

CORPOS NEGROS NO FILME “UM DIA NA RAMPA”: ENTRE O RITO DE AMACIAMENTO DO PESO E A VADIAÇÃO DA CAPOEIRA

Luís Vitor Castro Júnior¹

Alisson Oliveira Soares de Santana²

Resumo: Este texto consiste em realizar uma análise do curta-metragem “Um dia na Rampa” (1960), de Luíz Paulino dos Santos, tomando como foco os enunciados dos corpos negros subjacentes no filme. Procura-se abordar a natureza dos registros, identificando o poder-potência das práticas cotidianas da época. Para isso, foram selecionadas as imagens que categorizam a experiência do corpo, versando sobre “o rito de amaciamento do peso” - dispositivo usado pelo corpo para lidar com a força do trabalho - e buscando identificar os enunciados corporais do jogo de capoeira no momento da “folga/vadiação”. Tais elementos, constituíam as relações complexas de trabalho/divertimento presentes nas margens sociais.

Palavas-chave: Corpos negros; Capoeira; Cinema; Gestualidade.

Black bodies in the film "Um dia na rampa": between the weight softening rite and capoeira vagrancy

Abstract: This text consists of an analysis of the short film "Um dia na Rampa" (1960), by Luíz Paulino dos Santos, focusing on the enunciations of black bodies underlying the film. The aim is to address the nature of the recordings, identifying the power-power of the everyday practices of the time. To do this, images were selected that categorize the experience of the body, dealing with "the rite of weight softening" - a device used by the body to deal with the force of work - and seeking to identify the bodily enunciations of the capoeira game at the moment of "time off/vadiação". These elements constituted the complex work/play relationships present on the social margins.

Keywords: Black Bodies; Capoeira; Cinema; Gestures.

Cuerpos negros en la película "Um dia na rampa": entre el rito de ablandamiento del peso y la vadiação de capoeira

Resumen: Este texto consiste en un análisis del cortometraje "Um dia na Rampa" (1960), de Luíz Paulino dos Santos, centrado en las enunciaciones de cuerpos negros que subyacen en la película. El objetivo es analizar la naturaleza de las grabaciones, identificando el poder-poder de las prácticas cotidianas de la época. Para ello, se seleccionaron imágenes que categorizan la experiencia del cuerpo, abordando "el rito del ablandamiento del peso" - dispositivo utilizado por el cuerpo para hacer frente a la fuerza del trabajo - y buscando identificar las enunciaciones corporales del juego de la

¹ Pós-doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Pleno do curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade Estadual de Feira de Santana. Endereço eletrônico: axevisor@gmail.com. Feira de Santana, Bahia.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: alissonsnt@yahoo.com. Niterói, Rio de Janeiro.

capoeira en el momento del "tiempo libre/vadiação". Estos elementos constituían las complejas relaciones trabajo/entretenimiento presentes en los márgenes sociales.

Palabras clave: Cuerpos negros; Capoeira; Cine; Gestos.

Introdução

A obra cinematográfica de Luíz Paulino dos Santos analisada neste texto, retrata as relações de trabalho ao longo de *um dia na rampa* do Mercado Modelo e suas proximidades. Na época, essa região desempenhava um papel crucial no abastecimento da cidade de Salvador, pois as mercadorias comercializadas eram provenientes do recôncavo baiano e das pequenas ilhas que compõem a Baía de Todos os Santos. Durante a introdução do filme, algumas outras informações caracterizam esse espaço e o processo de realização da obra:

Rampa do mercado modelo, porto de saveiros que navegam a baía de todos os santos, os homens vêm todas as manhãs do mar a terra e retornam com a noite para as águas que dizem ser da rainha Iemanjá, esse filme é realizado graças à cooperação de todos os trabalhadores³.

O diretor apresenta a vida cotidiana dos trabalhadores e sua devoção às forças divinas, em particular a Iemanjá. As imagens destacam as tradições nas atividades diárias realizadas pelos trabalhadores, como os mestres de saveiros, carregadores, feirantes e outros, que traziam suas mercadorias, como milho, farinha, animais, frutas, verduras e outros utensílios, para serem vendidos na feira. Por conseguinte, o Mercado Modelo acabava por se constituir como um espaço de circulação. De acordo com Muniz Sodré, a capoeira se constituía nesse espaço como uma prática que atraía um grande número de homens, incluindo muitos dos trabalhadores do Mercado, como os embarcações, carregadores de mercadorias e saveiristas. Além disso, trapicheiros, carroceiros, estivadores e malandros também se juntavam a esse grupo (2002, p. 32).

A realização do curta-metragem fez parte de uma série de filmes que compunha o que consideramos a chamar de Cinema Brasileiro Moderno⁴, antecedendo o movimento do Cinema Novo. Esse curta serviu

³ Segundo a cinemateca brasileira: Material original: 35 mm, BP, 10min05seg, 250m, 24q. Data e local de produção Ano: 1960. País: BR Cidade: Salvador Estado: BA. Sinopse: "Um dia na rampa do Mercado Modelo de Salvador, onde chegavam os saveiros voltando do Recôncavo Baiano trazendo produtos para o comércio na capital. Tradições da capoeira, do candomblé e outros costumes são apresentados no decorrer do filme, rodado em 1955." (Extraído de Programadora Brasil/5). Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=1nk&exprSearch=ID=020824&format=detailed.pft>

⁴ Consideramos o Cinema Moderno aqui as produções realizadas a partir do "Proto-Cinema Novo", tendo como limiar "Rio 40 Graus" (1954), de Nelson Pereira dos Santos. Assim também, em concordância ao que Ismail Xavier remete a "[...] um movimento

como referência para Luíz Paulino desenvolver o projeto inicial de Barravento. Neste raciocínio, Maria do Socorro Carvalho (2002) chama atenção para a importância do filme no campo da cinematografia baiana da época:

O filme mostrava um lugar, além de pitoresco e muito frequentado por seus habitantes, era bastante representativo da vida soteropolitana. Aos entusiasmos de se assistir a mais um filme de qualidade produzido na Bahia, ainda que apenas um curta-metragem, juntava-se a esperança de ver-se esboçado ali à ideia de um filme baiano tão esperando pela crítica (CARVALHO, 2002, p. 88).

Na época, além das expectativas geradas pelo público baiano, havia um movimento de intelectuais e cineastas interessados em debater as questões relacionadas à produção e exibição de filmes. Nesse contexto, Walter da Silveira se destaca como um dos principais colaboradores das atividades cineclubistas e uma figura essencial na promoção da formação cultural e artística do cinema no estado. Ele fundou o Clube de Cinema da Bahia (CCB), organizando encontros para discutir obras e estéticas cinematográficas. Diante desse ambiente promissor no cenário cinematográfico baiano e das repercussões positivas dos filmes brasileiros na cidade de Salvador, Carvalho relata um fato importante ocorrido no dia de lançamento de "Um dia na rampa", durante a abertura das atividades do Clube de Cinema para a temporada de 1959.

(...) em 8 de março, um dia antes de Redenção ser lançado comercialmente em duas salas na cidade, Pátio e Um dia na Rampa foram exibidos pela primeira vez para uma plateia cineclubistas, artistas e intelectuais. O sucesso foi tão grande, que cinco dias depois, eles seriam reapresentados em sessão especial para o público mais amplo, em que autoridades e políticos também estavam presentes. (CARVALHO, 2002, p. 87).

Diante do sucesso do filme e da efervescência cultural, muito em particular proporcionada pelo Clube de Cinema em Salvador, na década de 50, a atividade cinematográfica passa ser um artifício importante no rompimento com as convenções até então estabelecidas. A atividade cinematográfica passaria a oferecer uma abordagem estética e temática inovadora, proporcionando ao público uma nova maneira de experienciar o cinema, afastando-se das produções convencionais e explorando questões sociais, políticas e culturais. É dentro desse quadro, que a

plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergências entre 'política dos autores', os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. [...] Falo, portanto, da sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os debates da crítica e com os filmes dos realizadores que, tomando a prática do cinema como instância de reflexão e crítica, empenharam-se, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura." (XAVIER, 2006, p. 14-15)

prática cineclubista exercia sua função social de instruir e de levantar questões da sociedade contemporânea, atuando tanto como uma “janela de aproximação cosmopolita, através da exibição de filmes de várias nacionalidades, quanto registrando as transformações da cidade e as práticas culturais locais.” (MELO, 2018, p. 76).

Izabel de Fátima Cruz Melo observa o crescente interesse do público pelo cinema em Salvador após a criação do CCB. Do mesmo modo, a autora observa os sucessivos apelos realizados por Walter da Silveira no Diário de Notícias em despertar o interesse da Universidade da Bahia, ainda sob gestão de Edgar Santos, pelo cinema (2018, p. 76). No entanto, André Sampaio (2010, p. 1), que tinha uma relação próxima com Luiz Paulino e dirigiu um filme biográfico sobre sua trajetória intitulado "Estafeta"⁵, relata que "Um dia na Rampa" foi exibido no Cinema Liceu em uma sessão organizada pelo Cineclube da Bahia, além de ter sido exibido também no antigo Cine Guarani, em apoio do reitor Edgar Santos. Portanto, o CCB e a atuação de Walter da Silveira desempenharam um papel fundamental no esforço de fazer as produções não comerciais circularem em diversos espaços culturais do estado, ainda que enfrentasse desafios, como a falta de infraestrutura adequada para exibições e a resistência de certos setores conservadores.

No que se refere à filmagem, Sampaio destaca as dificuldades enfrentadas durante a realização do filme na época, caracterizando-a como os "tempos heroicos do cinema brasileiro", em que tudo era carregado nas costas ao filmar a pé (SAMPAIO, 2010, p. 1). Apesar dos recursos limitados e da abordagem artesanal, Paulino consegue realizar um imersivo registro etnográfico, documentando as dinâmicas sociais dos trabalhadores e proporcionando um olhar autêntico e detalhado sobre as experiências culturais retratadas.

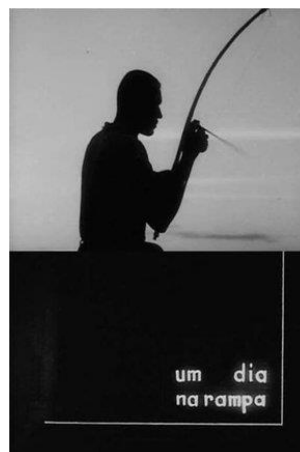


Imagem 1 - Capoeirista tocando berimbau, no início do filme.

⁵ Estafeta está relacionado ao trabalho de Paulino quando entregava telegrama pela cidade de Salvador. Este era o nome dado a atividade na época.

Ainda que não haja um narrador presente, a linguagem corporal desempenha um papel fundamental na composição da narrativa cinematográfica de Paulino. Somado à natureza documental e etnográfica do curta, a ausência de diálogos entre os personagens da trama é suplementada por uma trilha sonora que ganha destaque através dos ritmos emanados pelo berimbau. De acordo com informações da página da Cinemateca Brasileira, o filme apresenta em sua ficha técnica a seguinte denominação: "música original: Bugalho", possivelmente fazendo referência ao mestre capoeirista que tocava o berimbau. Mais adiante, iremos abordar esse assunto com mais detalhes.

Como mencionado nas páginas anteriores, Luiz Paulino dedicou-se a retratar as atividades desempenhadas pelos trabalhadores em seu cotidiano na Rampa do Mercado. Os corpos negros, explorados pelo sistema capitalista, revelam sua astúcia ao executar suas tarefas, demonstrando uma variedade de gestos que denotam domínio sobre as atividades. São verdadeiros equilibristas ao transportar sacos de farinha e cestos sobre suas cabeças, superando obstáculos entre os barcos e navegando habilmente entre a multidão. O trabalho coletivo é executado de forma rítmica, passando utensílios de um para o outro, enquanto a velocidade e agilidade dos corpos se destacam ao descarregar os produtos para comercialização. A voracidade com que realizam as transações comerciais também é evidente, refletindo a determinação em garantir o sustento.

Diante dos significados sociais que os corpos negros apresentam nas suas atividades diárias, seja no momento de "vadiação" ou diversão, buscamos compreender os dispositivos do corpo na sua "arte de fazer" (CERTEAU, 1994). Este processo envolve a exploração e apropriação das práticas cotidianas, direcionando um olhar apurado para identificar os códigos culturais e sociais em ações aparentemente simplórias. Para esta análise, centralizamos dois aspectos que consideramos demarcadores. O primeiro diz respeito ao "rito de amaciamento do peso" e sua relação com a força de trabalho, em que o corpo é a condição primordial. O segundo aspecto examina o jogo da capoeira, buscando descobrir os conhecimentos corporais, tentando observar quem são os capoeiristas que surgem durante os momentos de "folga" e vadiação, que são os momentos de lazer em que o jogo da capoeira ocorre. Portanto, nosso objetivo é identificar as cenas que evidenciam os gestos mencionados anteriormente. Realizamos a captura de 50 fotos de cenas do filme, que passaram por duas etapas: selecionamos as imagens que retratam a experiência corporal, dividindo-as em blocos para evocar os saberes corporais presentes tanto no trabalho quanto na vadiação. Esse processo permitiu a escolha e remasterização das imagens utilizadas neste texto, uma vez que as imagens originais do filme possuíam baixa qualidade. Dessa forma, buscamos enriquecer a análise por meio dessas capturas, que proporcionam uma compreensão mais aprofundada das práticas corporais presentes no filme.

Frente ao desafio de utilizar o filme como objeto de análise, torna-se fundamental contextualizá-lo dentro de um cenário histórico. Ao considerarmos o cinema enquanto uma forma artística, surge também a necessidade de compreender a obra no âmbito da evolução da linguagem cinematográfica. Nesse contexto, é importante reconhecer que “um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição. Ainda é preciso ser capaz de descobrir as figuras de conteúdo ou de expressão que permitem definir o papel e o lugar da obra nesse movimento ou nessa tradição” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 24).

No esforço de refletir tais questões, alguns estudos serviram como marcos iniciais para articular tais percepções. Um estudo de fôlego sobre a presença do negro no cinema brasileiro é realizado por Carlos Rodrigues (1998). Nesse estudo, Rodrigues identifica os estereótipos que foram forjados e reiterados, como os da "mulata", do "crioulo doido" e do “malandro”. Ele explora a manifestação do racismo em papéis historicamente atribuídos aos indivíduos negros nas produções cinematográficas nacionais, ao passo que também analisa o envolvimento de cineastas negros nesse contexto. Noel dos Santos Carvalho (2015, p. 108), na mesma esteira desta relação sobre a presença do corpo negro no cinema novo, analisa que a presença de atores negros, bem como as representações criadas “pelos cinemanovistas não ficaram restritas aos tipos sociais. A cultura, a história e os problemas cotidianos da população negra foram dramatizados nas obras da primeira fase do movimento”. Os tipos sociais, como sambista, capoeirista, trabalhadores proletários são expressões evocadas também em produções realizadas no período que antecedem o Cinema Novo.

No texto “Descrevendo culturas: etnografia e Cinema no Brasil”, Patrícia Monte-Mór sinaliza que na década de 1950 ganha força os debates em torno do significado cultural das produções em oposição ao industrial, colocava-se em perspectiva a ideia de “produção artesanal, rápida, barata, com pequenas equipes, fora de estúdio e com conteúdo ligado à temática nacional” (MONTE-MOR, 1995, p. 85). No que concerne a este período, Rafael Franco Coelho (2009, p. 8) chama atenção para o processo de renovação que o documentário brasileiro passaria a partir da década de 60, muito influenciado pelas inovações técnicas e estilísticas do *cinéma-vérité* Francês e do Neo-realismo italiano. O autor destaca as iniciativas e produções que tinham como objetivo revelar o Brasil de verdade. Pensamento também compartilhado por Monte-Mór (1995) ao reforçar como o gênero documental se interliga a essas questões e ao novo estilo de fazer cinema marcado pela câmera na mão e por um novo olhar fotográfico sobre as questões sociais:

Essa crença na objetividade do olho fotográfico, o estilo do cinema-direto, do cinema-verdade, estará presente na maior parte dos documentários realizados no Brasil a partir desta década, acrescida das influências das ciências sociais e da movimentação política (MONTE-MOR, 1995, p. 86).

No que se refere ao contexto baiano, Izabel de Fátima Cruz Melo (2022) identifica que “entre 1959 e 1964, foram realizados 15 filmes que se lançaram em busca das características tidas como fundamentais da cultura e sociedade baianas”. Neste fluxo de produções, “Um dia na rampa” destacava-se pelo caráter documental e etnográfico, preocupado com questões concernentes ao cotidiano das camadas populares da cidade de Salvador.

“Na Bahia tudo se leva na cabeça”: o rito de amaciamento do peso em “Um dia na rampa”

No século XIX, os escravizados que viviam em várias partes do mundo, sobretudo nas Américas, desenvolveram uma variedade de estratégias e relações de trabalho para lidar com as condições adversas e opressivas em que se encontravam. Frederico Abreu (2005) designa o “corpo de labuta” para se referir às estratégias criadas pelos negros no mundo do trabalho e nas relações escravistas, a partir deste conceito outra categoria é associada, o “rito de amaciamento do peso” (2005, p. 94), que se constitui como formas combinatórias entre música, dança e esforço físico. Para ele, essas formas rítmicas dançantes e de caráter essencialmente físico têm uma relação com a capoeira, visto que a música e a dança “(...) são indispensáveis para a realização, pelo que se deduz de sentenças como estas ditas pelos capoeiristas: ‘sem ginga não há capoeira’” (Abreu, 2005, p. 96).

Assim, a técnica do corpo de transportar e manter o equilíbrio de objetos sobre a cabeça representa um gesto que incorpora uma complexa relação de poder, habilidade e conhecimento em diferentes contextos históricos. É fundamental ressaltar que essa atividade não está limitada exclusivamente à cidade de Salvador. Em diversos lugares, regiões e países, verificam-se atividades dessa natureza. Nos filmes sobre Angola⁶, por exemplo, percebe-se a população na feira, com gestualidade bem parecida. No entanto, esse é um aspecto que Paulino destaca no filme, no instante em que o trabalhador avança em direção à câmera com um saco de farinha equilibrado sobre a cabeça, como se estivesse absorvendo a própria lente. É também evidenciado em outras cenas importantes que narram a arte do corpo em carregar e equilibrar.

Antônio Vianna (1883-1953), conhecido como o “cronista da cidade”, apresenta em seu trabalho “Valentes a Unhas” os incidentes que ocorriam entre os ganhadores⁷ e os carroceiros, os valentes-capoeiras e

⁶ Filmes como: Mossane (1996), dirigido por Safi Faye; Yaaba (1989), dirigido por Idrissa Ouedraogo.

⁷ De acordo com Durães (2006), o termo “ganhador” se referia exclusivamente aos carregadores do sexo masculino. No entanto, ao longo do século XIX, especialmente a partir de 1870, devido à queda da economia açucareira e à diminuição do tráfico de africanos para o Brasil, a definição de “ganhador” foi expandida, assim, “passa a incorporar também profissionais especializados, como pedreiro, marceneiro, ferreiro, padeiro, carpina (carpinteiro), entre outros, e a incorporar mulheres, as ganhadeiras.

as forças policiais na região próxima ao Cais do Ouro, Mercado do Ouro, Rampa do Mercado e áreas adjacentes. Vianna narra as astúcias que os capoeiras empregavam para enfrentar os *"qui pró quó"*, assim como a habilidade e técnica corporal (conforme Mauss, 1974) necessárias para carregar e transportar objetos sobre a cabeça. Ele concentra sua atenção na descrição minuciosa do corpo:

(...) estavam a postos os trabalhadores na faina de conduzir à cabeça, dentre outros, pesados fardos de charques escadas acima, músculos retesados, suarentos, atléticos e joviais. Valia vê-lo de dorso desnudado, lustroso, braços erguidos em arco a sustentar os volumes na corrida constante do ofício. (VIANNA, 1984. p. 134).

No universo diegético da obra, o corpo negro se constitui como um dispositivo central. Toda a musculatura era acionada, braços e pernas realizando um complexo jogo de equilíbrio para sustentar o peso. Esse tipo de trabalho demarca uma *"anatomia política"*⁸ (FOUCAULT, 1987) do poder, capaz de suportar as agulhas da exploração do trabalho, subjugado e maltratado nas relações diárias, sem nenhum direito social de uma condição de subalternidade. Ao mesmo tempo, desenvolve habilidades imprescindíveis para lidar com a rebeldia do corpo na sua arte de bater com os pés.



Imagem 2 – Fotografias do filme que flagra o rito de transportar os utensílios em cima da cabeça.

Estas não como carregadoras, mas normalmente como vendedoras das mais diversas iguarias de origem africana. Isso termina por dar uma dimensão ampliada aos cantos, que passam a funcionar como uma espécie de agência de trabalho, de concentração de vários tipos de atividade ou qualquer trabalho” (DURÃES, 2006, p. 77).

⁸ Termo utilizado por Foucault para designar a *"mecânica do poder"* no desenvolvimento das técnicas disciplinares do corpo para obtenção da disciplina, no entanto, estou atribuindo a essa terminologia, a dupla possibilidade que pode ter *"anatomia política do corpo"* (Foucault, 1987.).

Os planos em destaque (imagem 2 e 3) conseguem esboçar acontecimentos registrados por Paulino que não apenas iluminam as tendências discursivas de uma época, mas também apontam para um sentido que somente a linguagem cinematográfica consegue comportar, característico ao que Metz (1971) descreve como uma linguagem "compósita". O cinema, nessa visão, manifesta-se como uma forma de expressão que tem a capacidade de incorporar e unir diversos códigos e esquemas. A noção de uma linguagem "compósita", proposta por Metz, destaca a riqueza do cinema como uma expressão multidimensional. Assim, esta linguagem não se limita apenas à narração visual, ele se torna uma síntese de várias matérias da expressão (METZ, 1971, p. 39-40).

Embora se saiba que todo enquadramento implica em um processo de exclusão e que toda forma de representação nunca parte de uma neutralidade⁹, pode-se perceber em tais cenas que a câmera desempenha o papel de um observador natural/imparcial que registra os eventos que ocorrem no mundo diegético, capturando os espaços onde os indivíduos interagem conforme os eventos se desenrolam. É dentro dessa estrutura natural que a câmera encapsula o fluxo das questões sociais, interpessoais e políticas que caracterizam o fundo histórico.

Dito isto, a categoria de "amefricanidade" cunhada por Lélia Gonzalez (2019) contribui para pensar essas questões em torno das experiências desses corpos negros. Gonzalez conceitua como "um processo histórico de intensa dinâmica cultural (resistência, acomodação, reinterpretação, criação de novas formas) referenciada em modelos africanos e que remete à construção de uma identidade étnica." (GONZALEZ, 2019, p. 10).

A sequência de cenas representadas no filme (imagem 3), contribui para ampliar o debate em relação a experiência gestual que auxiliava no manuseio do corpo. Tal ação implicava em uma cadência rítmica como mecanismo não só para enfrentar as longas jornadas de trabalho, mas também para disputar os "espaços de ganho", dinâmica que se

⁹ Raymond Bellour (1997) aprofunda os conceitos de representação e desrepresentação no campo da análise cinematográfica. O autor analisa como os filmes constroem e subvertem significados por meio da relação entre o que é mostrado/representado e o que é ocultado/desrepresentado. A ideia de representação está relacionada àquilo que é visível e explícito nas cenas de uma obra cinematográfica. No entanto, Bellour destaca que a representação não é completa em si mesma. Ela frequentemente oculta aspectos mais profundos e sutis da narrativa, criando uma tensão entre o que é mostrado e o que permanece subentendido. Por outro lado, a desrepresentação refere-se ao que está ausente, àquilo que não é mostrado diretamente na tela. Essa ausência pode ser usada para criar mistério, suscitar curiosidade ou sugerir significados ocultos. Para Bellour, "(...) a realidade é simplesmente aquilo que na visão mais se aproxima da percepção natural. E da imagem analógica que a enquadra e reconduz. É o representado. O desrepresentado é tudo o que o perturba, provocando no espectador seja a mais profunda emoção, uma verdadeira sedução, seja a hilaridade, o embaraço ou o ridículo, tão violento é o que atinge a integridade do corpo humano e do mundo material que o cerca (BELLOUR, 1997, p. 95).

desenvolve desde o final do século XIX, período em que a mobilidade urbana escravista se intensificava, como constatado a seguir:

Essa gente zanzava o dia todo, ladeira abaixo, ladeira acima, os tabuleiros sempre harmoniosamente arrumados – equilibrados na cabeça, roupas de cores vivas, porte altaneiro, língua afiada [...] Vendia-se de tudo nas ruas de Salvador, de carvão a legumes. Especialistas em quitutes de proveniência africana não faltavam em nenhum bairro (MATTOSO, 1992, p. 494).

Durães (2006) sinaliza que o cotidiano de trabalho nas ruas de Salvador no final do século XIX era caracterizada por formas de resistência e conflitos em busca de espaços para realizar as atividades laborais. Dessa maneira, surgiam e desapareciam pontos de aglomeração, bem como acontecia também em relação aos *cantos*¹⁰. Ainda de acordo com o autor, era a partir desses *cantos* que se constituíam as redes sociais de resistência “as quais terminaram por auxiliar na consolidação da tradição africana na Bahia. Eram espaços que misturavam religião (Candomblé), capoeira, redes de parentesco.” (DURÃES, 2006, p. 68).



Imagem 3 – Fotografias do filme que revelam o peso que o corpo carregava em cima da cabeça.

Portanto, os registros de “Um dia na rampa” permitem perceber que as interações interpessoais e as dinâmicas laborais estabelecidas por

¹⁰ Conforme Reis (2000), os cantos se constituíam como grupos de trabalho etnicamente organizados formados pelos africanos. (REIS, 2000, p. 199).

homens e mulheres nessas atividades comerciais destacavam outros costumes e heranças culturais. Isso inclui as conexões espirituais com o mar, as expressões religiosas e a própria gestualidade, o fato é que tais práticas evidenciam um papel crucial para a construção de uma Amefricanidade.

Câmara Cascudo (2003), sinaliza que este fenômeno do corpo de labuta e festejo teve de produzir toda uma gestualidade para sobreviver às duras condições de sobrevivência materiais e simbólicas em virtude do poder exercido pelo sistema colonial e pós-colonial. Ele chega a afirmar que “os antigos fotógrafos poderiam informar com segurança sobre a predileção dos grupos sociais por determinadas atividades físicas” (Cascudo, 2003, p. 80). Cascudo, em outro momento, sinaliza: “antes da confusão delirante determinada pela facilidade das comunicações, poder-se-ia afirmar que cada nível social mantinha seu passo, o ritmo de andar, olhar e mímica intransferível” (CASCUDO, 2003, p. 81).

Um traço distintivo dos filmes nacionais produzidos na década de 1950, precedentes ao movimento cinemanovista, consistia em revelar a realidade das atividades exercidas nos núcleos urbanos e ressaltar a importância dessas tarefas para o abastecimento das cidades. Luiz Paulino, por sua vez, não apenas registra essa dinâmica, mas também captura as trocas culturais que envolviam todos aqueles que circulavam na região. Essa interação se manifestava nas maneiras de andar, vestir, comer, transportar, sentar, vender e até mesmo seduzir, abrangendo toda uma "fisionomia do gesto", conforme categoriza Cascudo.



Imagem 4 – Mulheres carregando os tabuleiros em cima da cabeça.

Como se observa no filme, a prática de carregar objetos sobre a cabeça não era exclusivamente atribuída aos homens. Tanto nos estudos históricos referentes ao século XIX, quanto nas representações visuais feitas por viajantes estrangeiros¹¹ que visitaram o Brasil naquela época,

¹¹ Um exemplo disso pode ser observado nas representações visuais registradas por Jean-Baptiste Debret, as quais revelam um retrato mais amplo e complexo das atividades e papéis desempenhados por mulheres na sociedade da época. Algumas das cenas pintadas por Debret mostram mulheres negras envolvidas em trabalhos cotidianos que incluíam o transporte de cestas, demonstrando assim a diversidade de tarefas que as mulheres desempenhavam e destacando a importância de sua contribuição para a vida urbana e econômica da época.

é evidente a presença dessa prática. No filme, aparecem mulheres que além de carregar os produtos em cima da cabeça, levam o filho amarrado nas costas. Na verdade, as mulheres negras além de realizarem as obrigações “familiares” de cuidar da “moradia”, muitas vezes assumiam a função do trabalho pesado na rua e disputavam o palco de negócio e negociações.

Em "Bahia de Todos os Santos - Guia de Ruas e Mistérios", Jorge Amado faz referência a Odorico Tavares, que se baseou em artistas, viajantes e cronistas para descrever os serviços realizados por homens e mulheres negras. Amado cita o uso da expressão "trazendo um mundo de coisa na cabeça" para descrever essa prática. O autor também aborda a maneira como os habitantes locais "amaciam o peso" das cargas, observando que:

(...) passa gente carregando coisas na cabeça. A Bahia se leva na cabeça. As baianas levam seus tabuleiros com comida e frutas num equilíbrio impossível! (...) Passam todos pelo Pelourinho, encruzilhada da cidade (AMADO, 1977, p. 32).

Não se trata apenas de baianas, como se fossem uma representação simbólica do turismo. São mulheres trabalhadoras que travavam uma luta pela sobrevivência social. São as "Mulheres de pá virada" (OLIVEIRA, 2005), emergindo em um cenário predominantemente masculino, mas que se firmavam como protagonistas da história.

Embora o filme revele as mulheres com uma aparência serena, como se não estivessem carregando um peso em um equilíbrio delicado, as tarefas de transportar alimentos como acarajé, abará, acaçá, quitutes, doces e outros itens eram extremamente desgastantes. Realizar essas atividades exigia um esforço físico significativo, uma proeza que somente um "milagre" de equilíbrio poderia sustentar. Nas imagens do filme, esse "milagre" das habilidades de equilíbrio das mulheres ganha vida, formando uma cartografia das estruturas corporais que se desenvolvia a partir de um sistema de adaptação imposto por cada sociedade em diferentes momentos. Certeau (2002) nos dá pistas desta relação de funcionamento social do “corpo físico”:

Ele compõe, assim, de maneira mais ou menos alusiva, uma cartografia de esquemas corporais – maneiras de se comportar, de combater, de residir, de saudar, etc. Com essas citações de corpos, ele não apresenta o corpo de uma sociedade (no sentido que utilizei acima), mas o sistema de convenções que define esta própria sociedade. Substitui as regras (a “civildade”) de um corpo social pelo funcionamento social do corpo físico. Trabalho alquímico da história: ela transforma o físico em social, ela se credita do primeiro para construir o modelo do segundo, ela produz imagens de sociedade com pedaços. (Certeau, 2002, p. 408-409).

Por fim, a experiência de transportar objetos na cabeça revela as características físicas dos corpos negros de mulheres e homens

envolvidos em atividades cotidianas, seja no exercício laboral ou em momentos de diversão. Através da narrativa visual do filme, uma sequência de gestos se desdobra, com um enfoque na espetacularização dos corpos, destacando uma dimensão estética e ética dos corpos negros que chamam a atenção para a cena. Eles se destacam por sua agilidade, destreza e flexibilidade, transformando o corpo em um centro de expressão, narrativa e produtor de memórias.

Entre a ressonância do toque de um berimbau do Mestre Bugalho e vadiação da capoeira em “um dia na rampa”

O toque do berimbau assume um papel de destaque em "Um dia na rampa", estabelecendo-se como um dos elementos fundamentais na construção da narrativa. Essa sonoridade funciona como demarcador de uma série de momentos ao longo do filme: desde a sua introdução, quando um suposto capoeirista dá início à melodia, até os momentos de confronto durante o próprio jogo, e ainda nos intervalos das cenas que revelam as paisagens urbanas da cidade.

No entanto, é importante destacar que o filme utiliza de fontes sonoras extradiegéticas (quando as fontes sonoras são incorporadas no processo de montagem do filme) (JULLIER, 2002, p. 88).

Luiz Paulino, ao compor a trilha sonora do filme, atentou-se para distinção em relação ao cântico candomblecista e o toque Iúna¹², este último criado pelo Mestre Bimba e servia de introdução no ritual de formatura de seus alunos. O toque Iúna caracteriza-se pela sua sutilidade e potência, comumente utilizado em contextos fúnebres. A melodia é meticulosamente delineada pelo berimbau, sem acompanhamento de outros instrumentos.

Diante disso, emergiu o interesse em saber a autoria do toque no filme. Outra curiosidade que permeou a escrita deste texto foi saber a identidade dos capoeiristas que participam dos momentos de “vadiação”.



Imagem 5 – tocador de berimbau que aparece no início do filme.

Na página do filme na cinemateca, encontra-se em destaque: "música original: Bugalho". Essa informação nos fornece pistas sobre a

¹² Iúna se constitui como um tipo de toque entoado no universo da capoeira.

autoria do tocador presente no filme. Mestre Pelé da Bomba, que recebeu ensinamentos de Mestre Bugalho, evoca as memórias ao relatar que Bugalho era um exímio tocador de berimbau: "Edmundo Joaquim, conhecido como Bugalho, mestre do berimbau nas orquestras de capoeira, seu nome era respeitado quando se tratava de assuntos relacionados à 'brincadeira'"¹³. No mesmo tom enfático, ele adiciona: "Estou imerso no mundo da capoeira desde 1945, desde que comecei a praticar. Nasci em 1934 e, em 1946, iniciei minha aprendizagem na capoeira com o saudoso Bugalho, na rampa do Mercado Modelo..."¹⁴.

A narrativa de Mestre Pelé ressalta a proficiência de Bugalho na arte de tocar o berimbau, sendo reconhecido como "mestre do berimbau nas orquestras de capoeira". O relato também enfatiza o local onde Mestre Pelé aprendeu a capoeira, que coincide com o cenário do filme, a rampa do Mercado Modelo. Esse encontro de elementos fortalece a presença de Mestre Bugalho na trama cinematográfica de Luiz Paulino. O Mestre chega a mencionar a ocupação de Bugalho como "carregador de embarcações. (...) Segui a tradição do meu mestre, Bugalho, um hábil tocador de berimbau. Ele estava entre os melhores, especialmente quando tocava São Bento Grande nas noites de lua."¹⁵.

Percebe-se que a região do Mercado Modelo exercia um papel essencial como local de atuação do Mestre Bugalho, além de ser um espaço para transmissão de conhecimentos da capoeira. A transmissão desses saberes ocorria por meio da oralidade e oitiva¹⁶, onde a habilidade de tocar o berimbau, especialmente o toque de São Bento Grande, se revelava como um poderoso instrumento na arte de ensinar.

Entretanto, não dispomos de evidências concretas para afirmar que a figura retratada na imagem acima (imagem 5) seja de fato o Mestre Bugalho. Apesar disso, o conhecimento de que o Mestre Bugalho é o músico por trás da trilha sonora, conforme registrado pela cinemateca, representa um passo significativo no reconhecimento de Luiz Paulino em relação às figuras que frequentavam aquela localidade, incluindo o próprio Mestre Bugalho.

No momento da produção do filme, a capoeira já desfrutava de uma certa visibilidade, contando com a presença de alguns renomados capoeiristas lendários, como Mestres Pastinha, Traíra, Bimba, Waldemar, Caiçara, Canjiquinha e muitos outros, todos eles integrantes do cenário cultural da capoeira.

¹³ Souza, 2010. Capoeira Angola: Saberes, Valores E Atitudes Na Formação Do Mestre. Disponível em: <http://velhosmestres.com/br/destaques-41>

¹⁴ Idem.

¹⁵ Informação disponível em: <https://esquiva.wordpress.com/mestres/mestre-bugalho/>

¹⁶ Dispositivo pedagógico em que o aprendiz ao observar o movimento do mais experiente, tenta imitar.

André Sampaio (2010) é categórico ao afirmar: “Cenas de Mestre Bugalho displicentemente jogando capoeira na beira do cais (...)” (SAMPAIO, 2010, p. 1). Ele ainda afirma em outro ponto: “(...) Mestre Bugalho em ‘Um dia na rampa’ é uma aparição fantasmagórica, a concretude de uma realidade espiritual, alma da capoeira” (SAMPAIO, 2010, p. 1). Aqui, instala-se uma ideia paradoxal, entre a afirmação de bugalho jogando capoeira e sua aparição fantasmagórica que se caracteriza como algo ilusório, virtual e incorporeal. Há uma situação que diz respeito ao corpo, sem saber ao certo, a passagem do corpo que permanece misterioso que é próprio da capoeira, uma obscuridade. Assim, um sentido latente do corpo virtual com diversas expressões. Aquilo que Gil (2002, p.145), descreve: “Ora o corpo paradoxal é o corpo virtual e latente em toda a espécie de corpos empíricos que nos formam e habitam. É através dele que a dança e a arte em geral são possíveis”. Mesmo não identificando de fato a presença do Mestre Bugalho e ao questionar sua participação aos outros Mestres da Capoeira, que também não souberam informar, tal incerteza habita o próprio universo simbólico da capoeira. De uma maneira ou de outra, nos dá pistas do legado de umas das figuras importantes da história da capoeira no Brasil.



Imagem 6 – A Bateria formada por um tocador de berimbau, outro no pandeiro e os outros nas palmas.

No filme, a capoeira é destacada por meio de uma roda de capoeiristas, onde dois jogadores não identificados, dançam ao som do berimbau (imagem 7). O jogo apresenta uma combinação de movimentos da Capoeira Angola e em alguns momentos da Capoeira Regional, nesse

processo os jogadores exibem uma atmosfera descontraída e lúdica. Na chamada Capoeira Angola, surgem movimentos fluidos das pernas e movimentos enganosos dos braços, criando uma sensação de harmonia e serenidade na partida. Os golpes são executados com leveza, como demonstrado no conjunto de imagens a seguir. No que se refere ao enquadramento das imagens, chama atenção a mobilidade dos quadros, ou seja, o movimento que a câmera faz sobre o mesmo eixo no intuito de capturar cada movimento e passos executados pelos capoeiristas.

As sequências do filme são predominantemente compostas por cortes secos, enquanto outras adotam uma estratégia ilusória de transição por meio de movimentos progressivos. Nesses momentos, ocorre uma sobreposição, com a integração de algum elemento do campo enquadrado. Isso se torna especialmente evidente em uma cena específica em que um carregador está com um fardo de farinha na cabeça e avança em relação a câmera. A cena subsequente é mesclada de forma que os fardos aparecem agora em uma carroça. O fardo gradualmente cobre a campo até preencher por completo o enquadramento da tela. Devido à rapidez desse processo, o corte seco é percebido no desmembramento dos *frames*.



Imagem 7 – A vadiação após a labuta.

Os jogadores emanam alegria durante a brincadeira: um deles veste camisa, um chapéu de couro de estilo sertanejo de três pontas e se mantém de pés descalços, enquanto o outro veste calça e sapatos. Suas vestimentas são autênticas, não denotando afiliação a uma escola ou centro de capoeira específico. Isso é característico da capoeira de rua, onde o capoeirista jogava usando a roupa que tinha. Na formação musical, destaca-se a presença de um berimbau que se assemelha a uma

viola, ou seja, um berimbau pequeno conhecido pelo som agudo, frequentemente utilizado para o repique. Além disso, há um percussionista tocando pandeiro e outros nas palmas. Isso demonstra a abordagem de praticar capoeira em espaços públicos, sem se ater aos rituais pré-estabelecidos pela tradição da capoeira.

A vadiação desvenda as habilidades por meio da linguagem corporal que se entrelaça entre a dança e a luta durante momentos de diversão. Embora não seja possível identificar os praticantes de capoeira no filme, os sujeitos em destaque demonstram de maneira notável a estética do jogo. São provavelmente jogadores de capoeira que permaneceram no anonimato dentro da história cultural da prática. O riso presente no jogo, é culturalmente interpretado como uma expressão de alegria e espontaneidade em meio à ludicidade, também pode ser visto como uma tática de disfarce utilizada para desconcertar o adversário. Esse riso abrange uma ampla gama de expressões. Nas palavras de Bakhtin (1999, p. 10), "esse riso é ambivalente: ele carrega alegria e entusiasmo, mas ao mesmo tempo carrega zombaria e sarcasmo, ele nega e afirma, envolve e ressuscita, tudo ao mesmo tempo". (BAKHTIN, 1999, p. 10).

No filme, o jogo enuncia o improviso. A dinâmica do jogo quebra com a expectativa tradicional ao capoeirista improvisar saindo do lado oposto do berimbau, próximo a um caminhão. Isso rompe de maneira radical com a "tradição" da capoeira, que normalmente implica em começar a partida ao som do berimbau, junto à base do instrumento. Esse acontecimento revela um cenário distinto, que oferece espaço para explorar situações emergentes naquele momento de filmagem.

No momento em que todos estavam para jogar de uma maneira não convencional à tradição da capoeira, a irrupção que é própria do espaço público se constitui como um fator de influência nas decisões tomadas ali. Isso traz à tona situações de jogo que não são premeditadas e nem definitivas. São "gestos dramáticos" (GUMBRECHT, 2007) de ataque e defesa que configuram uma paisagem dos corpos em jogo, aplicando golpes, com movimentos ágeis de pernas, saltos e aús.

A gestualidade retratada nas imagens do bloco subsequente (imagem 8), revela uma situação particularmente característica da Capoeira Angola: o movimento reconhecido como "Chamada". No contexto visual dessas imagens, os praticantes de capoeira executam uma dança oscilante, em movimento de balanceio. O cineasta emprega uma ampla profundidade de campo criando uma sensação do contexto e espaço. Isso é evidenciado na disposição central dos dois capoeiristas em destaque, enquanto simultaneamente percebemos a presença dos outros sujeitos tocando berimbau no plano secundário. A cenografia ainda é intensificada pela incidência da luz direta, que projeta um brilho

luminoso sobre os contornos tridimensionais dos corpos no plano central.

A "Chamada" de Angola sempre guarda um elemento de mistério, mesmo para os capoeiristas mais experientes, já que o desdobramento do movimento permanece de maneira imprevisível. Sobre essa mesma linha de análise, Castro Júnior (2018) observa que a:

Chamada de Angola é o nome dado aos vários tipos de situações provocadas no jogo, em que um dos jogadores solicita a chamada com as mãos ou umas das mãos e seu parceiro, com cuidado e atenção, vai ao seu encontro para realizar uma espécie de valsa para frente e para trás. Essa situação de bailar com o outro não tem nenhuma implicação na interrupção do jogo; pelo contrário, há o envolvimento entre as partes no jogo de defases e muitas outras interfaces. Convidar seu oponente para a Chamada de Angola é querer se aproximar do corpo para sentir o estado em que esse oponente se encontra. Através desse contato de receber e devolver as sensações táteis, pode-se perceber a densidade energética do outro, uma espécie de percepção sensitiva do outro. E a aproximação possibilita um trânsito de passagem que oferece a desconfiância, a surpresa e o enigma como elementos comunicacionais. (CASTRO JÚNIOR, 2018, p. 57).



Imagem 8 – Movimento conhecido na Capoeira Angola como “Chamada”.

Os capoeiristas se posicionam de frente um para o outro, segurando as mãos e realizando um movimento de dança para a frente e para trás com atenção minuciosa, antes de retomar o jogo. Esse movimento aparentemente simples, para quem não está familiarizado,

envolve os jogadores em um jogo de dissimulação e malícia. Em outras palavras,

(...) existe um mistério que aflora na brincadeira de procurar saber quem vem de lá, uma brincadeira do conviver sem saber. E é justamente no não saber e do não conhecer que se constitui a qualidade do brincar, colocando o jogador na interface da curiosidade, do intuitivo e da imaginação” (CASTRO JÚNIOR, 2018, p. 57).

Nessa situação em que tudo está em constante mudança, onde o desfecho permanece incerto, o corpo se entrega ao instintivo e às sensações, guiando o jogo e encorajando a convivência com o desconhecido.

Por fim, a capoeira é praticada como um momento de diversão, estabelecendo uma espécie de território do não trabalho, ou de maneira mais simples, uma desterritorialização do trabalho. Essa "fuga", se interpretada dessa forma, gera uma nova vitalidade que se manifesta de maneiras alternativas na linguagem corporal, por vezes quase imperceptíveis ou então historicamente negligenciadas pelas autoridades estatais e pelas classes dirigentes. Em resultado, os praticantes representados no filme delineiam um modo para enfrentar os desafios do trabalho árduo, frequentemente realizado sob o calor escaldante da cidade de Salvador, cujo contexto político impulsiona a redefinição da própria natureza do trabalho.

Considerações Finais

Neste texto, propomos uma análise do curta-metragem "Um dia na Rampa" (1960), dirigido por Luiz Paulino dos Santos. Nosso enfoque é direcionado para os discursos corporais subjacentes à atuação e vida cotidiana dos trabalhadores negros na região do Mercado Modelo em Salvador, Bahia. O objetivo consistiu em explorar os registros visuais, desvendando o poder das práticas cotidianas daquela época. Articulou-se o conceito de "rito de amaciamento do peso" -um mecanismo utilizado pelos corpos para lidar com as demandas do trabalho-. Da mesma forma, buscamos também identificar os enunciados corporais transmitidos durante o jogo de capoeira.

A proposta de Paulino coloca em perspectiva os corpos dos trabalhadores populares ao entrelaçar suas práticas culturais que perpassavam tanto o campo da diversão/lazer quanto das suas atividades profissionais locais. Essa perspectiva oferece uma contribuição significativa para a reflexão acerca de como as dinâmicas do trabalho árduo se desenvolviam em uma esfera mais complexa. Revela

uma realidade intermitente, manifestando-se nas margens sociais, onde existia uma relação tênue entre trabalho e diversão.

As gestualidades dos corpos relacionados ao exercício das atividades laborais criam um majestoso campo de significado cultural desdobrado a partir de diferentes categorias: seja a partir dos marinheiros, conhecidos como mestres das embarcações, versados na arte da navegação e da construção naval; ou dos carregadores que exibem suas habilidades artesanais ao manejar utensílios com total destreza. Ou os corpos-lúdicos que participam com vivacidade em jogos de damas e capoeira, onde os truques habilidosos do corpo emergem na disputa com seus oponentes. Enfim, uma complexa trama política que se ouve num tom alto e forte enquanto é entoada do primeiro ao último “Iê”¹⁷, na roda da cultura das capoeiras.

Além de promover a valorização do registro documental como uma ferramenta para preservar a memória cultural e histórica, a contribuição de Paulino é especialmente marcante por conferir uma visibilidade ampla à cultura popular e às questões raciais no contexto brasileiro. As imagens possibilitam enxergar atividades de diversão, práticas comuns realizadas por esses trabalhadores após as horas de trabalho: desde a maneira como se alimentam com as mãos, mergulhando na polpa da embarcação em uma posição quase agachada; até o virar decidido de um copo de cachaça, as rodas de capoeira e os momentos de afeto nos porões dos barcos. São momentos que representam uma oportunidade de recarregar as energias empregadas nas labutas diárias, revelando práticas socioculturais que se entrelaçam e que historicamente se estabelecem na relação entre o trabalho e o lazer.

Pode-se entender que toda essa dinâmica de processos de tradução cultural, em que os corpos conferem um sentido de "continuidade", certos traços (expressões corporais, músicas, narrativas e outros elementos) tornam o passado em presente. Um passado que ecoa, ainda que de maneira transformada, em suas formas únicas de reinterpretação das manifestações populares, ou simplesmente, como reforça Lélia Gonzalez: “na cotidianidade de nossos falares, gestos, movimentos e modos de ser que atuam de tal maneira que deles nem temos consciência. É isso que caracteriza a cultura viva de um povo.” (1988, p. 23).

Referências Bibliográficas

ABREU, Frederico José de. *Capoeiras Bahia século XIX: imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

¹⁷ Tipo de som ou grito utilizado pelos capoeiristas no começo da ladainha e ao término da roda.

AMADO, Jorge. *Bahia de todos os Santos: Guia de ruas e mistérios*. 27^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas/SP: Papyrus, 1997.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo; Brasiliense, 1994.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2002.

CARVALHO, Noel dos Santos. A trajetória de Odilon Lopez – um pioneiro do cinema negro brasileiro. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba. Editora UFPR, volume 63, n.2, p. 107-130, jul./dez. 2015

CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. 1 ed. São Paulo: Global, 2003.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. *Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot: quando o corpo na capoeira é festa e labuta 1940 – 1960*. Salvador. EDUFBA. 2018.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel De. Entrevista realizada por Georges Vigarello, tradução de Márcia Mansor O. *Revista do Programa de Estudos de Pós-graduandos em História e do Departamento de História*. São Paulo, n 23, p. 408-409, dez. 2002.

COELHO, Rafael Franco. Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico. *Revista Comunicación*, nº10, Vol.1, 2012, pp.755-766. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/article/view/21680>

DURÃES, Bruno José Rodrigues. *Trabalhadores de rua de Salvador: precários nos cantos do século XIX para os encantos e desencantos do século XXI* 2006. 230f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Petrópolis, Vozes, 1987.

GIL, José. O Corpo Paradoxal. in: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). Nietzsche e Deleuze: *Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUMBRECHT. Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

JULLIER, Laurent. *L'Analyse de séquences*. Paris: Nathan, 2002.

MATTOSO, Katia de Queirós. *Bahia, século XIX: Uma província no Império*. Trad. De Yedda de Macedo Soares. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. v. 2. São Paulo: EDU/EDUSP, 1974.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Bahia de Todos os Santos: expectativas e contradições no campo cinematográfico nos anos 1960*. Cinelimites. 2022. Disponível em: <https://www.cinelimites.com/articles-2/bahia-de-todos-os-santos-expectativas-e-contradicoes-no-campo-cinematografico-nos-anos-1960>.

MELO, Izabel de Fátima Cruz Melo. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2018.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. Editora Perspectiva: São Paulo, 1971.

MONTE-MOR, Patrícia. Descrevendo culturas. Etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de antropologia imagem. Antropologia e cinema. Primeiros contatos*. 1995. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-1.-Antropologia-e-Cinema.-Primeiros-contatos.pdf>

OLIVEIRA, Rodrigo. Estafeta - Luiz Paulino dos Santos, André Sampaio, Brasil, 2008. 3º CINEOP - Mostra de cinema de ouro preto. Cobertura diária. *Contracampo revista de cinema*. no 1, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/pgcineop03.htm>. Acessado em 10 de abril de 2022

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na Cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005.

REIS, João José. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da abolição. *Afro-Ásia*, n. 24, p. 199-242, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21000/13600>. Acessado em: 27 de julho de 2023.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro. Globo; Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

SAMPAIO, André. Um dia na rampa-em tempo. *Revista Cine Cachoeira*, Cachoeira, UFRC. Ano I, no1. 2010, Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2010/12/um-dia-na-rampa-em-tempo/> acessado em 7 de abril de 2022.

SETARO, André. *Panorama do cinema baiano*. Programa de Incentivo à crítica cultural. Salvador, BA: Empresa Gráfica da Bahia. S/D

SODRÊ, M. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus. 1994.

VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

Fontes digitais consultadas

Blog Cinemafalda. CINEMA LICEU - Prop. Liceu de Artes e Ofício. R. Saldanha da Gama s/n - Fund. 1921 - Cinema. 1.081 lugares. Ap. 35 m/m. Funcionamento. diário - Média anual - 1.831 sessões - 342.685 espectadores. Disponível em:

<http://cinemafalda.blogspot.com/2010/02/salvador-ba.html> acessado em 2 de abril de 2022.

Blog Cinemafalda. CINE TEATRO GUARANI - Prop. Cinemas de Salvador Ltda. Praça. Castro Alves s/n - Fund. 1955 - Cine Teatro - 1.086 lugares. Ap. 35 m/m. Funcionamento diário - Média anual - 1.859 sessões - 971.680 espectadores. Disponível em: <http://cinemafalda.blogspot.com/2010/02/salvador-ba.html>. Acessado em 2 de abril de 2022

Site da Cinemateca do Brasil. Disponível: Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=020824&format=detailed.pft> Acesso em 4 de abril de 2022

Site do Grupo de Capoeira Esquiva de Rua. Mestres Índio, Capelão, Pedreiro e Egeo. Mestre Bugalho. Disponível em: <https://esquiva.wordpress.com/mestres/mestre-bugalho/>. Acesso em 4 de abril de 2022.

Site do Grupo Capoeira Angola: Saberes valores e atitudes na formação do mestre. Edmundo Joaquim. Mestre Bugalho. Disponível em: <http://velhosmestres.com/br/destaques-41>. Acessado no dia 4 de abril de 2020