

# **AGNALDO “SIRI” AZEVEDO ENTRE DOCUMENTÁRIOS, HISTÓRIAS E LINGUAGENS: A APROPRIAÇÃO ENTRE LINGUAGENS ARTÍSTICAS NO DOCUMENTÁRIO *O BOCA DO INFERNO* (1974)**

Edevard Pinto França Junior<sup>1</sup>

## **Resumo**

O objetivo deste texto é analisar as formas como Agnaldo “Siri” Azevedo constrói a narrativa fílmica (articulação entre forma e conteúdo), elaborando um quadro analítico de sua produção, apropriação, circulação, destacando os temas recorrentes e as linguagens artísticas apropriadas. Para tal, vamos analisar sua trajetória social e artística para o conjunto de sua obra (curtas-metragens), em suas regularidades (permanências) e transformações (mudanças) destacando o período entre o final da década de 1960 e 1974, momento de lançamento do curta. Este texto está dividido em duas partes. Na primeira vamos apresentar “Siri” e o contexto cultural da cidade do Salvador. Na segunda, analisaremos a forma como as linguagens artísticas são apropriadas pelo documentário *O Boca do Inferno*. Trata-se das análises iniciais desenvolvidas a partir de nossa pesquisa de mestrado.

**Palavras-chave:** Documentário. Agnaldo “Siri” Azevedo. Apropriação. Linguagens. Gregório de Matos.

Recebido em 28 de novembro de 2018 e aprovado para publicação em 08 de janeiro de 2019

---

<sup>1</sup> Mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Professor da Secretaria de Educação do Estado da Bahia (SEEB). Correio eletrônico: edevard@outlook.com.

## **O documentário entre a produção e o consumo cultural**

Perceber o documentário enquanto filme é destrinchar sua historicidade na busca de referências de sua constituição. Temos de salientar que, durante muito tempo na historiografia, a análise fílmica centrou-se no conteúdo narrado pelos filmes, associando o que é mostrado com o seu contexto histórico. Esta postura foi oriunda de certa leitura dos ensaios de Marc Ferro, que a partir da publicação de *O filme, uma contra análise da sociedade?* no Brasil em 1975 tornou-se referência obrigatória.<sup>2</sup> Segundo a proposta do historiador, “o filme, aqui, não é considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”.<sup>3</sup> Ou seja, se desconsideraria o filme como componente da história do cinema e os aspectos estéticos vinculados. Outros historiadores, entretanto, problematizaram esta postura. A partir daquilo que passou a denominar “História Cultural”, o filme passou a ser considerado como uma produção social, dando ênfase também à forma como é construído.<sup>4</sup>

É justamente a estas formas de criar narrativas fílmicas receberam muitos nomes: estética, estilo, linguagem. Para compreender as formas que os cineastas elaboram suas narrativas é tão importante quanto destacar a narrativa em si, é preciso reconhecer que as formas possuem historicidade. As formas e os “conteúdos”, assim, estão intrinsecamente vinculados. O procedimento de se tomar o enredo do filme e sua relação com o momento histórico de sua produção, seguindo as referências lançadas por Marc Ferro, embora tenha se demonstrado um avanço historiográfico importante, deixa de fora a problematização histórica da técnica que se entrelaça na construção do enredo, principalmente o trabalho de montagem, edição e sonorização, além das concepções ideológicas e dos debates políticos associados. Esses elementos técnicos não são neutros, mas por não serem evidentes tendem a desaparecer da interpretação histórica dos seus possíveis significados para o próprio enredo. No caso dos filmes dirigidos por “Siri”, nosso problema principal é compreender o diálogo de seus filmes com as outras linguagens artísticas.

---

<sup>2</sup> É justo compreender que Marc Ferro buscou a princípio elaborar uma proposta de investigação que levasse em consideração fontes que não tivessem elementos cuja censura dos regimes autoritários deixaram escapar. A isso o historiador chama de lapsos.

<sup>3</sup> FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, M. **Cinema e História**. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 32.

<sup>4</sup> Há um debate que não poderemos aprofundar aqui acerca da morte da história da arte e do advento dos *cultural studies* no mundo anglo saxão, que mexeu com a visão do filme como um objeto não artístico e a-estético.

Devemos salientar que as práticas historiográficas que levaram as pesquisas a tomar esta direção, baseou-se sobremaneira no estudo das representações sociais, seguindo a trajetória do crescimento da história cultural entre nós, sendo em boa parte dessas pesquisas negligenciou o elemento social, paulatinamente sublimado das preocupações historiográficas. Assim, os filmes foram considerados uma entidade supra social, visão que acreditamos ser equivocada, pois retira toda materialidade, impedido de se percebê-los como um fato social. Muita dessa postura se dá pela separação artificial entre linhas de pesquisa, que na contemporaneidade se fazem forte entre uma história social e uma história cultural.

Outros aspectos, entretanto, devem ser valorizados, pois os artistas constroem a narrativa de diversas formas. Historiadores como Sheila Schvarzman e Eduardo Morettin possuem a preocupação de perceber os filmes não apenas em seus conteúdos narrativos, mas como estes foram construídos, a partir da interação de diversos sujeitos. A historiadora, ao pesquisar os filmes de Humberto Mauro produzidos no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), percebe a forma como foi elaborada certa imagem do Brasil, que foi utilizado pelo regime varguista como forma de propagar sua ideologia política. O contraste de ideias entre organizações que pensavam o Brasil e os brasileiros naquela época, como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pode ser percebido nos documentários do INCE.<sup>5</sup> Interessante notar que muitos desses documentários foram exibidos em escolas de todo o país e influenciou muitos documentaristas posteriormente, como o próprio “Siri”. Já Morettin nos mostra as influências artísticas e das representações sociais que auxiliaram Humberto Mauro na construção de dois dos seus principais longas, *O Descobrimento do Brasil* (1936) e *Os Bandeirantes* (1940). Nestes filmes, as questões estéticas estavam altamente articuladas com questões ideológicas, tanto da época de produção do filme, quanto anteriores. Neste sentido, o historiador amplia a noção que tínhamos dos filmes nem sempre como fruto de sua época, mas como ponto de conexão com historicidades distintas.<sup>6</sup> Portanto, em ambos os casos, as representações não foram estudadas desvinculadas da materialidade que as transmitiu, isto é, para os historiadores acima os filmes foram analisados a partir de uma abordagem sociocultural.

### **Siri como articulador das linguagens artísticas**

---

<sup>5</sup> SCHVARZMAN, S. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

<sup>6</sup> MORETTIN, E. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

Percebemos que a apropriação dos filmes de outras linguagens artísticas foi um desdobramento do ambiente cultural baiano, que, ao provocar o encontro de diversas formas de artes, institucionalizadas ou não, favoreceu ao aparecimento de diversos movimentos artísticos como o cinema novo e a tropicália. As linguagens artísticas possuem uma trajetória de apropriações e diálogos que transpassa qualquer temporalidade ou recorte de pesquisa. Mais do que uma óbvia constatação, queremos introduzir a necessidade de compreendermos este diálogo, na tentativa de perceber as dinâmicas culturais pretéritas.

Agnaldo Azevedo, mais conhecido como “Siri”, foi um documentarista soteropolitano que participou da vida cultural cinematográfica da cidade do Salvador entre as décadas de 1950 e 1990.<sup>7</sup> Neste período, produziu aproximadamente 22 filmes documentários em curta-metragem. Sua trajetória nos ajuda a perceber algumas das estratégias utilizadas pelos cineastas para produzir filmes, além das ideias que circulavam e influenciavam esta produção. O período mencionado é rico na mistura de concepções estético-políticas, pois havia o ponto comum entre os sujeitos do campo cinematográfico o interesse de criar um projeto de nação.

Defendemos a ideia de que para as décadas de 1940 e 1950, “Siri” era um frequentador das movimentações culturais na cidade sem, no entanto, ter uma participação efetiva na produção cinematográfica. Dessa forma, ele foi sócio do Clube de Cinema da Bahia (CCB), organizado pelo crítico e jornalista Walter da Silveira, convidado pelo amigo Calasans Neto. Na década seguinte, “Siri” participou como figurantes de dois filmes do chamado Ciclo Baiano de Cinema: *A grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962), ambos dirigidos por Roberto Pires. Posteriormente, foi convidado por Glauber Rocha para fazer parte da equipe técnica do filme *Deus e o diabo da Terra do Sol* (1964). Glauber e “Siri” trabalharam ainda em duas produções: *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968). A partir do final da década de 1960, Agnaldo Azevedo passa a criar seus próprios filmes, geralmente documentários em curta metragem.

Para compreendermos a apropriação das linguagens artísticas no filme *O Boca do Inferno*, é interessante perceber os espaços de trânsito entre as décadas de 1950 e 1970. O ambiente cultural e as instituições a ele associadas podem ser consideradas importantes portas de entrada para os historiadores que queiram compreender os

---

<sup>7</sup> Este longo percurso, que ainda precisa ser melhor estudado, foi esboçado no primeiro capítulo de nossa pesquisa de mestrado, *A Bahia de Agnaldo “Siri” Azevedo entre sujeitos, linguagens e temporalidades: representações da cidade do Salvador no documentário “O Capeta Carybé” (1950-1997)*. Nesta parte do artigo, vamos apresentar parte das conclusões encontradas.

diálogos artísticos do momento. O entrosamento entre música, poesia (popular e erudita), artes plásticas, teatro e cinema, linguagens que naquele momento estavam, cada uma a sua maneira, em convulsão. O principal motor que as unificava era o desejo por contrapor-se ao estabelecido, do ponto de vista estético e político. Não podemos deixar de por em evidência o contexto da ditadura militar, que através da repressão e censura, fazia com que os sujeitos do campo cinematográfico, ao criar arte, também fizessem um embate ao regime político. Esses embates, ficam visíveis quando levamos em consideração a produção de “Siri” entre os anos 1970 e 1990.

Os temas abordados por “Siri” estão entre os campos da cultura e política. O primeiro campo é relativo aos filmes com algum tipo de crítica social em que o documentarista buscava por meio da denúncia, expor problemas como o processo de construção da anistia no Brasil visto pela lente de um cineasta baiano, o problema provocado pela doença de chagas entre a população mais pobre, a exploração predatória pela mineração das cidades do interior baiano ou as consequências da urbanização desenfreada da cidade do Salvador. Aqui percebemos um distanciamento na obra de Agnaldo “Siri” Azevedo das questões que envolviam a crítica social pelo nacional-popular dos anos 1950/1960. Em nenhum momento, o cineasta baiano quer uma transformação radical do país ajudando o “povo” a sair das trevas da ignorância. Pelo contrário, suas pretensões são bem menores, seguindo a fórmula da conscientização e, às vezes, da denúncia, de problemas políticos e sociais locais.

Já no campo cultural, havia a preocupação em mostrar as manifestações culturais ou artísticas em seus contextos particulares. É neste campo em que encontramos a representação da cultura em sua localidade. Buscava-se mostrar a cultura desta população não mais como alienada, mas possuidora de uma lógica própria. Podemos perceber também, um caráter de resistência destas manifestações culturais frente ao desenvolvimento econômico. Contudo, o diretor utilizou o argumento de que há sempre o risco destas manifestações serem extintas, frente ao descaso do poder público. Entre a lógica dos produtores de cultura e o risco de sua extinção pelo mercado havia sempre uma tensão narrativa nos filmes de Agnaldo “Siri” Azevedo. Nesse sentido era dado o destaque a uma visão mais “popular” da história, isto é, uma versão documentária das consequências dos processos históricos a partir daquilo que nos anos 1960 e 1970 a historiografia inglesa denominava de uma “história vista de baixo”.

O documentário *O Boca do Inferno* dialoga com estes dois campos: utiliza-se de um elemento cultural para fazer críticas à política baiana da década de 1970, notadamente da urbanização desenfreada da cidade. Contudo, a dualidade política-

cultura não é a única explorada pelo documentarista. Ao longo do filme, percebemos outras dualidades, contraditórias entre si. Percebemos os conflitos do litoral com o sertão, do rural com o urbano, do antigo com o moderno e o progresso/desenvolvimentismo com a tradição. Para falar sobre este tema, “Siri” utilizou de duas linguagens artísticas, a música e a literatura, combinadas a partir da arte cinematográfica. O que o uso dessas linguagens pode nos indicar sobre a época histórica? O que significava misturar o resgate de Gregório de Matos com as canções tropicalistas de Caetano Veloso?

As possíveis respostas podem começar a ser esboçadas ao contextualizar as linguagens e sua utilização. “Siri” se apropriou de várias outras linguagens artísticas em seus filmes, principalmente de canções e de poemas de Gregório de Matos para compor seu “documentário”. O uso dessas linguagens, nos mostram um problema: a questão das múltiplas temporalidades envolvidas. Geralmente, sob o ponto de vista metodológico, os historiadores que utilizam filmes como fontes pouco utilizam dos elementos que constituem a linguagem artística, focando-se apenas em seu “conteúdo”, na busca de contextualizações.

O filme se inicia com o personagem Gregório de Matos subindo as ladeiras que levam da cidade baixa para a cidade alta, do comércio para a praça municipal, centro antigo da cidade do Salvador. Durante os planos que marcam o deslocamento escutamos a canção *Hino ao Senhor do Bomfim*, com a voz de Caetano Veloso. A versão desta canção está no disco *Tropicália*. Não é, entretanto, a única referência utilizada pelo documentarista: ele também recorre à outras canções de Caetano e uma de Ivan Lins, como podemos ver na Tabela 1

Tabela 1 Canções utilizadas no documentário *O Boca do Inferno*

Título	Compositor(es)	Ano	Álbum	Interprete
Hino ao senhor do Bomfim	Arthur de Salles/ João Antônio Wanderley	1969	Tropicália	Caetano Veloso/ Gilberto Gil
Triste Bahia	Caetano Veloso/Gregório de Matos Guerra	1972	Transa	Caetano Veloso
Felicidade/Luar do Sertão	Lupicínio Rodrigues	1974	Temporada de Verão	Caetano Veloso
Abre alas	Ivan Lins/Vitor Martins	1974	Modo Livre	Ivan Lins

Fonte: Autor; filme *O Boca do inferno*

Caetano Veloso é presença marcante na trilha sonora de *Boca* através de três canções: *Hino ao senhor do Bomfim*, *Triste Bahia* e *Felicidade/Luar do Sertão*. O primeiro

foi o hino oficial do estado da Bahia até o ano de 2010, quando foi substituído pelo *Hino ao Dois de Julho* e foi composta por Arthur de Sales (letra) e João Antônio Wanderley (música), tendo em vista as comemorações do centenário da Independência do Brasil na Bahia em 1923. Esta canção foi regravada por Caetano Veloso e Gilberto Gil na última faixa do LP *Tropicália*, lançada em julho de 1969, e tem um uso peculiar ao longo de *Boca do Inferno*, pois é cortada pela metade, sendo o meio e o final incluídos no início do filme. Ao abordar sobre as faixas inicial e final deste LP, Marcos Napolitano diz que,

As duas canções com temas religiosos, da abertura (*Miserere Nobis*) e do fechamento (*Hino ao Senhor do Bonfim*), tematizam a tensão entre a promessa de salvação e o conformismo que marca a presença do “povo” na cena social brasileira. Enquanto a primeira se coloca como hino religioso, a segunda se encaminha para um hino cívico. Na primeira o clamor por salvação (“*Miserere Nobis / Ora ora pro nobis/ É no sempre será oi-ia-ia / É no sempre sempre serão*”), no segundo a salvação vem na forma ritualizada da festa cívica e ufanista. Os dois pólos oscilam entre a contrição e a afirmação de uma crença emancipadora.<sup>8</sup>

Na época de lançamento do LP *Tropicália*, havia uma euforia, principalmente da indústria cultural, com o movimento produzido pelos festivais de música e com a intensificação da crítica ao golpe de 1964, vista também por meio da mobilização estudantil em todo o país. Contudo, em dezembro de 1968, com o decreto AI-5, a liberdade de expressão política ficou desestabilizada, e os agentes culturais passaram a utilizar de sua arte para expor as contradições do sistema. Isso num clima de quebra de paradigmas artísticos, onde os autores não queriam seguir as estruturas do mundo desenvolvido, mas criar as suas próprias. Daí decorre principalmente a euforia que marca o final dos anos 1960.

Enquanto neste disco a utopia e euforia marcaram a composição das músicas, não será este mesmo sentimento que esteve presente no disco seguinte de Caetano. *Triste Bahia* foi lançada junto com o LP *Transa*, álbum do cantor marcado pela volta do exílio em Londres, lançado no mercado em janeiro de 1972. Nesta canção, o compositor utiliza a letra do poema de Gregório de Matos, a partir de arranjos e harmonias originais. Ao longo da película são utilizados seis trechos diferentes da canção. Do ponto de vista temático, observamos uma inclinação à melancolia, à crítica social alegórica, bastante utilizada em tempos de endurecimento do regime militar, com a censura a determinar quais seriam os conteúdos desejados. *Felicidade*, composta por Lupicínio

---

<sup>8</sup> NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção:** Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: [s.n.], 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO\\_A\\_CANCAO\\_digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital)>. Acesso em: 2018 set. 04. Versão digital revista pelo autor, p. 208-209.

Rodrigues na década de 1940, voltou a fazer sucesso após o cantor baiano regravá-la em *Temporada de Verão – ao vivo*, lançada em abril de 1974, e é executada apenas uma vez. Outra canção inserida por Agnaldo “Siri” Azevedo no documentário foi a canção *Abre Alas*, lançada em maio de 1974, de Ivan Lins e Vitor Martins, que recria através de alegorias poéticas a experiência social sob o autoritarismo.

Acreditamos que a escolha destas duas últimas canções, ambas lançadas em 1974, e que fizeram sucesso, isto é, venderam muitos discos e foram bastante escutadas, tem possivelmente dois motivos principais. O primeiro está relacionado à contradição entre o projeto que se esboçava para o cinema brasileiro, de forma geral, uma vez que desde o início dos anos 1960 com o movimento do Cinema Novo, existia entre os cineastas do campo cinematográfico brasileiro certa aversão à industrialização e à submissão da produção brasileira às *majors* estadunidenses. Estas, através das distribuidoras, controlavam grande parte das salas de exibição, sendo um problema antigo. Além disso, o segundo motivo, é que por causa disso, o cinema brasileiro não vendia bem seus filmes, sofrendo com bilheterias baixas, apesar de toda a intencionalidade libertadora de sua estética premiada internacionalmente. Por isso, é possível que a estratégia utilizada por “Siri” para provocar a circulação de sua obra foi utilizar as canções como forma de aproximar o público ao que é dito pelo filme, apropriando-se do sucesso das canções de Caetano tanto entre os sujeitos do campo cinematográfico, quanto aqueles fora deste.

As referências musicais utilizadas por “Siri” em seu documentário foram lançadas entre 1969 e 1974, momento em que o filme foi montado. Todas às canções pertencem a discos lançados por grandes gravadoras multinacionais, notadamente Philips e RCA (*Radio Corporation of America*). A instituição da música popular brasileira na década de 1970, mantinha relações de aproximação e distanciamentos com a indústria cultural, televisiva e fonográfica notadamente. Os movimentos musicais, como os festivais, a jovem guarda e a tropicália, eram laboratórios da indústria fonográfica brasileira, que naquele momento está se profissionalizando. Sobre a tropicália, Marcos Napolitano fala que:

Em primeiro plano, havia uma clara tentativa de afirmar em projeto cultural dentro das estruturas da indústria cultural, sem se prender aos seus códigos vigentes. Esse processo autoral implicava na incorporação crítica e iconoclasta dos estilos e temas do nacional-popular tal como ele surgia em vários setores das artes. Reprocessados por um procedimento de vanguarda, que mais tarde



foi comparado à “antropofagia” osvaldiana (embora Caetano tenha sempre relativizado a influência de Oswald de Andrade para o seu trabalho).<sup>9</sup>

Acreditamos que esta foi a operação utilizada por “Siri” nos moldes seguidos por Caetano. Não houve por parte do documentarista uma fala afirmando seguir a “antropofagia osvaldiana” com o ato de utilizar-se de várias linguagens.

Gregório de Matos não era um autor muito conhecido por “Siri” até meados da década de 1960. Tudo que o documentarista sabia sobre o poeta, era através de um livro produzido por um escritor paulista identificado apenas como “Fernando”<sup>10</sup> e por coisas que a esposa dele conhecia. A pouca informação sobre o poeta seiscentista baiano não era exclusividade de “Siri”. Até os anos sessenta, apenas duas edições haviam existido sobre o *Boca do Inferno*: a primeira feita por Vale Cabral, *Satíricas*, em 1882 e a segunda, em seis volumes, editados, pela Academia Brasileira de Letras a partir de 1923, tendo como organizador a figura do escritor Afrânio Peixoto. Sob o ponto de vista editorial, tratava-se de livros raros, com tiragem limitada, possivelmente acessíveis em poucas bibliotecas.

Tabela 2 Texto literário usado em *O Boca do Inferno*

Título dos poemas	Autor/Organizador	Obra	Editora/cidad e de edição	Ano
<p><i>Defende o Poeta Por Seguro, Necessário, E Recto Seu Primeyro Intento Sobre Satyrizar os Vícios.</i></p> <p><i>Torna a definir o Poeta que os maus modos de obrar na governança da Bahia, principalmente naquela universal fome, que padecia a cidade</i></p> <p><i>Descreve a ilha de Itaparica com sua aprazível fertilidade, e louva de caminho ao capitão Luiz Carneyro homem honrado, e liberal, em cuja casa se hospedou</i></p> <p><i>Pondo os olhos primeyramente na sua cidade conhece, que os mercadores são o prymeiro móvel da ruína, em que arde pelas mercadorias inúteis, e enganosas</i></p> <p><i>Entre os Serventes, que naquela casa assistiram, se namorou o Poeta de Catona com todas as veras, agora, que a viu dedilhando renda.</i></p> <p><i>Descreve com mais individuação a fidúcia, com que os estranhos sobem a arruinar sua república</i></p>	<p>Gregório de Matos/ James Amado</p>	<p><i>Crônica do viver baiano seiscentista feita em verso pelo Doutor Gregório de Matos e Guerra</i></p>	<p>Jacinaia/ Salvador</p>	<p>1969</p>

<sup>9</sup> NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: [s.n.], 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO\\_A\\_CANCAO\\_digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital)>. Acesso em: 2018 set. 04. Versão digital revista pelo autor. p. 109.

<sup>10</sup> Segundo “Siri”: “[...] conhecia alguma coisa do Gregório pelo escritor paulista...Fernando. Aliás, ele faz um trabalho do Gregório, é um trabalho que não é um trabalho profundo. Ele analisa Gregório e cita algumas poesias do Gregório. [...] É um escritor, um pesquisador paulista, um cara que tem um trabalho sobre o Gregório de Matos” (MARINHO, J. **Um discreto olhar**: seis cineastas baianos (1950-1980). Niterói: Editora da UFF, 2014. p. 158). Não conseguimos identificar esta obra, nem este pesquisador conhecido como Fernando. Contudo, acreditamos que a obra consultada por “Siri” é mais de um estudo sobre o poeta do que um livro de antologias.

*Desempulha-se o Poeta da canalha perseguidora  
contra os homens sábios, citando benevolência aos  
nobres  
Embarcado já o poeta para o seu degredo, e postos os  
olhos na sua ingrata patria lhe canta desde o mar as  
despedidas*

Fonte: Autor; filme *O Boca do inferno*

Entretanto, a obra de Gregório era permeada de problemas. Difundidos entre os literatos apenas em fins do século dezenove, muitos duvidavam de que o poeta tivesse realmente existido e até de que muitas de suas poesias que lhe eram atribuídas poderiam não ter sido suas. No início da década de 1970, o Suplemento Literário do *O Estado de São Paulo* discutia justamente estes problemas literários e editoriais associados a Gregório de Matos:

Na verdade, tal problema nem mesmo chegaria a propor-se se dois outros mistérios já tivessem sido esclarecidos: o primeiro, claro está, é o de saber o que realmente lhe pertence no conjunto de poemas constantes de dezena ou vintena de apógrafos tidos como dele; o segundo seria o de esclarecer a cronologia das composições efetivamente ou seguramente autênticas. Sem o esclarecimento dessas questões, qualquer aproximação séria da poesia gregoriana está previamente condenada ao insucesso; não sabemos que parte do que corre sob o seu nome teria sido por ele realmente escrita”.<sup>11</sup>

Assim, o primeiro contato mais profundo com as poesias de Gregório que Agnaldo “Siri” Azevedo teve foi através da coleção *Crônica do viver baiano seiscentista feita em verso pelo Doutor Gregório de Matos e Guerra*, organizada por James Amado em sete volumes pela editora Janaína em 1969 (HALLEWELL, 2012, p. 694). Foi a maior tentativa de lançar a obra completa do poeta baiano até então. Nesta época, havia uma política nacional de subsídios à publicação promovida pelo Instituto Nacional do Livro (INL).<sup>12</sup> “Siri” relata que esta edição foi fundamental para criar *O Boca do Inferno*:

E pra mim foi ótimo, porque a partir daí, consegui ter acesso ao trabalho do Gregório de Matos, que conhecia por um escritor paulista, um pesquisador paulista que tinha um mínimo do Gregório. E me deu o máximo do Gregório. E lendo a obra do Gregório [...] tive mais uma abertura, sei lá, usando mais o Gregório. A partir daí me inspirei.<sup>13</sup>

Sendo Gregório de Matos uma figura pouco conhecida, tendo aspectos da sua biografia completamente desconhecidos no início da década de setenta, cabe aqui nos

<sup>11</sup> Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 21 de março de 1970, p. 4.

<sup>12</sup> Ao que tudo indica, esta edição da obra de Gregório de Matos foi realizada em parceria com INL com o apoio do Governo do Estado da Bahia, através da Fundação Cultural (Funceb).

<sup>13</sup> MARINHO, J. **Um discreto olhar**: seis cineastas baianos (1950-1980). Niterói: Editora da UFF, 2014.

perguntar como ele era visto, qual a representação que era feita dele. Para James Amado, indiretamente, Gregório era um cronista, alguém que através da poesia registrava os acontecimentos cotidianos, daí o nome da coleção *Crônicas do viver baiano setecentista*.

Como um homem integrado na vida do seu tempo, ele refletiu o sentimento nativista, toda a sua poesia é uma crônica. Era um erudito e não um gongórico. Foi um homem que caminhou de cima para baixo: rico, formado em Coimbra, foi juiz, advogado, passou por todos os escalões da hierarquia social, chegou a ser tocador de viola. (...) [Gregório de Matos foi] o primeiro poeta popular do Brasil, que deflagrou uma corrente que vem até hoje, a dos epigramistas, e primeiro satírico, marco válido até agora.<sup>14</sup>

Gregório seria um homem ligado à sua terra e aos problemas locais. “Siri”, ao criar o personagem vai utilizar desta característica para refletir sobre a urbanização na cidade do Salvador, a partir das poesias gregorianas. Entretanto, sem separação temporal, o documentarista acredita trazer a própria voz de Gregório por meio do trabalho do ator que o interpreta, Emmanuel Cavalcanti: “Acho que o maior trabalho do filme não pertence a mim. Pertence ao ator e ao autor. Tive a sensibilidade de captar a obra do autor e consegui um ator com a mesma sensibilidade, entendeu como é? Inspirei-me no Gregório e ele realizou: foi o Gregório de Matos”.<sup>15</sup>

Para “Siri”, era o próprio Gregório que deveria falar por meio da poesia. A leitura simplesmente deveria obedecer ao que já foi dito no século XVII. Então, ele deixa claro que sua inspiração para o filme foi Gregório de Matos, como se os versos traduzissem a própria voz do poeta, que ecoa por meio do passado em continuidade com o presente, materializada nas páginas dos livros editados com seus poemas. No entanto, ao abolir o distanciamento temporal, fica claro que o Gregório de “Siri” buscava representar a Bahia e os problemas da cidade de Salvador na década de 1970. São utilizados no roteiro, versos dos poemas *Aos Vícios, Epigrama, Ilha de Itaparica, Triste Bahia, Décima, Senhora Dona Bahia, Que me Quer o Brasil?* e *Adeus Bahia*. Ao total são 18 inserções de estrofes ao longo do filme. Os versos de *Aos vícios* foram os mais utilizados, pois todos eles tecem críticas à forma de condução da administração pública, fazem ode à cidade e aos seus arredores, à condição social e intelectual da elite nobre, às desigualdades sociais e econômicas, além de uma estrofe dedicada à beleza de uma mulher como se o presente e o passado da cidade pudessem ser elididos.

---

<sup>14</sup> “Gregório de Matos, o poeta privilegiado”. In: **Jornal do Brasil**, suplemento do Livro nº 36, 19 de julho de 1969, p. 12.

<sup>15</sup> MARINHO, J. **Um discreto olhar: seis cineastas baianos (1950-1980)**. Niterói: Editora da UFF, 2014. p. 160.

Quando comparamos as versões no livro e no filme, contudo, observamos algumas adaptações realizadas pelo roteiro do filme. A primeira é quando o personagem Gregório, declama o verso do poema *Senhora dona Bahia*.

Tabela 3. Diferença entre a estrofe presente no livro e a estrofe presente no filme O Boca do Inferno

<b>Versão do livro</b>	<b>Versão do filme</b>
Se o fazeis pelo interesse, de que os estranhos vos gabem, isso os paisanos fariam com duplicadas vantagens	Se o fazeis pelo interesse, de que os estranhos vos gabem, isso os teus filhos fariam com duplicadas vantagens

FONTE: Autor (2017)

Percebemos a troca da palavra "paisanos" pela expressão "teus filhos". Paisano, etimologicamente, deriva da palavra francesa *paysan*, que se refere à pessoa natural de uma região ou simplesmente à um camponês. Seu significado no dicionário Aurélio é compatriota, patrício ou pessoa que não é militar. Percebemos que há uma preocupação em associar "teus filhos" à "senhora dona Bahia", como se o público entendesse que os filhos ingratos estivessem explorando às riquezas da mãe.

Na inserção seguinte também utiliza uma estrofe de *Senhora dona Bahia*, trocando uma palavra e um verso inteiro (Tabela 4). No filme, é utilizado no lugar de "alarves" a palavra "selvagem". "Alarve", etimologicamente, é uma palavra oriunda do Árabe, *al-Harab*, e refere-se a um árabe ou ao conjunto dos povos árabes. Segundo o dicionário Aurélio, além de relativo aos árabes, também pode referir-se a algo rústico, rude ou à algo tolo ou parvo.

Tabela 4. Diferença entre a estrofe presente no livro e a estrofe presente no filme O Boca do Inferno

<b>VERSÃO DO LIVRO</b>	<b>VERSÃO DO FILME</b>
O certo é, Pátria minha, que fostes terra de alarves, e inda os ressábios vos duram desse tempo, e dessa idade.	O certo é, Pátria minha, que fostes terra selvagem e ainda vos restam vestígios (sic) Desse tempo, e dessa idade.

FONTE: Crônica do Viver baiano seiscentista e Filme O Boca do Inferno

Ao colocar a referência à "selvagem", indiretamente, estava referindo-se a um tempo em que muitas das mazelas apontadas não existiam, destacando as continuidades entre esta época pretérita com o tempo presente. Já na expressão "E inda os ressábios vos duram", foi toda alterada para "e ainda vos restam vestígios". Deste modo, o roteiro do filme quis destacar que ainda permaneceria a característica

selvagem da terra, principalmente na forma como ela é explorada de forma predatória pelos seus “filhos”, pessoas que além de protegerem a terra, estão justamente se aproveitando dela.

Na cena final do documentário, o personagem despede-se da cidade utilizando um verso do poema *Adeus Bahia* enquanto passamos a escutar início do *Hino ao Senhor do Bomfim*. A alteração encontra-se no penúltimo verso, quando o personagem além de falar "Adeus povo, Adeus Bahia", diz "Adeus povo da Bahia". Fica evidente aqui a tentativa de não repetir a mesma informação e simplificar a fala (Tabela 5).

Tabela 5. Diferença entre a estrofe no livro e a estrofe no filme *O Boca do Inferno*

<b>VERSÃO DO LIVRO</b>	<b>VERSÃO DO FILME</b>
Adeus praia, adeus cidade	Adeus praia, adeus cidade
E agora me deverás,	E agora me deverás,
Velhaca, dar eu adeus	Velhaca, dar eu adeus
A quem devo ao demo dar.	A quem devo ao demo dar.
Que agora, que me devas	Que agora, que me devas
Duarte adeus, como quem cai	Duarte adeus, como quem cai
Sendo que estás tão caída,	Sendo que estás tão caída,
Que nem deus te quererá	Que nem deus te quererá
Adeus povo, Adeus Bahia	Adeus povo da Bahia
Digo, canalha infernal.	Digo, canalha infernal.

FONTE: Crônica do viver baiano seiscentista e filme *O boca do inferno*

Essas adaptações nos mostram, entretanto, uma preocupação com o entendimento do público sobre a mensagem a ser transmitida. Mas para além disso, enfatizam de que lugar e para quem estavam falando: “povo da Bahia”, isto é, como se já houvesse desde o passado colonial um sentimento de pertencimento e crítica aos problemas da Bahia e da cidade de Salvador mostrando que seus dilemas locais eram semelhantes aos do presente do cineasta e do seu público.

Ao recorrer a estes aspectos dos poemas de Gregório de Matos, que falam sobre as transformações que ocorreram na Bahia seiscentista, Agnaldo “Siri” Azevedo utilizava de um intelectual do passado desconhecido e erudito para atualizá-lo e torna-lo mais conhecido, e quiçá “popular”, como se ele estivesse falando como um “baiano” indignado sobre as condições de vida na cidade, seja no passado, seja no presente. A pretensão anacrônica de “Siri” era o de se apagar diante da narrativa para reforçar seu ponto de vista ao representar “sua terra” utilizando da voz das poesias, como se fosse a própria voz do *Boca do Inferno*. É a partir daí que ele insere a poesia gregoriana no filme. Esta forma de construção estética do documentário nos indica preocupações com a localidade soteropolitana.

As linguagens artísticas nos ajudam a compreender tanto a circulação de ideias num determinado contexto histórico, quanto as sociabilidades dos sujeitos produtores de cultura. Não podemos mais desconsiderar os elementos constitutivos dos filmes, como o uso de canções, poemas e outros recursos artísticos para compor a narrativa fílmica. Estes elementos, fílmicos e extra fílmicos, diegéticos e não diegéticos, fazem parte da construção histórica dos filmes, cuja materialidade social nos permite perceber os sentidos produzidos, os projetos veiculados e as tentativas de compreensão e ação por meio da relação entre política e estética.