma mesa na qual repousam copos, uma garrafa e um cigarro aceso. Seu movimento é cíclico e restritivo: um *tilt up* segue o copo até a boca de Carlos Sampaio, e um *tilt down* retorna o olhar à mesa. Esta coreografia se repete para um segundo e um terceiro personagem, estabelecendo não uma progressão narrativa, mas o que se pode compreender como um ritual de torpor. A ação de beber, longe de qualquer conotação de festa ou fraternidade, é apresentada como um ato anestesiante e funcional, despidido de qualquer heroísmo ou potencialidade. Esta é a antítese formal do “cinema-armá”; é um cinema que documenta a paralisia, demonstrando como a forma fílmica se constitui, ela própria, em fonte histórica do desencanto.

O clímax do plano ocorre quando, sem recorrer ao corte, a *mise-en-scène* opera uma mudança de foco entre o primeiro e o segundo plano: a nitidez é transferida de Sampaio, em primeiro plano, para um homem ao fundo. Todavia, este movimento técnico, que no cinema clássico frequentemente revela uma descoberta ou um novo elemento narrativo, aqui não revela senão outra face marcada pela mesma “performance resignada”. O gesto de beber do homem ao fundo exibe apenas cansaço, reiterando a estagnação. A câmera, portanto, não explora o espaço em busca de uma saída; ela aprisiona o espectador na repetição do mesmo gesto, no mesmo espaço. O futuro, metaforizado na criança que testemunha a cena em silêncio e passividade, é apresentado como mero espectador de um presente incapaz de ação transformadora.

Este plano-sequência pode ser compreendido como a encarnação fílmica da lógica da derrota diagnosticada por Ignacio del Valle Dávila. Ele constrói o sertão não como o palco épico e potencialmente revolucionário de Glauber Rocha, mas como um lugar de memória melancólica, onde a única ação possível é a repetição de um ritual que anestesias. A “encenação da impotência” é, assim, construída não no discurso, mas na própria arquitetura do tempo fílmico e na coreografia dos corpos. A opção pela coreografia cíclica e restritiva no plano-sequência, em detrimento de uma montagem dialética, parece materializar a “permanência” da opressão como uma experiência sensorial de imobilidade.

3.2 A Vocalização da Impotência: O Lamento e a Voz Resignada

O filme estabelece desde o título seu diálogo intertextual, baseando-se num texto homônimo de Glauber Rocha. Este diálogo adquire profundidade singular ao considerarmos que Siri não foi um mero espectador da obra glauberiana, mas colaborador direto em três de seus filmes fundamentais — *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). *Memória...* constitui-se, assim, como um balanço pessoal e melancólico de um projeto do qual ele mesmo participou ativamente, carre-

gando o peso testemunhal de quem vivenciou diretamente a utopia cinemanovista. Esta opção não é meramente referencial; ela instaura um diálogo crítico entre o passado (o Cinema Novo e suas utopias) e o presente (o cenário de estagnação e “desesperança” dos anos 1980).



Figura 02 – Carlos Sampaio interpretando a voz de Dona Eduíge.

Fonte: Azevedo (1984)

A operação de “encenação da memória” é percebida de forma contundente na fala reconstruída da personagem Dona Eduíge,⁶ presente no texto de Rocha. No documentário, Siri transpõe esta fala para o mediador Carlos Sampaio, mas a *mise-en-scène* altera radicalmente seu sentido. A cena (Figura 02; 07:38-07:59) desenrola-se na soleira de uma porta vazia, um vão que se abre numa estrutura em ruínas. É neste cenário que Sampaio profere o texto adaptado com uma resignação contida, e não com urgência. A performance corrobora essa transmutação: o corpo do mediador não se projeta para frente, em direção a uma Brasília imaginária, mas permanece estático, o olhar perdido para além da câmera, fixo num horizonte inalcançável. Seu afastamento, realizado com passos vagarosos, configura não uma partida, mas uma retirada.

Esta *mise-en-scène* resignada, quando utilizada em documentários políticos, parece operar como tecnologia de memória e não como tecnologia de mobilização. A operação estética que Siri realiza aqui pode ser definida como uma encenação da impotência histórica: a reprodução formal de uma ação (o pedido ao presidente) já percebida pelo sujeito como incapaz de transformar o real.

6. Dona Eduíge, uma romeira devota da Santa Cruz de Monte Santo, é uma figura central no universo sertanejo construído por Glauber Rocha no texto *Memória de Deus e o Diabo nas terras de Monte Santo e Cocorobó*, publicado em 1963. De “porte de rainha” apesar da pobreza, ela representa a memória viva, a fé corpórea (simbolizada pelo ato de carregar uma pedra na cabeça como penitência) e a resistência feminina do sertão. Como guardiã do território e das histórias, ela articula o passado com o presente, narrando desde lendas sobre as “minas de Robério Dias” e a invasão de homens estranhos até as urgentes necessidades políticas do povo, como a seca e as promessas não cumpridas pelas autoridades. Sua persona sintetiza a dimensão mítica e concreta do sertão: é a voz que mistura realidade, imaginação e fé, personificando a dignidade, a esperança teimosa e a luta por sobrevivência em um contexto marcado pelo abandono e pela relação entre o sagrado e o político.

Dessa forma, a encenação da memória, nos termos de Pollak (1989), deixa de servir para reviver a potência da demanda original e passa a performar, de modo cru, a sua ineficácia histórica. A performance resignada de Carlos Sampaio, que reinterpreta a fala original de Dona Eduíge, opera uma transmutação crucial da memória utópica. O filme de Siri atua, assim, como um veículo para o que Michael Pollak denominou “memória subterrânea” — neste caso, a memória da própria utopia glauberiana, agora ressurgindo não como potência, mas como lamento. Esta operação transforma o sertão épico de Glauber, um “lugar de história” potencialmente revolucionário, em um “lugar de memória melancólica” de nosso “cinema-lápide”, onde o passado é invocado para constatar sua própria impossibilidade no presente.

3.3 A Montagem da Permanência: O Sertão como Lugar de Memória

Se acima a derrota era analisada na performance do corpo, aqui ela se revela na organização do tempo e do espaço fílmicos. A força crítica de *Memória...* não emana de uma “montagem dialética” no sentido eisensteiniano, mas de uma estratégia mais sutil e contundente: a sobreposição temporal por justaposição espacial.

Um exemplo paradigmático dessa operação é a sequência da Pedra de Bendegó (Figura 03; 02:38-03:30). A sequência inicia com um plano médio estático de uma mulher idosa. Ela narra a história da pedra enquanto seu olhar se perde na paisagem ao seu redor. O que se segue não é um corte, mas um movimento dentro do plano. O ator-mediador Carlos Sampaio atravessa o quadro, passando à frente da mulher. Ele sobe uma escada



Figura 03 – Sequência da Pedra de Bendegó.

Fonte: Azevedo (1984)

e posiciona-se num patamar mais elevado. Após este momento, há um corte e um plano em *plongée* foca o personagem do ator com a mulher idosa logo abaixo e em primeiro plano. A posição elevada de Sampaio em relação à mulher idosa parece encenar a relação entre o conhecimento intelectual (Glauber) e o saber popular (a senhora), sugerindo uma crítica à maneira como a história oficial silencia as vozes subalternas.

Nesta nova composição, Sampaio interpreta livremente informação presente no texto de Glauber Rocha, referindo-se à tentativa de assassinato do Coronel Moreira César durante a Guerra de Canudos. A profundidade de campo é crucial aqui: mesmo com o foco em Sampaio, a presença da mulher idosa no ambiente, ou pelo menos a sua memória imediata no espectador, permanece. A Pedra de Bendegó, descoberta em 1784 e transportada por ordem imperial em 1888, convive no mesmo quadro com a rememoração da Guerra de Canudos de 1897 e com a filmagem de 1984. Quase duzentos anos de temporalidades se comprimem no mesmo espaço rural, reiterando a permanência estrutural da violência e da desigualdade. A voz do povo (o depoimento direto) e a voz do intelectual (o texto literário encenado) não são justapostas por uma edição que as contrapõe, mas sucedem-se organicamente no mesmo espaço fílmico.

Esta operação de sobreposição temporal sugere uma leitura de longa duração da violência no sertão. A senhora fala de um evento do Império (a Pedra de Bendegó); Sampaio, mediando Glauber, fala dos primórdios da República (Canudos). A transição fluida entre ambos no mesmo ambiente demonstra que, independente do regime político, a narrativa de poder e violência se reinscreve continuamente na mesma paisagem.

Nesse processo, interpretamos que o filme constitui o sertão como um “lugar de memória”, nos termos de Pierre Nora (1993). Diferente do sertão épico de Glauber Rocha, que representava a utopia de uma reversão cósmica e o impulso revolucionário, o sertão de Siri é um espaço onde, seguindo Pollak (1989, p. 4), “palpita algo de uma vida simbólica, mas que não mais exprime convicção militante” (1989, p. 4). A paisagem árida e as ruínas tornam-se suportes materiais de uma memória da derrota.

3.4 O Documentário de Desesperança como Crítica

Tendo analisado o gesto da paralisia, a voz resignada do lamento e a montagem espacial da permanência, a análise sugere que Siri nega programaticamente o “cinema-armá” em favor de um “cinema-lápide”. Este documentário de desesperança parece encarnar a lógica da derrota, configurando-se como sintoma estético da crise do NCL.

Este sintoma, no entanto, não é um fenômeno isolado. Ele pode ser lido como uma manifestação local do que Andreas Huyssen identifica como um deslocamento global da sensibilidade temporal: a passagem “dos futuros presentes para os passados presentes” (Huyssen, 2000, p. 9), que caracterizou a cultura ocidental a partir da década de 1980. Segundo o autor, a obsessão pela memória e pela elaboração do passado surge precisamente no vácuo deixado pelo colapso das grandes utopias políticas do século XX.

Enquanto os fundadores do NCL, como Fernando Birri, insistiam numa “revolução permanente da linguagem” orientada para um futuro a ser construído, é possível interpretar que Siri responde com a melancolia de uma revolução que não se cumpriu. O seu documentário não aponta para um futuro; volta-se aos escombros dos projetos de transformação, buscando explicar as derrotas do tempo presente. A “desesperança” do documentário, portanto, não é um fracasso, mas uma forma de crítica radical. Ao abandonar a retórica da novidade e da transformação iminente, Siri obriga o espectador a confrontar a permanência das estruturas de poder. Ao fazer isso, Siri desestabiliza a narrativa historiográfica que privilegia apenas o impulso utópico do NCL e revela que a crise do projeto também se expressou formalmente nas margens regionais — e não apenas nos polos hegemônicos de produção.

CONCLUSÃO

Revisitar a trajetória de Agnaldo “Siri” Azevedo não significa apenas ampliar o cânone cinematográfico, mas também complexificar nossa compreensão histórica dos anos 1980 na América Latina. A presença de seu documentário de desesperança, *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó*, no Festival de Havana em 1985, representou o encontro simbólico entre a crise continental do *Nuevo Cine Latinoamericano* e a desilusão regional brasileira. Se, como argumenta Fabián Núñez, o NCL encontrou sua maturidade em um projeto coerente baseado nas Teorias de Liberação Nacional, a obra de Siri testemunha o esgotamento desse mesmo projeto. A passagem do “cinema-armas”, analisado por Núñez em suas origens, para o cinema-lápide praticado por Siri, simboliza a transição de uma era de certezas utópicas para uma de elaboração melancólica das derrotas. O filme se torna, assim, o guardião de uma memória subterrânea que o projeto oficial do NCL, em sua institucionalização, já não conseguia mais vocalizar.

O filme de Siri opera uma transição crucial do paradigma revolucionário para o peso da memória. Ele não trai os ideais do Novo Cinema Latino-americano, mas registra o descompasso entre a utopia e a realidade dos anos 1980. Enquanto um “cinema-trapeiro” remenda temporalidades (Machado, 2010, p. 93-94), Siri pratica um “cinema-lápide” que as sela. Sua obra ativa uma “memória subterrânea” que resiste duplamente: à narrativa oficial da Ditadura e à memória épica do próprio Cinema Novo. Assim, o filme guarda uma melancolia que o NCL institucionalizado já não vocalizava. Incluir Siri no cânone é essencial para compreender o projeto em seu crepúsculo crítico e sua elaboração do desencanto.

A partir do exposto acima, nossa análise sugere que a recuperação de cineastas regionais como Siri permite repensar não apenas o final do NCL, mas também as formas pelas quais a cultura política dos anos 1980 foi processada esteticamente nas periferias dos grandes centros cinematográficos. Investigações futuras poderão explorar como outras filmografias marginais, em diferentes regiões da América Latina, elaboraram criticamente o desencanto daquele período, contribuindo para uma cartografia mais complexa e menos centralizada da produção cultural latino-americana em tempos de crise dos projetos utópicos. Não se pretendeu aqui esgotar a análise da obra de Siri, mas abrir um caminho interpretativo. Outros filmes do autor diretor — bem como de cineastas regionais contemporâneos a ele — poderão revelar novas formas de elaboração estética da derrota utópica na América Latina.

REFERÊNCIAS

FONTES

BOLETIM informativo da jornada nordestina de curta metragem, Salvador, n. 3, maio 1973. (Acervo Setor de Memória da Universidade Federal da Bahia).

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro Técnico Audiovisual; Cinemateca Brasileira. Central de acesso ao cinema. Programadora Brasil, n. 5. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. 286 p. il.

MEMÓRIA de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó. Direção: Agnaldo "Siri" Azevedo. Brasil:Promatu. 1984. 10 min. (Curta-metragem, 35 mm, colorido).

TOLEDO, Teresa(Org.). 10 años del nuevo cine latinoamericano. Madri: Verdoux, 1990.

BIBLIOGRAFIA

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. 1. ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

FRANÇA JUNIOR, Edevard Pinto. A Bahia de Agnaldo "Siri" Azevedo entre sujeitos, linguagens e temporalidades: representações da cidade do Salvador no documentário "O Capeta Carybé" (1950-1997). 2018. 222 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

FRANÇA JUNIOR, Edevard Pinto. Agnaldo "Siri" Azevedo e os caminhos do cinema na Bahia: história e memória de uma trajetória cinematográfica. In: MELO, Izabel de Fátima Cruz; LEAL, Maria Anória de Jesus (Org.). Memórias e histórias do cinema na Bahia. Volume 1. Salvador: EDUNEB, 2023. p. 243-264.

HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. 2.ed. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. Políticas da Memória: o cinema latino-americano dos anos 60/70 em *Rocha que voa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Rio de Janeiro, 2010.

MELO, Izabel de Fátima Cruz." "Cinema é mais do que filme": uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: EDUNEB, 2016.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978).

Salvador: EDUNEB, 2022.

MEMÓRIA de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó. Direção: Agnaldo "Siri" Azevedo. Brasil: Promatu. 1984. 10 min. (Curta-metragem, 35 mm, colorido).

NORA, Pierre." "Entre memória e história: a problemática dos lugares". Projeto. História, São Paulo, n10, dez 1993, p. 7-28.

NÚÑEZ, Fabian Rodrigo Magioli. O que é *Nuevo Cine Latinoamericano*? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... O que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

TOLEDO, Teresa (org.). 10 años del nuevo cine latinoamericano. Madri: Verdoux, 1990.

VILLAÇA, Mariana Martins. Cinema Cubano: Revolução Cultural e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Felipe Davson Pereira da Silva

Vanessa Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 13/12/2025

Aprovado em 03/02/2026



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.