

A Bahia de Exú na morte do cinema: representações da baianidade no documentário *O capeta Carybé*

EDEVARD PINTO FRANÇA JUNIOR*

Resumo: Este texto tem como objeto de estudo da baianidade no filme *O capeta Carybé*. Primeiramente, vamos realizar um panorama da produção documentária na Bahia, segundo os estudos de Karla Holanda de Araújo e Carolina Ruiz de Macedo. Posteriormente, analisaremos a baianidade e suas formas de disseminação, a partir das reflexões propostas pelos Estudos Culturais. Por fim, vamos examinar as representações da baianidade no documentário *O capeta Carybé*, produzido na década de 1990 pelo diretor Agnaldo Siri Azevedo. Este texto é parte dos estudos preliminares do projeto de mestrado, fruto das inquietações produzidas durante curso de especialização em Estudos Culturais, História e Linguagens.

Palavras chave: documentário, baianidade, Carybé.

*Tudo o que quiserem de mim,
que seja mandado dizer por intermédio de Exú.*

O cinema é um espaço produtor de discursos variados, inclusive de história. Mas não é aquela história produzida por historiadores nas universidades, é uma contra-história. “A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade.” (BARROS, 2009) Os filmes não trazem, nem deveriam trazer, um discurso fidedigno acerca da história historiográfica nem do passado; eles não buscam servir de ilustrações a pesquisas acadêmicas, nem a reprodução fiel dos eventos pretéritos (como se tal ingenuidade fosse possível). Eles são feitos seguindo outras racionalidades. Negar o caráter estético ou subjetivo deles é a mesma coisa que pensar que um documento fala por si mesmo, isto é, é fazer uma análise

* Professor da Faculdade Nossa Senhora de Lourdes, Especialista em Estudos Culturais, História e Linguagens. Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Estudos para a Diversidade. Correio eletrônico: edevardjunior@gmail.com

positivista deste documento. O filme além de ser uma fonte histórica, também pode ser considerado um agente da história. Segundo Barros,

O cinema mostra-se um “agente histórico” importante no sentido de que interfere direta ou indiretamente na História. Ou, mais propriamente, poderíamos acrescentar que o Cinema tem se mostrado como instrumento particularmente importante ou como veículo significativo para a ação dos vários agentes históricos, para a interferência destes agentes na própria História. (BARROS, 2008)

O documentário *O Capeta Carybé* apresenta-se então como um documento privilegiado que analisa as transformações ocorridas na cidade do Salvador, na metade da década de 1990. Seus registros não passam pelas simples filmagens cotidianas: este é um ensaio crítico-estético da realidade social e cultural dos soteropolitanos. Podemos identificar o filme como um agente da história, que procura discutir e interferir na realidade através de suas imagens/representações, quando discute a interferência da urbanização na preservação dos elementos identitários baianos, relacionados sempre à natureza, constituídos por praias, coqueiros e casarios coloniais. Suas imagens enfatizam a trajetória do artista plástico Carybé, um argentino que se muda para Salvador, em meados do século XX. Jorge Amado, na década de 1980, escreve para a Berlendis & Verdecchia Editores uma biografia para jovens leitores. Este texto é adaptado por Agnaldo “Siri” Azevedo para o filme.

O título deste artigo refere-se às duas partes fundamentais para compreensão desta época. A primeira refere-se à “comunidade imaginada” criada através das diversas linguagens: a Bahia. Literatura, artes plásticas e audiovisual ajudam, cada um à sua maneira, a disseminar uma imagem de Bahia que foi difundida tanto entre os baianos quanto pelos não-baianos. A morte do cinema refere-se aos dizeres do crítico cinematográfico André Setaro, que aponta a década de 1990 como o final das inovações possíveis da linguagem cinematográfica (SETARO, 2010; 13-16). A “morte” aqui, não indica o fim da produção de filmes ou de quaisquer formas de produto audiovisual, mas refere-se ao fim de um processo,

no caso, o processo de desenvolvimento da linguagem cinematográfica, a partir da percepção de um sujeito que pertence ao campo cinematográfico baiano à época.

A experiência do cinema na Bahia tem seu primeiro registro na exibição que Dionísio da Costa promoveu no Theatro Polyteama em 1897, dois anos após as exibições em Paris pelos irmãos Lumière. Os filmes expostos provocam a curiosidade da platéia, que a partir de 1910 inicia-se no registro cinematográfico da realidade soteropolitana, cujos percussores foram Diomedes Gramacho, José Dias da Costa, Rubem Pinheiro Guimarães e Nicola Parente (ARAÚJO, 2005; 127).

Os primeiros filmes documentários produzidos no início do século XX são *Segunda-feira no Bomfim* e *Regatas da Bahia*, de Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, exibidos em 1910. Estes filmes são considerados também os percussores do cinema baiano. Seus realizadores continuaram com as filmagens de atualidades e cine-jornais. A produção, contudo, está perdida no fundo da Baía de todos os Santos, jogada por Gramacho em meados de 1920 (Idem, Ibidem).

Nas décadas posteriores, a produção cinematográfica na Bahia alterna momentos de ascensão e de declínio. Alexandre Robatto Filho marca a produção de documentários entre 1930 a 1950. Seus registros de eventos sociais e culturais fizeram com que deixasse Alagoinhas e fosse parar em Salvador. Infelizmente, grande parte de seus registros das tradições, festas populares e manifestações artísticas tiveram o mesmo destino das películas de Gramacho, sendo destruídas pelo próprio autor¹ (HOLANDA, 2005: 128).

A partir de 1950, o cinema na Bahia tomou novos rumos, fruto da efervescência cultural da época, com o surgimento do Clube de Cinema da Bahia, sob a direção do jornalista Walter da Silveira. No contato com diferentes estilos cinematográficos, que se formou uma das gerações mais promissoras de críticos e cineastas, fundadores do movimento do Cinema Novo na década de 1960 (SETARO, 2004; 135-136). Dentre os documentaristas exibidos, o destaque vai para os filmes de Robert Flaherty, um dos precursores do cinema documentário no mundo (ARAÚJO, 2005; 128). Nesta época

¹ Segundo Setaro (2004), Alguns filme restaurados de Robatto Filho encontram-se na Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia (DIMAS).

são realizados pequenos documentários e filmes experimentais: “um crime na rua”, de Olney São Paulo, filmado em 1956, em Feira de Santana – história policial; “Um dia na rampa” (1956), de Luís Paulino dos Santos, que mostra um dia de trabalho a rampa do Mercado Modelo, em Salvador; Igreja (1959), de Sylvio Robatto; os curtas experimentais de Glauber Rocha, “O Pátio” e “A cruz na praça”, entre outros (ARAÚJO apud SETARO, 2005; 129).

Os primeiros longas de ficção são desta época. Por falta de distribuição e de lucros, contudo, não houve um prosseguimento deste surto de produção cinematográfica. Glauber Rocha migra para o Rio de Janeiro, cujos recursos o ajudam a realizar *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963). É nesta película que Agnaldo Siri Azevedo, diretor do *O Capeta Carybé*, vai estreiar em produções cinematográficas e junto com Glauber, ainda vai envolver-se na produção de mais dois filmes: *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1970). Em 1969, Siri realiza seu primeiro documentário, *Dança negra*. Sua obra é toda marcada por realizações documentárias, sempre em curte metragem. “*Carybé*” será seu último curta.

As “Jornadas Baianas” de curta metragem aconteceram a partir da década de 1970 e com elas a produção volta-se para pequenos filmes em bitola super-8. A partir desse momento que são produzidos vários documentários em curta metragem, caracterizando um processo particular de produção cinematográfica na Bahia, mas não só exclusivamente baiano. Esta forma de se fazer filme, atendia aos escassos recursos financeiros que caracterizavam o cotidiano do campo cinematográfico fora do eixo cultural Rio de Janeiro - São Paulo. A produção destes curtas recebe a influência do movimento contracultural. Além disso, as Jornadas tinham um caráter de resistência e movimentavam o panorama cultural da cidade do Salvador durante o período da Ditadura Militar no Brasil (MELO, 2009; 84-104).

Entre poucos lançamentos nas décadas seguintes, a produção de filmes na Bahia, assim como no Brasil², vai diminuir drasticamente com o fim dos incentivos federais através de seus órgãos públicos dedicados à atividade cinematográfica: EMBRAFILME, CONCINE,

² Para um maior aprofundamento acerca da produção de filmes no Brasil, ver JOHNSON, Randal. The Brazilian Retomada and Global Hollywood. In: *History and Society: Argentinean and Brazilian Cinema since the 1980s*. Ed. Gastón Lillo and Walter Moser. Ottawa: Legas Publishing, 2007, p. 87-100; NAGIB, Lucia. *O cinema da retonama: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: ed. 34, 2002.

FUNDAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO. Este “golpe de misericórdia”, aprovado pelo Governo Collor (1990-1992), só não impossibilitou a produção de filmes, devido a existência da Fundação Cultural da Bahia, que desde a década de 1970 é o braço do governo estadual na adoção de projetos culturais. Com a aprovação da Lei Rouanet (1991) e a Lei do Audiovisual (1993), o incentivo fiscal será o grande mecenas das produções cinematográficas em todo o Brasil. Contudo, “raros são os filmes que alcançam as fronteiras da distribuição comercial, chegando ao conhecimento de um público maior” (ARAÚJO, 2005; 13). Também, devemos destacar que desde meados da década de 1980, os documentários entraram em exibição nacional através da televisão, notadamente no programa *Globo Repórter*.

Na Bahia, todos os filmes produzidos neste período receberam algum tipo de incentivo fiscal, inclusive *O Capeta Carybé*, que foi financiado com os recursos disponibilizados pelo Prêmio Resgate do Cinema Nacional, promovido pela Secretária para o Desenvolvimento do Audiovisual e também através dos incentivos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura nº 4.280/90³. A produção baiana de documentários entre 1990 e 2008, centrou-se na região metropolitana de Salvador, tendo como principais núcleos realizadores o projeto Doc TV, o projeto Revelando os Brasis, o IRDEB, a Universidade Estadual de Santa Cruz e a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (MACEDO, 2010; 76-92).

É na década de 1990 que localizamos não apenas transformações de ordem política, mas também de ordem cultural, quando o desenvolvimento econômico brasileiro, influenciado pela globalização e pela circulação de capitais provenientes da abertura econômica neoliberal promovida pelos governos Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, promoveu uma rearticulação de estratégias de representação e consequentemente de identidade, percebidas pelos campos artísticos como uma quebra das tradições, logo como um esfacelamento das identidades. É este conflito entre o tradicional e o moderno que caracterizará a produção artística baiana na década de 1990. É neste contexto que surgem as discussões em torno da baianidade como forma legítima de representação.

A baianidade, como é conhecida a identidade cultural dos baianos, é um conjunto de regras, práticas, rituais, associados aos moradores da cidade do Salvador e do território

³ De acordo com os créditos iniciais do documentário.

circunvizinho, porém generalizados para todos os habitantes do estado da Bahia. Ela é disseminada, em forma de discurso, na fala de diversos agentes sociais. O discurso da baianidade é a síntese da ligação entre povo, tradição e cultura, sendo estes elementos ideologicamente construídos⁴.

A baianidade vem sendo construída por um sem número de artistas e escritores, como Jorge Amado e Dorival Caymmi, para falar dos nativos, e muitos outros, incluindo alguns que bem pouco estiveram em Salvador, como Carmem Miranda e Ari Barroso. E vem sendo construído também por diversos setores que vêm ocupando o governo estadual e municipal quase ininterruptamente desde os anos sessenta e que souberam captar e reelaborar o capital simbólico da baianidade na forma de uma propaganda que, ao mesmo tempo, apresenta a Bahia como sede da fruição tropical e moradia de um povo feliz (MACEDO apud MOURA, 2005, p. 86).

Os baianos estavam imersos dentro deste jogo simbólico de (in)definições. Ao longo do século XX, a representação da Bahia e de sua gente permeou diversas mídias e artes. Jorge Amado, Dorival Caymmi, Carybé fazem parte dos artistas que se envolveram culturalmente com o povo e utilizaram o falar sobre o popular a matéria prima de suas produções artísticas. Estas foram utilizadas como expressão máxima de um povo alegre, valente, trabalhador, místico, religioso, sensual.

Estas representações, entretanto, não foram criadas por esse mesmo povo. As afirmações de identidade baiana vieram sempre do olhar do outro, no caso, do olhar masculino, branco ou estrangeiro. Literatura, música, artes plásticas, filmes, entre outros acompanharam essa tendência. Não se constituíram, contudo, como expressão de um povo. Neste caso, os artistas e intelectuais são interlocutores, mediadores, aqueles que foram até o “centro” e trouxeram de lá histórias, imagens e melodias. Este “povo” se constituiu enquanto sujeito silenciado, algo que a historiografia recente pôde constatar. Os silêncios de mulheres, negros, pobres, operários, entre outros.

O território privilegiado da baianidade é a região conhecida como recôncavo baiano, tendo seu centro a cidade do Salvador (MARIANO, 2009; 28). Neste novo século, os estudos

⁴ O mesmo debate é aprofundado em MARIANO, Agnes. *A invenção da Baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

culturais nos permitem ver que não existe na realidade social uma entidade monolítica chamada de baianidade. A melhor definição conceitual seria “baianidades”, uma pluralidade e diversidade de matrizes identitárias, que juntas compõem o imenso pudim fluído que são as identidades baianas (FRANÇA JUNIOR, 2009; 00). Mas o que se discute aqui, e que é nosso objeto de pesquisa, é a representação desta identidade, que privilegia certos elementos em prol de outros. Pinho recomenda que:

A leitura crítica da produção literária de determinado autor pode ser feita de uma perspectiva que revele como este autor (...) "inscreve" uma determinada imagem do povo e do popular, reivindicada como autêntica mas, inversamente, confeccionada a partir de uma visão específica sobre o que é ou não é nacional e popular (PINHO, 1998; 1).

Através de processos de criação de estereótipos, a figura do habitante da “Bahia” é configurada a partir das diferenças entre si e com outros grupos de outras regiões (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011; 238-256).

Dentre diversas formas de disseminação, podemos identificar duas que tem maior relevo dentro da realidade baiana: as músicas de Dorival Caymmi e obras de Jorge Amado. Estas são, até hoje, fonte de referência para aquilo que é o baiano, não importa o local no território nacional onde se vá. Estas representações vêm sendo popularizadas desde meados da década de 1930. Em livro publicado em 1969, Jorge Amado expõe, através da fala de um personagem, os principais marcos do “folclore baiano”: “capoeira, candomblé, pesca de xaréu, samba de roda, afoxés, pastoris, a Procissão dos Navegantes, os presentes à Iemanjá, os abecês de Lucas da Feira, o capoeirista Besouro, o pintor Carybé, Nosso Senhor do Bomfim e a lavagem de sua igreja, a festa da Conceição da Praia e a de Santa Barbara”⁵ (AMADO, 2008; 156). Toda a obra amadiana está ligada à proteção dos “valores populares” através da literatura. Procura manter viva as tradições e representar o povo como fonte legítima da identidade nacional, de forma geral, e baiana, de forma particular.

⁵ Pinho nos indica que estes elementos estavam presentes em guias dedicados a explicar a baianidade. Segundo o autor, estes guias e as obras de Jorge Amado vão formar o conjunto imagético do que posteriormente será conhecido como A ideia de Bahia ou baianidade.

Em menor grau, porém não menos importante, encontramos como forma disseminadora de baianidade as obras plásticas de Carybé. Nascido na Argentina, ele transformou-se em andarilho nas décadas de 1920 e 1930, onde conheceu vários países da América Latina, principalmente o México (ARAÚJO, 2009; p.00). Segundo Amado, foi a busca pelo bar “Lanterna dos Afogados”, em 1938, que motivou o andarilho latino a se estabelecer em Salvador em 1950 (AMADO, 2006; 12). Nos anos seguintes, suas telas foram povoadas pelos autênticos “tipos baianos”, marcas da originalidade de um povo, que só se encontra na Bahia. Esta história narrada durante a exibição do documentário chama a atenção para dois fatores que são recorrentes nos estudos sobre a identidade baiana: 1) a presença de Jorge Amado, o narrador “oficial” da Bahia e de sua cultura; e, 2) o povo como o portador e guardião da baianidade, tendo os artistas e intelectuais seus admiradores e mediadores.

O Capeta Carybé (Agnaldo Siri Azevedo, 1997) é baseado em biografia escrita por Jorge Amado no final da década de 1980. A conexão entre vida e obra do artista, no texto amadiano, faz-nos lembrar um estilo de escrita de História da Arte ligada às biografias dos artistas, algo que tem como principal representante Giorgio Vasari, em seu *Vidas dos Artistas*. Agnaldo Siri, contudo, não apenas utiliza este texto na construção de seu documentário. Ao perceber as formas em que Amado construiu a obra, uma pessoa narrando a vida de outra, Siri também decidiu dar voz à Carybé, estabelecendo assim a principal diferença entre livro e filme: enquanto no primeiro é um narrador que conta a história de Carybé, no filme são dois narradores, o próprio Carybé e Jorge Amado.

Dentro do contexto de sucateamento do cinema nacional, da globalização do mercado cultural e das redefinições identitárias, o documentário enfatizará estes elementos, e torna-se um documento privilegiado de análise das representações de uma época onde vários setores da sociedade se (re)definiam. Segundo a sinopse: “O filme revela a enorme integração da vida e da obra de Carybé com a cidade de Salvador e o que a Bahia tem em sua *essência*, bem registrados em seus quadros e murais. A trajetória e a vida do artista plástico desde que se fixou na capital baiana em 1938, a partir do texto homônimo de Jorge Amado.” Aqui percebemos algumas problemáticas: 1) a questão criticada pelos Estudos Culturais da

“essência” identitária e cultural (já discutida acima); 2) a relação entre representação e mundo histórico-social; e, 3) a questão da adaptação de texto literário para filme.

Em sua versão fílmica, *Carybé* é o mediador entre os baianos, que precisam conhecer e valorizar sua cultura, e os não-baianos, que deveriam conhecer a cultura baiana pelo sua singularidade. Ele é mostrado como uma pessoa que em contato com os elementos populares, trouxe a essência da baianidade para o mundo. Suas pinturas e esculturas são vistas nas cenas do filme, em contraposição às imagens correntes da cidade do Salvador. Este diálogo de imagens também é feito através da narração em off, onde dois personagens, Jorge Amado e o próprio *Carybé*, contam experiências passadas, sempre relacionando o autor à Bahia. Este “discurso de deus” atribui às imagens sentido preciso, diminuindo uma das principais características da imagem que é seu caráter polissêmico.

Existem no documentário duas partes que dialogam: o texto de Jorge Amado e o texto de *Carybé*. O livro homônimo foi publicado a partir da proposta da editora Berlendis & Vertecchia⁶. Amado escreveu a biografia como sugestão de divulgação para jovens da arte de *Carybé* (o que conhecemos hoje como arte-educação). Em linguagem coloquial, o autor expõe parte de sua vida com o artista plástico, enfatizando a relação deles com a cidade do Salvador. Esta integração do artista à cidade é percebida através de suas pinturas (principalmente) e suas esculturas. O conteúdo das obras está relacionado ao cotidiano urbano, ao fazer diário das pessoas trabalhadoras, às manifestações culturais afro-baianas, manifestações religiosas e às leituras do artista à história baiana e brasileira. Outra parte do “texto de Jorge Amado” encontra-se no prefácio à obra de *Carybé As sete portas da Bahia*. Neste texto, editado em 1976, o autor expõe sua preocupação com a “especulação imobiliária” e a destruição da “verdadeira Bahia” (AMADO, 1976; 00). *Carybé* seria aquele artista que preservou a cultura popular baiana em suas obras, assim como o fez o próprio Amado.

A adaptação feita pelo roteiro transforma o documentário *O capeta Carybé* em uma obra completamente diferente de sua irmã em prosa. Interessante destacar, que em nenhum momento foi dito que outros textos, para além do livro de Jorge Amado, foram utilizados na

⁶ A editora lançou a primeira edição do livro “O capeta Carybé” no ano de 1986, como uma proposta de arte educação. Para maiores informações, ver a apresentação da obra.

composição do roteiro. Isso pode indicar a tentativa de manter o espectador crédulo na veracidade das informações transmitidas. As passagens literárias do roubo de imagens sacras e das andanças pelo México não foram incluídas por mostrar o artista como um criminoso.

Isso nos leva a perceber um entrecruzamento de temporalidades. Ao utilizar o texto de Amado da década de 1970, Siri nos coloca uma questão: a morte da Bahia e da baianidade. Aqui, lembra-nos a figura do orixá Exu. Senhor das encruzilhadas e transmissor das mensagens entre os seres humanos e o sagrado, este orixá representa a comunicação e o trânsito. Esta função assemelha-se com o personagem Carybé, “o capeta”, que transita entre vários países, linguagens (artes plásticas, cinema, literatura) e temporalidades. Sua mensagem, permanece em trânsito no tempo, onde encontramos a percepção de que a baianidade está superada pelo avanço da modernidade, esta representada pela intensa urbanização sofrida por Salvador em meados da década de 1990. O documentário defende a ideia de que as transformações ocorridas na cidade do Salvador estão descaracterizando a “tradição”. Carybé e suas obras fazem parte desta tradição inventada que é a baianidade. Ao fazer uma homenagem à Carybé, Siri está reacendendo o tradicional frente ao advento da modernidade. Esta é considerada perversa, desarticuladora, homogeneizadora, o inimigo. A cultura popular, neste contexto, será progressivamente destruída em prol da cultura de massas. O acarajé passa a dar lugar ao *Big Mac*. A água de coco refresca menos que a *coca cola*. É importante destacar que Siri está ligado ao grupo de intelectuais que durante a década de 1970 defendia a ideologia nacional-popular. Podemos concluir que na década de 1990, esta ideologia não vai mais encontrar base social de sustentação, frente às novas demandas que estavam surgindo.

A imagem que o filme transmite é de um Carybé dialogando com os vários espaços da cidade, pintando “naturalmente” pessoas e situações, suas obras representando a harmonia do cotidiano fruto dos conflitos pretéritos que foram superados pelo processo da miscigenação. Assim, um suposto filme biográfico, revela-se um “documentário denuncia”. É uma atitude política de um intelectual que frente à modernidade e à ascensão de novos grupos pouco pode fazer. O tom pessimista permeia as imagens finais, cujos prédios simbolizam o fim trágico da Bahia construída e reconstruída através das obras de Carybé e das obras de Jorge Amado.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

AMADO, Jorge. **O capeta Carybé**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006.

_____. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Obá Onã Xocun e a memória da Bahia (prefácio). In: CARYBÉ. **As sete portas da Bahia**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

ARAÚJO, Emanuel. **As artes de Carybé=Las Artes de Carybé**. São Paulo: Museu Afrobrasil; Salvador: Instituto Carybé, 2009.

ARAÚJO, Karla Holanda de. **“Documentário Nordestino”**: história, mapeamento e análise (1994-2003). 2005. 198 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs.). **Cinema-História**: Teoria e representações sociais no cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 43-83

CARVALHO, Inaiá M. M. de; PEREIRA, Gilberto Corso (org.). **Como anda Salvador e sua Região Metropolitana**. Salvador: EDUFBA, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MACEDO, Carolina Ruiz de. **Cortes e Recortes**: Documentário Baiano e a narrativa da Baianidade (1990-2008). 2010. 189 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

MARIANO, Agnes. **A invenção da Baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **“Cinema é mais do que filme”**: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (org.). **Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 13-40

PASAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PINHO, Osmundo S. de Araújo. **A Bahia no fundamental**: uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. Rev. bras. Ciên. Soc., São Paulo, v. 13, n. 36, fev. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=0102690919980001&script=sci_issuetoc>. Acesso em: 12 abr. 2012.

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

SAMPAIO, Tiago Santos. **ACM e a Bahia**: a construção do discurso político-afetivo de Antonio Carlos Magalhães e a narrativa da baianidade. 2010. 192 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2010.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: UNESP, 2004.

_____. **Como o cinema escreve a História**: Elia Kazan e a América. 1994. 369 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. História e Historiografia do Cinema Brasileiro: objetos do historiador. Especiaria (UESC), v. 10, p. 15-40, 2008.

SETARO, André. **Escritos sobre cinema**: trilogia de um tempo crítico. v.2. Salvador: EDUFBA: Azougue Editorial, 2010.

_____. Cinema Baiano. In: RAMOS, **Fernão**; MIRANDA, Luis Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2004. p. 135-136.