



A “BAHIA DE TODOS OS SANTOS” DE JORGE AMADO E MAURICE CAPOVILLA:
NA ENCRUZILHADA ENTRE GUIA E DOCUMENTÁRIO

THE “BAHIA DE TODOS OS SANTOS” BY JORGE AMADO AND MAURICE
CAPOVILLA: AT THE CROSSROADS OF GUIDE AND DOCUMENTAR

Amanda Danelli Costa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

amandadanelli@hotmail.com

Resumo:

Em 1945 Jorge Amado publicou o guia “Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador”. Em 1974, à luz do guia, Maurice Capovilla realiza o documentário “Bahia de Todos os Santos”, exibido no mesmo ano no programa Globo Repórter da Rede Globo. O presente artigo visa primeiramente expor os caminhos, em paralelo, de formação e engajamento crítico com a realidade brasileira do romancista e do diretor; e depois cruzar as duas obras, a fim de analisar como as percepções sobre a cultura e o povo baianos, bem como suas tensões expressas no território de Salvador, resultam simultaneamente em particularidades da cultura urbana situadas na cidade e em matéria apropriada pela cultura brasileira.

Palavras-chave: “Bahia de Todos os Santos”; Jorge Amado; Maurice Capovilla; cultura urbana.

Abstract:

In 1945 Jorge Amado published the guide “Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador (*guide to the streets and mysteries of Salvador*)”. In 1974, in the light of the guide, Maurice Capovilla made the documentary “Bahia de Todos os Santos”, broadcasted the same year on the Rede Globo’s Globo Repórter program. This article first aims at drawing a parallel display of the novelist’s and director’s formation and critical engagement with the Brazilian reality. The next purpose is to cross over the two works in order to analyze how the perceptions about the Bahian culture and people, as well as their tensions expressed in the Salvador territory result simultaneously in specificities of urban culture located in that city and in material appropriated by the Brazilian culture.

Keywords: “Bahia de Todos os Santos”; Jorge Amado; Maurice Capovilla; urban culture.

1. Os caminhos de Maurice Capovilla à “Bahia de Todos os Santos”

“Bahia de Todos os Santos” é o documentário dirigido por Maurice Capovilla e exibido no programa de televisão Globo Repórter, da emissora Rede Globo, em 1974, inspirado no livro

“Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador”, de Jorge Amado, publicado em 1945.

Em entrevista a Carlos Alberto Mattos, o diretor conta que a Rede Globo havia comprado os direitos de vários livros do escritor baiano, pensando serem todos eles romances. No entanto, se depararam com a surpresa de que “Bahia de Todos os Santos” é um guia, um convite para que turistas conheçam a cidade de São Salvador. A emissora passou o caso à Blimp, produtora a qual a Globo fazia uma série de encomendas, e foi assim que o guia chegou às mãos de Capovilla, que mergulhou na leitura e aceitou o desafio de atualizá-lo em documentário. Viajou com o diretor de produção e o fotógrafo, Hélio Silva, para Salvador no verão de 1974, algumas semanas antes do carnaval (MATTOS, 2006). O relato mais completo do diretor sobre essa experiência, apesar de longo, merece ser lido na íntegra:

Com a ajuda de uma pequena equipe local e sem muita pesquisa prévia, abrimos os trabalhos divulgando uma longa entrevista de Jorge Amado, que poderia servir para vários programas. Em seguida, saímos à cata de nossas personagens. Afinal, que personagens? Muitas do livro estavam mortas. Mãe Menininha não podia falar por causa da proximidade do carnaval. Batemos pernas pela Baixa dos Sapateiros, Bonfim, Itapuã. Assim foi por quatro dias. Eu estava num mato sem cachorro. Hélio ameaçava desertar. À noite, jantávamos num restaurante da Praça Castro Alves quando topei com um amigo da UnB, o antropólogo e filólogo Ordep Serra. Ele convidou-nos a visitar no dia seguinte o terreiro do Pai Lolô, onde era babalaô. Fui sozinho. Quem sabe, eles abriam meu caminho. A mãe-de-santo jogou os búzios e me descreveu, certa: “Meu filho, você tá muito mal. Fica aí, almoça com a gente e vamo fazer um trabalho”. Eu estava em crise matrimonial e em crise de personagens – difícil imaginar pior. Naquela mesma noite, voltei ao restaurante situado ao lado do cinema Guarany (futuro Glauber Rocha). Mais esperançoso, pedi uma moqueca. De repente, um pequeno jornalista jogou sobre a mesa um exemplar de *A Tarde*. A manchete cintilou ante meus olhos: “Vou me matar no carnaval”. Um célebre carnavalesco baiano estava anunciando o próprio suicídio na Rua Carlos Gomes, porque a Bahiatursa, órgão do governo, não tinha custeado o seu carro alegórico, como fazia todos os anos. Saímos à sua procura e o filmamos contando como seria o desenlace. Ele morreria queimado pelo fogo expelido da boca de uma sereia cenográfica. Num acordo surrealista, combinamos filmar ao vivo o evento, previsto para a sexta-feira de carnaval. Antes mesmo de a folia começar, as outras personagens do filme foram aparecendo. Tinha o massagista do time do Bahia, que no carnaval se depilava todo e pulava travestido até a exaustão; tinha um saxofonista da orquestra sinfônica que tocava na noite; um grande mestre da capoeira; uma prostituta que deixava o filho aos cuidados da avó enquanto trabalhava; um casal que construía sua casa nas palafitas. Tinha a cerimônia a Exu na saída para o desfile, depois de muitos anos, do bloco Filhos de Gandhi. Tinha até Gilberto Gil cantando uma música inédita e recordando a infância em Salvador, e uma entrevista de Mestre Pastinha, encontrado doente e abandonado no corredor de um casarão no bairro do Maciel. Quando Jorge Amado viu o programa, disse: “Pronto, você refez meu livro”. Felizmente, o carnavalesco suicida obteve a tempo a renovação do seu patrocínio e assim evitamos a saia justa de um *snuff movie*. (MATTOS, 2006)

A história narrada por Capovilla em entrevistas realizadas por Carlos Alberto Mattos, posteriormente vertidas em livro, nos dá sinais dos registros particulares de autoria que o diretor

empregava em suas obras: alguém que toma a realidade por objeto e que encara seus personagens fissurados, malogrados, subalternizados. Segundo Mattos (2006), o diretor é pouco dado ao psicologismo dos personagens, buscando perceber seus personagens como parte de uma engrenagem social, de modo que eles se estruturam nos encontros e nos embates, a partir das relações com “o outro”. Acrescentaria ainda que seus personagens são particularmente “situados” (ZAOUAL, 2010), de modo que os comportamentos desses personagens estariam fundamentados “em um território em que harmonia pressupõe a consideração da multiplicidade do comportamento humano” (ZAOUAL, 2010: p.24). Esses dois últimos aspectos aproximam Capovilla de Jorge Amado, especialmente se pensarmos na estrutura literária dos títulos publicados pelo escritor nos anos 1930 e 1940.

O percurso da formação e profissionalização do diretor nos ajuda a compreender como ele elaborou esses registros de autoria, presentes no documentário em análise. No fim dos anos 1950, Capovilla ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Ali, chegou a ter aulas com Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, com quem leu Mario de Andrade. Ainda no primeiro ano de faculdade, conseguiu uma vaga na pensão de Paulo Cotrim, que hospedava estudantes ligados à filosofia e às artes. A vaga na pensão foi uma espécie de ponto de inflexão na sua trajetória porque “os ensaios do Grupo Oficina ocuparam o porão da casa. A algumas quadras dali ficava o Teatro de Arena, com o Bar Redondo em frente.” (MATTOS, 2006) Esses espaços de sociabilidades o colocaram em contato com figuras como José Celso Martinez Corrêa, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Juca de Oliveira, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Victor Knoll, Vladimir Herzog e Gustavo Dahl, esses três últimos formavam o grupo de amigos mais próximos.

Sua iniciação no cinema se deu pelo Cineclube Dom Vital, do qual Dahl era *habitué*, e pela Cinemateca Brasileira, aonde conheceu os diretores estrangeiros que formaram a geração do Cinema Novo. No início dos anos 1960, trabalhou como jornalista no Estado de São Paulo, depois ocupou a vaga de Gustavo Dahl na Cinemateca Brasileira e entrou para o Partido Comunista. Na Cinemateca, sua atribuição era contribuir para a formação de cineclubes Brasil adentro, nos quais orientava a seleção de filmes a serem exibidos, suas análises, sempre preocupado em estimular olhares e debates sobre a realidade brasileira. Por um tempo, essa rede de relações serviu tanto ao movimento estudantil como ao próprio Partido. Nessa época, participou da fundação do Centro Popular de Cultura, ligado à União Estadual dos Estudantes,

e justamente desse encontro entre CPC e PCB, teve sua primeira experiência no cinema, com o filme “União”, que não passou da fase de produção. Sua passagem breve pelo Partido se encerrou junto do fim do CPC paulista (MATTOS, 2006).

Era, em larga medida, o materialismo histórico que orientava suas perspectivas sobre aquilo que nas entrevistas chama a todo tempo de “realidade brasileira”. Para Capovilla, a realidade brasileira se convertia em um conteúdo caro porque, encarando-o, seria possível elaborar uma tomada de consciência sobre as situações de opressão, exploração e marginalização de parcelas numerosas da sociedade. Sua forma de fazer cinema, portanto, se comprometia com a necessidade de transformação da própria realidade brasileira. Aqui, mais uma vez, Maurice Capovilla se aproxima de Jorge Amado, que punha em evidência “a procura do humano através do social, colocada a solução dos problemas do indivíduo na dependência do bom termo dos mais amplos problemas da coletividade”. (TÁTI, 1961: p.23)

Com a instauração da Ditadura Civil-Militar em 1964, Capovilla chegou a ficar semi-foragido por quatro meses, naquele mesmo ano. A Justiça Militar queria informações sobre os líderes camponeses que ele havia entrevista para o *Última Hora*, além de incriminá-lo por ter feito parte do Partido Comunista. Nesse período, passou duas semanas no apartamento de Thomas Farkas no Guarujá, quando surgiu a ideia de fazerem uma série de documentários, experiência que depois ficou conhecida como “Caravanas Farkas”. O fotógrafo e produtor húngaro foi o responsável por, naquele momento, reunir um grupo de jovens cineastas que se revezavam nas funções de realização cinematográfica e que viajam pelo país registrando histórias originais, marcadamente populares, que resultaram inicialmente em quatro documentários, entre os precursores do som direto: *Memória do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares; *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno; *Nossa Escola de Samba* (1965), de Manuel Horácio Gimenez e *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla. É Capovilla quem nos conta que embora “*Subterrâneos do Futebol*” fosse “freqüentemente filiado à corrente do cinemaverdade, (...) ainda não conhecia os trabalhos de Jean Rouch e nem do cinema direto americano, que já faziam a cabeça do documentarismo internacional.” (MATTOS, 2006). Revela ainda que a principal inspiração desse grupo, dele inclusive, eram os filmes de Fernando Birri. Três, quatro anos depois, os documentários chegaram ao grande público reunidos sob o título “*Brasil Verdade*”. Capovilla comenta que:

Os temas da migração nordestina, do carnaval, do futebol e do cangaço apareciam com o impacto de um tratamento novo. Um cinema que ia direto aos personagens,

dispensando intermediários. É verdade que esses filmes ainda eram híbridos. Não estávamos completamente seguros de que a imagem e o som direto pudessem revelar tudo. Até hoje recorro à narração, se julgo imprescindível. Mas, de qualquer maneira, ali começávamos a descobrir que a realidade falava por si, sem a necessidade, imperiosa até então, de um narrador constante para conduzir o pensamento. (MATTOS, 2006)

Quase dez anos antes de “Bahia de Todos os Santos”, o diretor lapidava sua autoria – em uma experiência coletivizada, explorando as tensões materiais e simbólicas das territorialidades brasileiras – de tal maneira que o seu modo de fazer cinema não só persistiria nos documentários que fez depois, mas também se veria marcado entre os clássicos do documentário brasileiro.

Sua chegada à Rede Globo se deu através da amizade com Guga de Oliveira, idealizador da Blimp Film¹. Convidado para realizar documentários para a televisão, produzidos pela Blimp, Capovilla produziu três documentários, entre 1971 e 1972, para um núcleo de projetos especiais sobre “o poder jovem”. Ali também foram feitos os primeiros programas da série Globo Shell Especial, entre 1971 e 1973. “Além de documentários, pautados com bastante liberdade a partir de sugestões dos realizadores, produzíamos todas as aberturas, campanhas e a identidade visual” (MATTOS, 2006) da emissora que, em 1974, no programa Globo Repórter, transmitiu em rede nacional “Bahia de Todos os Santos”, dirigido por Maurice Capovilla.

2. Os caminhos de Jorge Amado à “Bahia de Todos os Santos”

Jorge Amado, desde a juventude, fez parte de um grupo de intelectuais nada homogêneo que pautou o regionalismo, entre os modernistas, contribuindo fortemente para que se forjasse a noção de nordeste no Brasil. Publicado por Augusto Frederico Schmidt e pela José Olympio nos anos 1930, circulou pelos mesmos espaços de sociabilidades de autores como Gilberto Freyre e Manuel Bandeira que, antes de Amado, se aventuraram na escrita de guias de viagem.

Os guias, como gênero literário, são excelentes instrumentos de construção de imagens das cidades, neles expressas como destinos turísticos. Em geral, a autoria dos guias não é destacada e frequentemente é desconhecida. No entanto, esses intelectuais realizaram produtos que,

¹ A Blimp Film foi uma produtora independente, criada em São Paulo, em 1968, dedicada a produzir principalmente documentários e longa-metragens, destacando-se também no mercado publicitário ao longo dos anos 1970. Por indicação de José Bonifácio de Oliveira (Boni), irmão de Guga de Oliveira, a Blimp começou a fazer trabalhos para a Rede Globo. Para a emissora, a produtora paulista criou dois programas que existem ainda hoje, o Globo Repórter e o Fantástico, além da vinheta Plim Plim. Sobre o Globo Repórter vale ressaltar que, tal como acontecera com o Globo Shell Especial, o programa contava com dois núcleos de criação: um no Rio de Janeiro, vinculado à Divisão de Reportagens Especiais da Globo e outro em São Paulo, na Blimp Film.

embora também se proponham práticos como os guias mais comuns, vão muito além ao transbordarem em suas páginas as experiências progressas desses próprios autores – Freyre, Bandeira, Amado – nas cidades sobre as quais se debruçaram. Em larga escala, foi a partir de suas experiências nas cidades reais que eles elaboram as cidades ideais a serem visitadas pelos turistas. Principalmente Gilberto Freyre e Jorge Amado, quando publicaram seus guias, já tinham se dedicado muito a escrever sobre as cidades de Recife e Salvador, de modo que já haviam visitado essas cidades em outros gêneros literários. Nesse sentido, é “a partir da dupla relação, intrínseca se assim podemos dizer, de afetos e interpretações entre os intelectuais e a cidade, que eles a reinventam através de seus guias.” (COSTA, 2020: p.165)

A entrevista com Gilberto Freyre, n’O *Jornal* de 02/04/1939, revela inclusive que, depois de ter publicado guias práticos, históricos e sentimentais das cidades de Recife e Olinda, o sociólogo pretendia que o terceiro guia fosse justamente sobre a cidade de São Salvador. No entanto, esse projeto não foi adiante, e cinco anos depois era Jorge Amado, recém-retornado do exílio, quem estava se dedicando a escrever o guia de ruas e mistérios da Bahia de Todos os Santos.

Junto de José Américo de Almeida, Amando Fontes e Gilberto Freyre, Jorge Amado se enveredou pelo regionalismo, mas foi pelas mãos de Raquel de Queiroz que chegaria à militância política. Sua oposição ao governo Getúlio Vargas resultou, entre 1937 e 1945, em duas prisões e em um exílio no exterior. Logo depois de ter sido preso em outubro de 1937, a polícia baiana fez uma grande fogueira com os livros de várias pessoas consideradas subversivas, sendo a maioria dos livros títulos de Jorge Amado. Exilado na Argentina, com algumas passagens pelo Uruguai entre 1941 e 1942, o retorno de Jorge Amado ao Brasil foi negociado, ficando condicionado a uma espécie de prisão domiciliar: o romancista poderia circular apenas pela cidade de Salvador. Em 1944, depois de dois meses entre Rio e São Paulo, tendo assinado contrato de exclusividade com a Martins, retorna a Salvador e, incentivado por José de Barros Martins, mergulha na cidade, trazendo à tona o guia.

No início de 1945, a segunda prisão, dessa vez junto de Oswald de Andrade e Caio Prado Jr.; no meio do ano casou-se com Zélia e em setembro a Martins publicou o guia “Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador”, com ilustrações de Manuel Martins. Nesse momento, os livros de Jorge Amado, dentre todos os escritores brasileiros, já tinham as maiores tiragens, ficando entre quinze e trinta mil exemplares, sendo traduzidos em até trinta e um

idiomas. No entanto, o guia guarda uma particularidade: sendo reeditado várias vezes entre 1945 e 1986, foi relido e revisto diversos momentos pelo autor que, sem alterar sua poesia, se preocupou em alcançar os turistas com um guia, senão prático, atualizado.

É uma espécie de canto de amor à mais velha cidade do Brasil, metrópole cosmopolita que todavia não perdeu ainda de todo certo legado colonial, bem como certas singularidades um tanto orientais na fisionomia urbana, particularizada pelo desnível topográfico em dois planos e envolvida pela tonalidade azul do mar em frente e do céu por cima. No elenco de suas características talvez um dos fatores mais ponderáveis seja aquele constituído pela população, trabalhada no caldeamento de raças e culturas de origens diferentes. (...) Esse registro da cidade, artisticamente enriquecido com as gravuras de Manuel Martins, está adquirindo uma valorização toda especial: é que, de par com a mudança das condições de vida decorrentes da atual sociedade de consumo, o aspecto urbano está passando por radical transformação, não somente com a abertura de avenidas nos vales, antes recobertos de vegetação, e com a transferência dos órgãos governamentais, removidos do centro para a nova localização periférica, mas, e principalmente, devido às constantes modificações tanto nas edificações quanto nas ruas tradicionais da área antiga. Se, por um lado, o progresso exige tal sacrifício, não é menos certo que a cidade, descrita no guia, se vai desfigurando. (TAVARES, 1980: p.122)

A última edição do guia, de 2012, já pela Companhia das Letras, toma por referência a edição de 1986, tem 395 páginas, não traz as ilustrações originais e apresenta apenas nove fotografias, muito menos ilustrado do que os variados guias que circulam atualmente. Se hoje o guia de Jorge Amado ainda é um ponto fora da curva quando comparado a outros do gênero, nos anos 1940 ele era ainda mais perturbador, já que a leitura amadiana de Salvador é atravessada pelas heranças das culturas africanas, representando, portanto, uma cidade negra, marcada pelas tensões das territorialidades em constantes disputas. A dedicação do autor ao regionalismo, mas ainda mais particularmente ao caráter baiano, não contribuiu – diferente do caso do Guia de Ouro Preto de Manuel Bandeira² – para a construção de uma voz que concorria pacificamente para o discurso oficial, pretensamente uníssono, da moderna nação. Noutra caminho, Jorge Amado percorreu os territórios da heterogeneidade, resultando em registros conflitivos e de negociação que revelam as múltiplas faces de Salvador, do horror à beleza, do pesar à euforia, da miséria ao luxo, da agonia ao fascínio, da negação ao encantamento (COSTA, 2020).

Editado e reeditado em português desde 1945, o guia se destinava primeiramente ao público leitor brasileiro. De certo modo, a circulação do guia ainda foi impulsionada pelas políticas varguistas de incentivo ao turismo interno. Aliás, desde então o turismo interno supera

² O Guia de Ouro Preto, de Manuel Bandeira, foi publicado em 1938, pelas Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vinculadas ao Ministério da Educação e Saúde. O guia foi uma encomenda de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN (depois IPHAN), entre 1937 e 1967.

os números do turismo externo no Brasil. O tom pedagógico da maioria dos guias somado às experiências de circulação dos turistas brasileiros pelo território nacional, visitando o patrimônio arquitetônico e artístico das cidades históricas, correspondiam às estratégias de construção de um renovado entendimento do Brasil e da sua cultura nacional. (COSTA, 2020: p.170)

O guia, no entanto, como todos os demais livros de Jorge Amado, ganhou traduções chegando, ao longo dos anos, também a turistas estrangeiros. Na Argentina, por exemplo, “Bahia de Todos os Santos” ficou entre os *best sellers* por mais de um ano, se observados os rankings do *La Nación* e do *Clarín* entre 1980 e 1981. Não faltam menções ao guia em periódicos portugueses, franceses, italianos, belgas.

Eduardo Portella, considerado pelo próprio Jorge Amado o melhor de seus críticos, classifica a produção amadiana em cinco tempos: o tempo da elaboração motivadora, o da motivação baiana, o da motivação telúrica, o da motivação política e o da motivação pluridimensional. No seu processo de avaliação, Portella não chegou a classificar o guia em um desses momentos. O que percebemos é que três desses distintos tempos se cruzam, com distintas intensidades, no “Bahia de Todos os Santos”: o tempo político – de “ABC de Castro Alves”, 1941; d’“O cavaleiro da esperança”, 1942 – o tempo da motivação baiana – expressos em “Jubiabá”, 1935; “Mar Morto”, 1936; “Capitães de Areia”, 1937 – e o tempo da motivação telúrica – de “Terras do sem fim”, 1943; e “São Jorge de Ilhéus”, 1944. (PORTELLA, 1961)

Nesse sentido, muitas das questões que Jorge Amado perseguia em seus romances se fizeram presentes no guia: quando ele observa a vida dos homens simples, operários e trabalhadores, perscrutando as dores do povo, da massa, o tempo político se apresenta como leitura da realidade brasileira – tal como persegue, décadas depois, Maurice Capovilla. Ao destacar as cores, as vozes, as formas, os gestos, as gingas, as manhas e os cheiros, Amado traduz a Bahia e a cidade de São Salvador. Por fim, quando ele investiga suas velhas tradições encarnadas numa paisagem de altos e baixos, a potência telúrica da gente de Salvador é que salta aos olhos. Jorge Amado chega a seu guia justamente porque parte de suas experiências urbanas na capital baiana, experiências essas que não são apenas materiais, condicionadas ao cotidiano e à vida objetiva, mas que derivam dessa permanente reflexão sobre esses lugares e territorialidades que contribuíram para que ele se talhasse tal qual era; lugares esses que ele contribuiu para transformar, quando não na sua carne – embora isso fosse possível dada a sua influência política – através da letra. Para um intelectual como Jorge Amado, a cidade é necessariamente vista como

uma arena que coloca em questão a tensão entre vontade projetiva e existência real, como sugeriu José Luis Romero (2009). Ao apresentar a cidade, humanizada e territorializada, a seus leitores, Jorge Amado a revela e também se revela.

3. Documentário e guia: encruzilhadas

Enquanto o guia de Jorge Amado é um mergulho de fôlego nas profundezas de Salvador, o documentário de Maurice Capovilla é um percurso que insinua as margens – e que, às vezes, das margens chega a variadas dimensões do indivíduo e do povo baiano, bem como a territorialidades marginalizadas. Partiremos do filme para o livro, a fim de circunscrevermos os cruzamentos que ora ensaiamos.

Velloso (1990), analisando o movimento das tias baianas no Rio de Janeiro, nos ajuda a pensar sobre como espaço e identidade, além de se tocarem em íntima relação, se encontram no cerne dos momentos em que a nação brasileira e a brasilidade foram postas em debate:

Brigando pelo espaço, esses grupos [marginalizados], na realidade, estavam brigando para terem reconhecida a sua própria existência. A territorialização aponta para a especificidade, revelando como o homem entra em ação com o meio imprimindo nele as suas marcas. Assim, a ideia de território está estreitamente ligada à questão da identidade. Demarcando um espaço, o grupo está estabelecendo a sua diferença em relação aos outros. (VELLOSO, 1990: p. 207)

O “pedaço” das tias baianas no Rio de Janeiro era, no limite, um pedaço de chão, a delimitação de um território, que era simultaneamente a garantia da existência de um espaço e um espaço de existência. Esses aspectos objetivos do processo de territorialização e simbólicos das distintas camadas de territorialidades não escaparam das vistas de Jorge Amado e Maurice Capovilla, em suas diferentes experimentações na cidade de Salvador. Romancista e diretor entram em suas obras pelo mar, mas tecem seus enredos pelo chão da cidade, entre as gentes. É esse “pedaço” de chão que eles perseguem e é de lá que eles falam aos seus leitores e espectadores. Jorge Amado parte daí, da tensão como movimento, para abrir os caminhos das ruas e mistérios de Salvador, convocando sua entidade protetora: “quem guarda os caminhos da cidade do Salvador da Bahia é Exu, orixá dos mais importantes da liturgia do candomblé (...)” (AMADO, 2012: p.21)

Jorge Amado, nos anos 1970, já era o escritor brasileiro mais lido entre brasileiros e mais traduzido mundo afora. O alcance da literatura amadiana era monumental já nos anos 1940. De modo que ao tomar de empréstimo e inspiração as histórias do romancista, a televisão já o fazia atenta a uma recepção de antigo sucesso. Por outro lado, é inegável que diferente dos

milhares de exemplares que circulavam a cada novo livro ou nova reedição, as adaptações para a televisão tinham – e tem, já que “Gabriela” foi reeditada mais uma vez em 2012 – um alcance de milhões de espectadores, de modo que o mercado editorial e as telecomunicações passaram, considerados os livros de Jorge Amado, a se realimentar.

Há, neste momento, três dados importantes a serem considerados: o primeiro é o de que o documentário “Bahia de Todos os Santos” foi exibido em 1974, antes mesmo da primeira adaptação de um romance de Jorge Amado, o que só aconteceu em 1975, a partir do livro “Gabriela, Cravo e Canela”, publicado em 1958; em segundo lugar, ao que parece, Maurice Capovilla já tinha alcançado, em outras oportunidades, como no programa *Globo Shell Especial*, em 1971 e 1972, uma das maiores audiências da Rede Globo até aquele momento (TOSI, 2006); e, por fim, é preciso sublinhar que o documentário “Bahia de Todos os Santos” foi ao ar naquele que ainda era um programa recente na grade de programação da emissora, o Globo Repórter. O programa, inspirado no sucesso do *Globo Shell Especial (1971-1973)*, estreou em 1973 e ia ao ar às 23 horas das terças-feiras. (MILITELO, 1998: p. 21) No ano seguinte, dado o êxito, passou ao horário nobre das 21 horas, alcançando uma média de sessenta pontos de audiência. (BRAGANÇA, 2002).

Filmado em 16mm, com duração de 50 minutos, alternando som direto e narração, “Bahia de Todos os Santos” exhibe em suas primeiras cenas uma chegada por mar à cidade de São Salvador, também prevista no guia quando, logo de sua abertura, ainda na dedicatória à Zélia, o escritor baiano anuncia: “na portada deste livro, na entrada da barra da Baía de Todos-os-Santos, quero escrever teu nome de baiana” (AMADO, 2012, p.9). Quando aterra, desde o chão, se vê dois capoeiras jogando e gingando na cadência de “Triste Bahia” de Caetano Veloso (1:40). Aliás, a sequência de abertura do documentário é, até aí, essencialmente panorâmica. O primeiro elemento de crítica à realidade brasileira chega no primeiro verso da música, que se repete alguma vezes: “Triste Bahia, oh, quão dessemelhante”. Ao final da cena com os capoeiras, já se ouve verso da segunda estrofe: “Pastinha foi à África”, em clara menção ao mestre Pastinha, uma das personagens ouvidas no documentário, inclusive. Depois, a câmera persegue os fiéis na entrada da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (1:59) e “o povo da Bahia”, citado entre aqueles que participaram do documentário – Jorge Amado, Carybé, Gilberto Gil, Mario Cravo, Mestre Pastinha, Dodô e Osmar – já se mostra um povo majoritariamente negro.

Distintos dos materiais de propaganda turística, o guia de Jorge Amado e o documentário de Maurice Capovilla, ambos, abrem, desde o princípio, espaço para que se percebam os dramas da desigualdade da cidade de São Salvador. A “dessemelhança” cantada por Caetano é apresentada ao leitor do guia ainda no primeiro parágrafo do “convite”, que funciona como um prólogo: “Teus olhares te encharcarão de pitoresco, mas se entristecerão também da miséria que sobra nestas ruas coloniais onde se elevaram, violentos, magros e feitos, os arranha-céus modernos.” (AMADO, 2012: p.15) Alguns parágrafos adiante, o autor retoma a questão:

Ah, moça, esta cidade da Bahia é múltipla e desigual. (...) Esse é um bem estranho guia, moça. Com ele não verás apenas a casca amarela e linda da laranja. Verás igualmente os gomos podres que repugnam ao paladar. Porque assim é a Bahia, mistura de beleza e sofrimento, de fartura e fome, de risos álacres e de lágrimas doloridas. (AMADO, 2012: p. 16)

Os tons do tempo de motivação política de Jorge Amado ficam explícitos ainda durante o convite à turista – o baiano se dirige a uma leitora moça – quando ele, apresentando as tensões que particularizam Salvador, considera que o futuro da cidade poderia vir a ser melhor: “Um dia voltarás, talvez, e então teremos reformado o mundo e só a alegria, a saúde e a fartura caberão na beleza imortal da Bahia.” (AMADO, 2012: p.17) Para o romancista, como para o diretor, a mirada para a realidade brasileira, fosse pelo romance, pelo guia ou pelo documentário, era uma etapa, não menos importante, do processo de transformação dessa mesma realidade.

É justamente Jorge Amado quem, depois da apresentação laudatória do narrador, primeiro fala no documentário. Sem, em nenhum momento mencionar o guia, o baiano responde a seguinte pergunta: “de onde vem a originalidade da cultura baiana?”

Eu creio que essa cultura baiana, digamos assim, a civilização do homem baiano que faz a sua originalidade, é que está à base da própria cultura brasileira. Eu creio que provém, sobretudo, da miscigenação, do fato de que a Bahia é a cidade da mistura, aqui tudo se misturou, a começar pelo sangue dos homens, numa situação, numa localização privilegiada, situada no oriente do mundo, como dizia o cronista dos tempos coloniais. Aqui se encontraram os homens brancos, os homens índios e os homens negros e aqui se misturaram, não ficaram separados cada um com sua contribuição cultural, aqui eles vieram, fundiram seus sangues e suas culturas, aqui se misturaram as cores, aqui se misturaram os sentimentos, os deuses, aqui eles vieram criar aquilo que, a meu ver, marca nossa face de nação, ou seja, uma cultura mestiça. Cultura mestiça que eu creio não é um privilégio dos mestiços, eu creio que ela é sinônimo de cultura nacional do Brasil. O fato de que ela é uma cultura que resulta da fusão de raças, não apenas de uma convivência de raças e, mais do que isso, de uma fusão de raças e sangue que se misturaram e que criaram alguma coisa, a meu ver, de novo e de original em matéria de civilização. Essa civilização, essa cultura baiana são o privilégio desse povo mestiço que cresceu aqui e que está à base da nacionalidade brasileira. Eu creio que é dessa cultura popular realmente existente, é uma cultura popular que traz uma força enorme de criação artística extremamente sensível, sobretudo me parece que na música, nas artes visuais, nas artes plásticas, na literatura, que a meu ver condiciona toda a criação dos

artistas, dos músicos e dos escritores da Bahia. (Jorge Amado, “Bahia de Todos os Santos”, 3:49)

A resposta do escritor baiano corresponde à do intelectual que se viu refletindo, desde seus primeiros livros, sobre a brasilidade a partir da efervescência do movimento regionalista do qual fez parte. Ali, por exemplo, se deparou com as teses de Gilberto Freyre, em “Casa-Grande e Senzala” (1933), de quem se aproximou ao observar a miscigenação como um registro, mais do que importante, da sociedade brasileira. Da noção de democracia racial, no entanto, Jorge Amado se afastou. E seu guia, é profundamente pedagógico – no sentido de quem produz iniciação, familiaridade – ao tomar as culturas negras, de origens africanas, como seus pontos de partida e chegada para revelar a própria cultura urbana soteropolitana. As dimensões da mestiçagem se fazem ver no guia desde seu primeiro capítulo e, ao falar da atmosfera da cidade, o escritor baiano explica: “A mistura de sangue é muito grande e em sã consciência pouca gente poderá negar o avô negro mais ou menos remoto. A influência do negro sente-se em toda parte. Não apenas no aspecto físico da cidade, mas na sua vida.” (AMADO, 2012: p. 24). Algumas páginas adiante, ao falar sobre a importância da cultura popular, pondera, de maneira muito assemelhada a do relato transcrito do documentário, novamente sobre a miscigenação:

Ponto de encontro de raças e costumes, primeira capital do país, rica e famosa nos inícios da nação brasileira, porto aberto aos barcos do mundo, às ideias e aos forasteiros, tais condições propiciaram a mestiçagem e o sincretismo cultural (e religioso), a interpenetração de fontes e correntes de pensamento na mistura de sangue – negro, branco, indígena – mistura sempre crescente até tornar-se a característica dominante do panorama social, dando à Bahia uma poderosa cultura popular, evidente nos diversos aspectos da vida do estado, estuante na capital. Dela nos alimentamos todos os que aqui criamos literatura e arte. (AMADO, 2012: p.38)

De Freyre, Jorge Amado também se diferencia ao dar às culturas negras a centralidade, a chave para o entendimento da cultura brasileira miscigenada. Na sequência do trecho destacado acima ele sintetiza: “Mais de uma vez escrevi ser a África o nosso umbigo.” (AMADO, 2012: p. 38)

Esse caráter, o da valorização da mestiçagem, também se expressa no documentário na presença do próprio “povo baiano” junto de seus tons e gestos. Grande parte da fala de Jorge Amado é registrada, variando de um plano americano ao close, estando o escritor baiano sentado na varanda de sua casa. No entanto, ao final de sua fala, há uma sequência de closes que vão desde a fritura dos acarajés no tacho da baiana aos rostos de mulheres mestiças mastigando, depois juntando os restos da comida com a ponta dos dedos, enquanto comem na rua. A

gastronomia, um dos mais célebres atrativos turísticos baianos, é apresentada aqui como comida popular, de rua, da sua gente.

Depois desse mergulho mais profundo, o documentário tem na sequência seguinte seu ponto mais frágil. Enquanto toca a canção de Dorival Caymmi, “Você já foi à Bahia, nêga?”, mostra dezenas de mulheres bronzeadas, vestindo biquínis, caminhando pela praia ou deitadas na areia. Os corpos objetificados, em close, são de mulheres brancas e jovens. Em *off*, ouve-se o narrador dizendo:

A cidade aos poucos se transforma, a velha Bahia colonial com suas praias solitárias, seus saveiros, rebentando em pitoresco no cais do mercado, nos candomblés, nas feiras, nos becos e suas ladeiras centenárias, ainda perdura, mas uma cidade de nova feição surge de repente para um novo consumo. (“Bahia de Todos os Santos, 7:31)

Não se explica de que consumo se está falando, mas se depreende da associação de imagens (belezas naturais, cenário tropical, corpo seminu da mulher) que se menciona o consumo turístico. É aqui, certamente, quando o documentário mais se aproxima de mais uma peça publicitária, dentre as tantas que exploravam as belezas virginais brasileiras vinculadas à sexualização da brasileira. Nesse sentido, o documentário – longe de explorar uma abordagem crítica em relação às desigualdades de gênero como parte da realidade brasileira – se aproxima dos paradigmas que orientaram a atuação da EMBRATUR, desde a sua fundação, em 1966, até os anos 1990.

Em paralelo, no guia de Jorge Amado, as praias são citadas, descritas, encenadas ao longo de diferentes capítulos sem convergirem para os mesmos aspectos sublinhados no documentário. O guia traz também os primeiros versos da mesma canção de Dorival Caymmi, como epígrafe do livro: “Você já foi a Bahia, nêga? Não!?! Então vá!...” Caymmi, que não esteve entre os entrevistados no documentário, é citado quarenta e uma vezes no guia (apenas Carybé superou essa marca). A musicalidade de um baiano é atravessada pela poesia de outro, como nos conta o compositor:

Os versos de todas essas melodias [“É doce morrer no mar”, “Acalanto de Rosa Palmeirão”, “A estrada do mar”] foram escritas pelo próprio Jorge Amado, que além de meu patrício é de verdade meu amigo, que me autorizou a musicá-los. Aliás, a maior parte desses versos já estavam [sic] criados nos próprios livros, criados por Jorge Amado sobre a base folclórica dos abcs e das canções de cais que ele estudou quando estava para escrever seus romances. (...) Esse encontro da minha obra musical com a obra de romancista de Jorge Amado vem confirmar o que alguém já escreveu: que há alguma coisa de comum nessas duas obras, alguma coisa que as liga e que lhes dá um mesmo sentido. (...) Temos os dois, em realizações artísticas diversas, procurado evitar que se perca a enorme riqueza folclórica que possui a “boa terra”. (SODRÉ, 1942: pp. 137-138)

O retorno para o chão da cidade foi pelo canto e violão de um jovem compositor nos anos 1970, Gilberto Gil, lançando com o documentário uma nova canção, chamada “Tradição”. Em um dado momento, as cenas acompanham o roteiro por Salvador anunciado pelos versos: “Conheci essa garota que era do Barbalho/No lotação de Liberdade/Que passava pelo ponto dos Quinze Mistérios/Indo do bairro pra cidade/Pra cidade, quer dizer, pro Largo do Terreiro/Pra onde todo mundo ia.” Aqui, se vê a clara confusão entre cidade e centro da cidade, afinal é a partir do centro, e de sua primeira urbanização, que o restante da *urbs* se define e se organiza, e é para seu centro que a cidade converge.

Em seguida, o que nos chega é um choque de realidade, dos mais improváveis, especialmente se pensarmos em um documentário inspirado em um guia de viagens. No entanto, é o guia de Jorge Amado, atento não apenas à cultura popular, mas às condições de vida do povo baiano. Para Maurice Capovilla é também a oportunidade de se aproximar daquilo que é o revés do lazer e do prazer nos cartões-postais de Salvador, avançando sobre as dimensões da desigualdade social da cidade-negra. Fora do centro, vemos um homem negro trabalhando ripas de madeira, que vai montando e pregando como num quebra-cabeças, para construir sua casa sobre as palafitas do Alagados. Considerada a chave de que a observação da realidade brasileira é parte do percurso para a sua transformação, o escritor nos lembra que “a Bahia não precisa de benevolência. Precisa, sim, de compreensão e de apoio para que o mistério se liberte da miséria, para que sua beleza não permaneça manchada de fome”. (AMADO, 2012, p. 30) A narração em *off* nos conta um pouco mais sobre as agruras em torno do tema da habitação e crescimento do bairro em meio à miséria e ao abandono:

Há três meses eles começaram a construir a casa, tinham resolvido uma noite, lá no quartinho que eles alugam na Massaranduba, vieram um domingo aos Alagados, cresceu a partir dos últimos vinte anos, bairro de gente pobre, operários, trabalhadores, entrou pelo mar tranquilo do golfo, palafitas sobre o mangue. Descobriram o lugar, conversaram com os vizinhos. À noite Edvaldo não dormia pensando: como vou enfiar os paus? onde arranjar as tábuas? O tempo foi passando. Eles chegam aos poucos e plantam suas casas do dia para a noite, usando os mais estranhos materiais, madeiras de caixas de querosene, lataria, papelão grosso, lixo e vão estendendo os seus caminhos frágeis, tortuosos, invadindo mar. Um dia chegaram umas máquinas na fábrica, vinham encaixotadas com grossas e belas tábuas, então na sua cabeça surgiu a casa, como ele imaginara. No domingo seguinte começou a fincar os paus. Não tinha experiência, mas era um arquiteto. (...) Construíram o assoalho, levantaram as paredes, abriram o espaço da porta, cortaram o quadrado das janelas. Edivaldo está cansado, olha para a mulher e pensa: onde vou arranjar as telhas? e tinta para pintar a casa? Mas sorri. (Bahia de Todos os Santos, 13:06)

Ao tematizar a força do povo baiano em seu guia, o escritor aborda o tema narrado acima em outras palavras: “o povo é mais forte do que a miséria. Impávido, resiste às provocações, vence as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e, no entanto, o povo vive, luta, ri, não se entrega.” (AMADO, 2012: p. 22) Quando o guia foi publicado em 1945, o Alagados não existia ainda. No entanto, motivado por essas tensões que se desenrolam no processo de territorialização da cidade, o romancista se empenhou em atualizar o quanto pode o seu guia.

Foi justamente a edição atualizada do início dos anos 1970 a mais importante dentre todas. Nela, além de Caymmi e Carybé que já levavam junto do escritor o nome da Bahia Brasil adentro e mundo afora, apareceram novos personagens – presentes de diferentes formas também no documentário – como Caetano Veloso e Gilberto Gil, presos em 1968 poucos dias depois de decretado o AI-5, saindo do país depois, em exílio de 1969 até 1972. Em meio à ditadura civil-militar, no entanto, a principal ousadia no processo de atualização do guia estava em passar a citar a figura de Carlos Mariguella (RAILLARD, 1990: pp.177-178), nascido em Salvador, quem “conhecia de perto a miséria e a opressão, mas conhecia também a força e a capacidade de resistência do povo.” Amado vai além quando anuncia que o amigo “morreu numa emboscada.” De modo que seu exercício histórico de enfrentamento da censura se conclui ao retirar Mariguella “da maldição e do silêncio”, inscrevendo no guia de ruas e mistérios o “seu nome de baiano”. (AMADO, 2012, p. 206).

Dos mergulhos inescapáveis ao diretor e ao romancista, está o dado da presença do candomblé como um dos elementos fundamentais da cultura baiana. A palavra orixá e os nomes de alguns dos orixás são as mais citadas no guia: Yemanjá, Ogum, Omulu, Oxalá, Oxóssi, Oxum, Oxumaré, Xangô, além de Exú. Se a religiosidade está no cerne dos arranjos espaciais da cidade, também se faz presente nas artes, que expressam, com mais ou menos compromisso religioso, o caráter dessas divindades. É Mario Cravo, escultor, quem primeiro explora o tema:

Os elementos que identificam o homem com o meio, com a cultura, seriam (...), as ligações que tive desde o início, por exemplo, com o candomblé. Quer dizer, a mim me interessava o candomblé, não como religião (...), nunca fui de religião nenhuma (...). O que me interessava no candomblé, mais vitalmente, (...) era essa espontaneidade, essa força, o ritmo, a cor, o movimento, as danças, a característica de danças das deidades. Então eu desenhava e de volta fazia a minha escultura, não documentando este ou aquele deus, e sim toda essa força que esse tipo de arte popular me projetava. (Bahia de Todos os Santos, 15:45)

É também Mario Cravo quem destaca o abandono do poder público e a decadência da primeira capital brasileira, indicando que o Pelourinho, apesar do restauro nos anos 1970, não era só um espaço, senão um espaço ocupado pelo povo, que seguia entregue à própria sorte, tal como Mestre Pastinha, encontrado cego, entrevado, à míngua por Capovilla.

Contra a luz, mostrando a silhueta do perfil do capoeirista em close, ouve-se Pastinha contar sobre sua infância ainda na última década do XIX, sobre como aprendeu a capoeira e os anos como praça na Marinha. Perguntado sobre o que é a capoeira, o mestre define: “a capoeira é mandinga, é manha, é malícia, é tudo o que a boca come.” (Bahia de Todos os Santos, 24:24) Citado seis vezes no guia, é também Jorge Amado quem sugere ao diretor que Pastinha é dos personagens mais importantes da Bahia:

Mestre Pastinha, mestre da capoeira de Angola e da cordialidade baiana, ser de alta civilização, homem do povo com toda sua picardia, é um dos grandes da Bahia, um dos seus ilustres, um de seus obás, de seus chefes. É o primeiro em sua arte; guarda a grande tradição e a transmite; senhor da agilidade e da coragem, da lealdade e da convivência fraternal. Em sua escola, no Pelourinho, mestre Pastinha construiu cultura brasileira, da mais real e da melhor. Toda vez que eu assisto esse homem (...) cego e hemiplégico, jogar capoeira, dançar samba, exhibir sua arte com o elã de um adolescente, sinto toda a invencível força do povo da Bahia, sobrevivendo e construindo apesar da penúria infinita, da miséria, do abandono. Em si mesmo o povo encontra forças e produz sua grandeza. Símbolo e face desse povo é mestre Pastinha. (AMADO, 2012: p. 263)

Dentre os personagens do guia perseguidos pelo documentarista se vê também o mestre Waldemar, que abandonou a capoeira e então se dedicava à fabricação de berimbaus, um dos principais *souvenirs* para os que viajam à Salvador, afinal, como bem lembra o escritor: “todo turista ao partir da Bahia, de retorno ao lar, leva obrigatoriamente, como recordação da estada, um berimbau de capoeira.” (AMADO, 2012, p. 322) Aliás, é como viajante, que Carybé (a figura mais citada no guia, como já mencionamos, é o argentino) chegou à Bahia, uma vez que seu emprego era justamente o de viajar enviando ao jornal, *El Pregón*, desenhos, comentários e crônicas. Foi justamente mencionando a origem e as andanças pelo mundo de Carybé que Jorge Amado sentenciou que “baiano é um estado de espírito.” (AMADO, 2012: p. 32)

Nos seis minutos seguintes, o documentário explora diferentes espaços de sociabilidades atravessados pela música na cidade de Salvador. De uma boate aonde toca “Wave” até os batuques – passando pelo drama de uma mãe, chamada “mulher de vida livre” – é a decadência, animada pela musicalidade baiana, que se faz presente, dia e noite.

Chegado à Bahia poucas semanas antes do carnaval, os doze minutos finais do documentário são dedicados à festa, ouvindo Dodô e Osmar contar sobre o nascimento dos trio-

elétricos, acompanhando o bloco das piranhas e os afoxés. Nesse momento, além do som das músicas, é o narrador quem familiariza o telespectador – eventual turista – às particularidades do carnaval baiano. Ao explicar a modernidade nos festejos anuncia: “É carnaval, ouve-se o chamado insistente dos atabaques, dos surdos, dos pandeiros, antigamente as Iaôs cantavam em nagô a saudação dos afoxés, hoje se ensaiam os acordes eletrônicos do trio elétrico.” (Bahia de Todos os Santos, 34:00) A câmera viaja desde tomadas de cima dos prédios até o passo cadenciado das multidões que acompanham os blocos. Observando os homens que se vestem de mulheres, ironiza: “pelo fato de se fantasiarem de mulher não devemos maliciar desses rapazes. Todos de macheza comprovada.” (Bahia de todos os Santos, 37:44) Por fim, como que por respeito às entidades que lhe abriram o caminho, finda o documentário com a potência da resistência dos afoxés, proibidos entre 1904 e 1918. A atenção ao carnaval encontra correspondência no guia que também explora o carnaval baiano como um evento, de apelo turístico, muito particular da cidade.

Se, ao fazer o convite aos turistas, Jorge Amado faz as vezes de cicerone, junto de Exú, abrindo os caminhos para os mistérios da cidade, são os dois, escritor e entidade, que falam aos visitantes no fechamento do guia. Cabe aqui ainda uma observação sobre a importância de Exu no início e no fim do guia (e da viagem por Salvador): Exu foi quem ajudou Olofin-Olodumaré na criação do mundo, tornando-se por isso bendito para todo o sempre, devendo por isso ser sempre louvado antes que se inicie qualquer empreitada. Além disso, como dono da porta por onde entra (e sai) toda a riqueza, é a Exu quem cabe o abrir e o fechar (PRANDI, 2001).

A crueza das condições de vida do povo baiano e o encantamento de sua múltipla cultura urbana são também parte da realidade brasileira às quais o romancista e o diretor se dedicaram observar de forma engajada nas duas obras analisadas, aqui, em paralelo. Se coube ao guia e ao documentário contribuir, pelas artes, para a superação objetiva das mazelas que marcaram o povo baiano – que é também brasileiro –, ao se despedir dos seus leitores, Amado convoca ainda a força da entidade responsável por fazer da realidade movimento.

Vais deixar minha cidade. Não quis te mostrar apenas a beleza, o mistério, o pitoresco, a poesia. Abri todas as portas que passasses, as largas e as estreitas, mostrei o bom e o ruim, o limpo e o sujo, a flor e a chaga, nada escondi da curiosidade dos teus olhos para que assim teu coração possa amar a Bahia inteira. Aqui ficaremos nós, o povo baiano, cordial, resistente e bom. Um dia a miséria não mais manchará tanta beleza, tanta poesia, o mistério da cidade de Salvador da Bahia de Todos os Santos. Nas encruzilhadas de Exú, para o futuro, sobem as ladeiras da Bahia. Axé, moça. (AMADO, 2012: p. 359)

Referências Bibliográficas:

- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BAHIA de Todos os Santos. Direção: Maurice Capovilla. Produção Blimp Film. São Paulo, 1974. (50 minutos) Disponível em: <<https://vimeo.com/238810666>> Acessado em: 05 jul. 2020.
- BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. São Paulo: Global, 2015.
- BARBERENA, Ricardo Araújo. A cidade desejada e sublimada por Jorge Amado: os lugares imaginados em Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 103-111, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/elbc/n42/06.pdf>> Acessado em: 05 jul. 2020.
- BRAGANÇA, Felipe. “A TV desconhecida: Globo Repórter/Globo Shell Especial”, in *Contracampo* 39, maio 2002. <<http://www.contracampo.he.com.br/39/tvdesconhecida.htm>.> Acessado em: 05 jul. 2020.
- COSTA, Amanda Danelli. “A produção de guias de viagem por intelectuais brasileiros: um ensaio.” In: Glaucio José Marafon; Marina Faccioli; Meylin Alvarado Sánchez. *Patrimônio, Território e Turismo: Brasil, Costa Rica e Itália*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla: a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- MILITELLO, Paulo. “A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter”. São Paulo, USP, 1997. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação).
- PORTELA, Eduardo. “A fábula em cinco tempos”. In: *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins Editora, 1961.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- ROMERO, José Luís. *América Latina: as cidades e as idéias*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Orientações do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1942.
- TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1961.
- TAVARES, Paulo. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.
- TOSI, J. Entrevista com Maurice Capovilla In: Dossiê Maurice Capovilla. *Contracampo*, n.21, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/capovilla.htm>> Acessado em: 05 jul. 2020. VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e

identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.3, n.6, 1990, pp. 207-228.

ZAOUAL, Hassan. O homo situs e suas perspectivas paradigmáticas. *OIKOS*, vol.9, n.1, 2010. Disponível em: <<http://www.revistaoikos.org/seer/index.php/oikos/article/viewFile/196/126>> Acessado em: 05 jul. 2020.

Amanda Danelli Costa: Professora Adjunta do Departamento de Turismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora e Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Bacharel e Licenciada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Artigo recebido para publicação em: Junho de 2020.

Artigo aprovado para publicação em: Julho de 2020.

Como citar:

COSTA, Amanda Danelli. A "Bahia de Todos os Santos" de Jorge Amado e Maurice Capovilla: na encruzilhada entre guia e documentário. In. *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. Rio de Janeiro, nº. 19, 2020. pp. 62-80. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.52485.

