



## **Cinema, educação e africanidades: a memória no documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?***

**Wolney Nascimento Santos**<sup>i</sup>

Secretaria Estadual de Educação, Aracaju, SE, Brasil

**Hamilcar Silveira Dantas Junior**<sup>ii</sup>

Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, SE, Brasil

**Fabio Zoboli**<sup>iii</sup>

Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, SE, Brasil

### **Resumo**

Objetiva-se analisar o documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, de Everlane Moraes (2013), para interpelar o negro a partir da temática da história e da memória. Desse modo, analisa-se a construção do documentário como um lugar de memória que registra a história que busca demarcar física, funcional e materialmente a trajetória de um povo, seus pertencimentos e identidades. Parte-se da hipótese que o cinema – como ferramenta educativa – colabora para reflexionar sobre a história e a memória dos povos africanos e afrodescendentes na formação do povo brasileiro, temática instituída na Lei nº 10.639/2003 como obrigatória no ensino regular. Partindo de uma análise fílmica de conteúdo, com decomposição, descrição e recomposição temática, entende-se que o documentário questiona conteúdos históricos difundidos na educação brasileira como representação de verdades sobre os negros. Desse modo, não é tão somente um simples modo de fazer e/ou pensar cinema, mas um comprometimento com a ressignificação da existência negra.

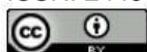
### **Palavras-chave**

Cinema. Educação. Memória. Africanidades. Documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*.

## **Cinema, education and africaness: the memory in the documentary *Caixa d'água: qui-lombo é esse?***

### **Abstract**

This paper aims to analyze the documentary *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, by Everlane Moraes (2013), in order to investigate Blackness based on the themes of history and memory. Thus, the construction of the documentary was analyzed as a place of memory that records the history that seeks to physically, functionally and materially demarcate a people's trajectory, their belongings and identities. The text starts with the hypothesis that cinema – as an educational tool – collaborates to reflect upon the history and memory of African peoples and their descendants in the formation of the Brazilian population, established in Law 10.639/2003 as a compulsory subject in regular education. Based on a film content analysis with thematic decomposition, description and



recomposition, we understand that the documentary questions historical content disseminated in Brazilian education as a representation of truths about black people. Thus, it is not only a simple way of making and/or thinking cinema, but a commitment to the resignification of black existence.

**Keywords**

Cinema. Education. Memory. Africanness. Documentary *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*.

**Cine, educación y africanidades:**

**la memoria en el documental *Caixa d'água: qui-lombo é esse?***

**Resumen**

Se objetiva analizar el documental *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, de Everlane Moraes (2013), para entender al negro desde el tema de la historia y la memoria. Así, la construcción del documental se analizó como un lugar de memoria que registra la historia que busca demarcar física, funcional y materialmente la trayectoria de un pueblo, su territorio, sus pertenencias e identidades. Se parte de la hipótesis de que el cine – como herramienta educativa – colabora para reflejar la historia y la memoria de los pueblos africanos y afrodescendientes en la formación del pueblo brasileño, temática instituida por la Ley nº 10.639/2003 como obligatoria en la educación regular. Basado en un análisis del contenido de la película, con descomposición, descripción y recomposición temática, se entiende que el documental cuestiona los contenidos históricos difundidos en la educación brasileña como una representación de las verdades sobre los negros. Por lo tanto, no es solo una forma simple de hacer y/o pensar cine, sino un compromiso político con la resignificación de la existencia negra.

**Palabras clave**

Cine. Educación. Memoria. Africanidades. Documental *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*.

**1 Introdução**

No Brasil, a Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, estabelece que as diretrizes e bases da educação nacional incluam em seu currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade das temáticas que interpelam a “História e cultura afro-brasileira”. Esta lei sugere tratar sobre conteúdos históricos difundidos na educação brasileira no que tangem à representação de verdade sobre os negros. Dessa forma, a lei se propõe descolonizadora, na medida em que contribui para borrar as fronteiras da identidade negra fixada no passado escravocrata, fruto de uma história colonial que se atualiza no cotidiano.

O cinema negro, a partir da Lei nº 10.639/2003, pode ser visto como instrumento educativo, pautando-se no princípio de que é possível, por meio das imagens, sons e sensações, constituir histórias outras para além dos discursos oficiais que hegemonicamente determinaram parte da cena cinematográfica brasileira<sup>1</sup>. Discutir o corpo negro e os signos que o rodeiam no âmbito escolar é pertinente, na medida em que as relações étnico-raciais no Brasil ainda são marcadas por grandes fossos de desigualdades, apesar do reconhecimento legal e político por parte do Estado no que concerne à necessidade de ações afirmativas que valorizem e minimizem as disparidades étnicas (OLIVEIRA; ARAGÃO, 2018).

Nesse sentido, considera-se a possibilidade de pensarmos relações entre cinema e educação conforme três princípios: princípio político e estético, um abrir-se para o mundo, para tempos e lugares distantes do mundo em que habitamos; princípio criativo, posto que adentrar esses mundos é reavaliar o seu próprio espaço e tempo em uma dimensão de reconstrução e reinvenção de suas histórias; princípio propositivo, ao dimensionar as crianças e jovens como sujeitos coletivos que se situam em seus mundos e o ressignificam constantemente (FRESQUET, 2016). A escola, por conseguinte, torna-se um campo fecundo para assistir a filmes, para produzir filmes, para reconstruir histórias e memórias.

Pensando nas questões que permeiam o entorno das relações étnico-raciais e suas derivações no campo educacional, este texto pretende apresentar o documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*<sup>2</sup> (2013) como obra cinematográfica que mobiliza memórias e imaginários das africanidades brasileiras.

O trabalho estruturou-se em uma análise fílmica nos moldes de Penafria (2009). Tal metodologia baseia-se na decomposição de uma obra cinematográfica, ou seja, a descrição de seus elementos centrais e seu consequente reagrupamento em uma análise essencialmente de conteúdo. Segundo Penafria (2009), a análise fílmica de conteúdo considera o filme como um relato e busca identificar seu tema. Para tanto, faz-se uma descrição do filme destacando os elementos fundantes que desvelam sua temática.

<sup>1</sup> O estudo de Carvalho e França (2019) apresenta um interessante levantamento bibliográfico sobre pesquisas que dissertam sobre as estratégias de enfrentamento do racismo na escola. A Lei nº 10.639/2003 foi o tema mais frequente dos estudos.

<sup>2</sup> O curta-metragem de 15 minutos pode ser também visualizado no YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=-3agxwd\\_hfo](https://www.youtube.com/watch?v=-3agxwd_hfo). Acesso em: 20 abr. 2020.

Considerando que o filme em análise é um documentário que se enraíza no desvelar de histórias e memórias de uma comunidade, sua temática avança na tessitura do ir e vir, da vida para a narrativa e de volta às vidas da comunidade.

O curta-metragem *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, fruto da produção intelectual da diretora Everlane Moraes, conta a história de uma comunidade da cidade de Aracaju, situada no bairro Getúlio Vargas (compreendendo o bairro Cirurgia, Morro do Cruzeiro – onde primeiro foi construída uma caixa-d'água e hoje o Centro de Criatividade). A alusão à caixa d'água no título do filme se dá porque o bairro onde se situa o Quilombo foi se formando a partir da construção de uma caixa d'água, a qual caracteriza a localidade até os dias atuais. A Maloca está encrustada entre as ruas Riachão, Marechal Deodoro, Estudantes e Marechal Floriano Peixoto, sendo reconhecida como o segundo quilombo urbano do Brasil. Sua história é contada por meio da oralidade, levando-se em conta a posição de fala de seus moradores mais antigos, com documentos de arquivos: vídeos, fotografias e encenação do corpo como suporte *performático* para a projeção de imagens.

Sendo assim, o presente estudo tem como objetivo apresentar e analisar o documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, para interpelar o corpo negro a partir da temática da história e da memória. Nessa perspectiva, procuramos analisar a construção do documentário como um lugar de memória que registra uma história de contraponto à história oficial, uma dimensão de “história dos vencidos” que busca demarcar física, funcional e materialmente a trajetória de um povo, seus pertencimentos e identidades.

A fim de lograr o objetivo deste estudo, o texto é apresentado em quatro seções. Na primeira, apresentamos o contexto histórico do quilombo da Maloca, a fim de situar o leitor frente ao local do qual o documentário vem dar memória. Na segunda, apresentamos o documentário cinematográfico *Caixa d'água: qui-lombo é esse?* como produção cinematográfica histórica. Na terceira, interpelamos o corpo negro a partir da história e memória na composição da narrativa fílmica. Na quarta e última seção, tecemos algumas apreciações à guisa de síntese e de proposições.

## **2 Aracaju, o quilombo da Maloca e a construção de memórias**

Sergipe tornou-se independente da província da Bahia no ano de 1820, lutando desde então para garantir sua autonomia política, sobretudo econômica. Sua economia,

pautada nas plantações de cana-de-açúcar e algodão, estava, como todo o Brasil, sustentada no trabalho escravo. A necessidade de escoar a produção agrícola, com vistas a estabelecer comércio direto com outras províncias e mesmo com a Europa, fazia urgir a construção de um novo porto, empreendimento que a antiga capital, São Cristóvão, não poderia sustentar.

A aliança entre proprietários de terras, a classe política e um emergente grupo de investidores em indústrias gestou o processo de mudança da capital sergipana para Aracaju, um povoado situado em um terreno pantanoso e cheio de mangues. Em 17 de março de 1855, nesse terreno inóspito, os anseios de progresso e civilidade iniciavam a aventura da primeira capital planejada do Brasil.

Segundo Vilar (2006), a característica central desse momento foi a luta político-administrativa para transpor o aparato burocrático da província, além do desafio de aterramento das lagoas, mangues e pântanos para a construção do porto e da nova cidade. Foi encomendado ao engenheiro Sebastião José Basílio Pirro um projeto urbanístico com a esperada modernidade e progresso, que se consubstanciaram nas linhas retas e amplas do Centro de Aracaju a desenharem um gigantesco tabuleiro de xadrez, eternizado como “Quadrado de Pirro”. Visualmente a cidade projetada nascia e precipitava o futuro promissor desejado.

Do ponto de vista econômico, no entanto, a abolição da escravatura, em 1888, solapou a economia escravagista sergipana, gerando um êxodo de ex-escravos para os nascentes eldorados brasileiros, o cacau do sul da Bahia e a borracha do Amazonas. Consoante Passos Subrinho (1987), a abolição da escravidão não levou Sergipe nem todo o Nordeste ao desenvolvimento de relações de assalariamento, mas a um reforço de relações pré-capitalistas, notadamente a exploração de mão de obra barata e pouco qualificada na nascente indústria têxtil.

O desenho da nova urbanidade de Aracaju, impactada pelas novas relações de trabalho, com enfraquecimento do setor agrícola e um ainda incipiente setor industriário, foi se constituindo:

Ao norte, fábricas têxteis consolidam um bairro operário. Ao sul, a construção de um arrabalde com as melhorias urbanísticas da época reforça esse setor como espaço residencial privilegiado, atraindo população de renda mais elevada. A abertura das primeiras ruas no bairro Siqueira Campos facilita o assentamento de populações oriundas da zona rural. A zona oeste estava, nesse momento,

ocupada por uma população de baixa renda com pouca disponibilidade de infraestrutura. A quarta zona que se individualiza na estrutura urbana é o centro. A concentração de atividades terciárias, sejam mercantis ou administrativas, individualiza esse setor no panorama da cidade. (VILAR, 2006, p. 52-53).

Nesse cenário, o Oeste do Centro de Aracaju não estava limitado à baixa renda e à pouca infraestrutura, ali se assentavam os não aceitos para o trabalho industrial e para a administração pública, relegados à marginalidade territorial e social. Ali estavam os habitantes da Maloca, um quilombo em meio à urbanidade moderna.

Considerando a trajetória da preservação da memória, sempre vinculada àqueles que detêm o poder econômico, político e simbólico, as comunidades quilombolas, alijadas dos setores produtivos oficiais e sempre à parte dos projetos educacionais do Estado, estão em permanente contenda pela preservação de sua memória e pelo registro de sua história. Para Marcon (2008), as comunidades quilombolas urbanas fazem de suas moradias, ruas, praças, calçadas, monumentos, relações sociais e festas os signos identificadores de suas referências cognitivas de ser e estar no mundo.

As fronteiras entre história e memória são sempre fugidias e complexas e estão sempre em constante tensão. Para Nora (1993), memória e história se opõem! Memória é a vida em evolução vinculada à lembrança e esquecimento; é sempre atual, vivida no presente; é mágica, pautada nas lembranças vagas e flutuantes; é pertencente aos grupos, por isso coletiva, múltipla, plural; está no concreto e é absoluta. Por seu turno, a história é sempre reconstrução problemática e incompleta do que não mais existe, do que passou; é representação do passado; é operação intelectual, analítica e crítica; é de todos e de ninguém ao mesmo tempo, uma vocação para a universalidade; está na evolução dos tempos e das coisas, por isso é relativa.

Tomando como orientação essas premissas do historiador francês, analisar o filme *Caixa d'água: qui-lombo é esse?* intenta situá-lo como um estudo dos lugares diversos da tradição historiográfica. Nesse caso, submeter de modo automático a comunidade quilombola da Maloca a um retorno reflexivo sobre sua memória, registrando sua história, demarcaria o fim da tradição memorialística. Essa operação historiográfica faria desaparecer uma fluidez das vidas subjacentes às memórias construídas no cotidiano das falas, das caminhadas, das experiências do brincar em suas ruas e praças. Subsumiria, assim, a memória a uma razão histórica construída e fechada.

O documentário aponta para uma dimensão diferenciada, ainda que estejamos na constituição de um lugar de memória. O esquecimento e a constituição de histórias oficiais podem fazer com que a vivência da memória se perca. Nesse contexto, Nora (1993) advoga a construção de lugares de memória postos nas celebrações, nos registros em arquivos, nos discursos em festas e prantos fúnebres. Em comunidades oprimidas historicamente, o registro histórico da memória garante a sua preservação, bem como da alma viva de seu povo.

É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, eles não se tornariam lugares de memória. É este vai e vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. (NORA, 1993, p. 13).

Ainda que em linhas teóricas distintas, a aproximação de Pierre Nora e o filósofo Walter Benjamin torna-se fecunda para demarcar esse esforço da comunidade da Maloca e da diretora do documentário em constituir, com seu filme, um lugar de memória. Para Benjamin (1987), o estado de exceção, no plano do mundo capitalista, é a regra, conseqüentemente a história é sempre escrita pelos que detêm os meios de produção material e cultural<sup>3</sup>. É preciso estabelecer resistências e organizar a história em outra direção, qual seja: reconhecer que os monumentos de cultura também são monumentos de barbárie, a exemplo dos 300 anos de escravidão no Brasil, consolidados na transmissão da cultura. Faz-se imperativo escrever uma história diferenciada, que dê voz aos silenciados, considerando como tarefa “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987).

O filme de Everlane Moraes é, portanto, uma demarcação de um lugar de memória, de resistência, de preservação da memória por uma via imagética substantiva

<sup>3</sup> A Constituição brasileira de 1988 visou dar aos remanescentes de quilombos o direito a reconhecimento de pertencimento a uma comunidade denominada “quilombolas” como garantia de autodefinição, direitos assegurados à terra e reparo de danos históricos. A comunidade quilombola da Maloca foi reconhecida oficialmente pelo Estado brasileiro como oriunda dos quilombos pela Fundação Cultural Palmares no ano de 2008. Após 110 anos da abolição da escravatura, foi na luta cotidiana, sobretudo na disputa jurídica nas brechas do Estado de direito, que a comunidade teve seus direitos minimamente reconhecidos e garantidos.

e disposta ao público como via de tensionar permanentemente a história da comunidade. Considerando novamente Nora (1993), podemos inferir que Everlane Moraes toma seu filme como um lugar nos aspectos materiais, simbólicos e funcionais. A materialidade de suas ruas e entornos está carregada de dimensões simbólicas. Suas funcionalidades estão preenchidas dos aspectos rituais das músicas, das danças, das histórias contadas, materializadas nas cicatrizes reais e metafóricas de um povo de luta. Essa vontade de memória da comunidade constrói, através do filme, um lugar de história, mas não uma dimensão acadêmica que faz da história um registro, mas uma dimensão viva, pulsante, em cores, sons e ritmos.

### **3 Caixa d'água: qui-lombo é esse?: um documentário de história/memória**

A diretora Everlane Moraes lançou em 2013 o curta-metragem *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, fruto de um edital de apoio a produções audiovisuais digitais de curta-metragem, publicado pela Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe (Secult). O filme tem traços estilísticos que o enquadram no gênero documentário, entretanto, ao tempo que as dinâmicas das artes contemporâneas cinematográficas se hibridizam em narrativas diversas, ele dialoga com outros gêneros: ficção, experimentação, representação *performática* corpórea, confluindo para uma representação simbólica do corpo no próprio corpo, como uma extensão da tela na qual se projetam as imagens do filme.

O filme foi feito a partir de uma pesquisa etnográfica. A equipe de pesquisa do filme foi composta por Everlane Moraes, Black Malê, Williams Souza, Rosália Alves e Daniela Moura, que trouxeram como elemento de partida do documentário uma preliminar sequência enfatizando o período do Império no Brasil na província de Sergipe, compondo como o negro era visto e tratado na conjuntura que antecedeu o 13 de maio de 1888, e depois as asserções documentais sobre as fontes que substanciam o filme: fotos históricas da construção do Centro de Criatividade e mapeamento dos depoimentos sobre o mito fundador da comunidade, que foi realizado com as pessoas mais antigas do bairro e também com aqueles que vivem e/ou que participam do universo próximo da vida de Everlane. O filme faz parte das produções audiovisuais que se caracterizam dentro do cinema negro no feminino. Entre as características, está a construção coletiva, a partir do diálogo que se estabeleceu com a equipe técnica

envolvida na produção do filme, assim também com cada morador, na perspectiva de visibilizar a fala e criar estratégias para conseguir autonomia e alteridade.

A produção de uma obra cinematográfica interage diretamente com seu tempo, suas potencialidades e suas intencionalidades. Desde seu surgimento, em fins do século XIX, o cinema tem buscado dialogar com o mundo vivido dos sujeitos, projetando ora a realidade, ora os anseios, ora os devaneios desses indivíduos. Para Singer (2004), dialogando com Walter Benjamin, o cinema adentrava uma concepção neurológica da modernidade na qual as experiências subjetivas e as tensões coletivas são mediatizadas pelos choques perceptivos do ambiente urbano. Para o filósofo alemão, o cinema forneceria uma estratégia para os homens lidarem com as agruras da vida moderna. Dentre essas estratégias, estariam o registro da história e a preservação das memórias.

O documentário surge em meio a essas tensões como um modo aproximativo de replicação da realidade. Para Rosenstone (2010), o documentário assumiu para si uma função indexativa da realidade, na qual, em oposição aparente ao filme de ficção, se aproximaria da vida real, do cotidiano das pessoas, dos vestígios do passado no presente para constituição de uma narrativa viva dos fatos. É óbvio que, ao longo do último século, o debate se estabeleceu de modo a nublar essas distinções entre o mundo ficcional e o não ficcional. O documentário também usa imagens que se aproximam do real – não só do real em si; dramatiza e constitui narrativas que beiram o ficcional; em certos momentos, encena a própria história com fins de preservação ou demarcação da história em suas possíveis versões.

Nesse debate, Carroll (2005) busca uma definição ontológica do que convencionou-se chamar documentário, apontando para um novo termo: o cinema de asserção pressuposta. Para o filósofo estadunidense, todo filme já se apresenta ao público com algum tipo de indexação, dentre eles, o documentário, que se opõe ao filme de ficção por sua pretensão autoral de registrar a realidade, ainda que saibamos que existem intencionalidades por parte do cineasta e sua equipe. No cinema de asserção pressuposta, as intenções autorais estão vinculadas diretamente à interação com o público a quem se endereça o filme. Esses filmes exigem do público uma atitude mental assertiva, o reconhecimento das intenções do cineasta, a percepção de que ele está tentando descrever um estado de coisas, comprometendo-se com a objetividade e a

verdade dos fatos – no filme de Everlane Moraes, a descrição das memórias da comunidade da Maloca e como os sujeitos demarcam seu lugar de história.

Não obstante as intenções assertivas dos cineastas, cabe considerar que boa parte deles não pretende fazer história acadêmica, mas comunicar-se com seu público de maneira a fazê-lo imergir na história, refletir sobre suas memórias e as memórias de outrem. Desse modo, cabe-nos usar a expressão consagrada de documentário reconhecendo, conforme o cineasta Alan Rosenthal, citado por Rosenstone (2010, p. 133):

Quero colocar meus espectadores em contato com a realidade histórica. Quero, usando uma certa capacidade artística, transmitir ideias importantes a pessoas que sabem pouco daquele tema. Quero estimular os espectadores a fazer perguntas depois de terem visto filme. Quero contar um bom enredo que fará funcionar tanto a cabeça e a inteligência quanto o coração e a emoção. Quero colocar os espectadores em contato com o passado de uma maneira que os acadêmicos não podem fazer. Quero ajudá-los a manter suas lembranças vivas. E quero lembrar uma história esquecida ou um momento negligenciado da história que me parece importante. Obviamente... não posso dar a eles a realidade, mas posso oferecer uma representação plausível da realidade e dizer certas coisas que podem afetar quem eles são e a maneira como eles encaram o mundo.

As memórias e a história desses corpos negros da comunidade da Maloca, pautadas no documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, apresentam-se vivas, em ebulição, em constante movimento histórico.

#### **4 Corpo negro, história e memória**

Perfazendo o trabalho inicial de descrição e decomposição da obra fílmica, o documentário tem início com letreiros de anúncios de jornais da época (1849) que denunciam a fuga do(a) negro(a) dos engenhos e da posse de seu dono. Nesse período, era comum os proprietários, quase diariamente, anunciarem, oferecendo recompensa e dinheiro aos que trouxessem de volta seu(ua) negro(a) cativo(a), bem como era corriqueiro (na província, vilas, fazendas e engenhos) advertir aos que escondessem ou “acoitassem” escravos.

Eram assim os anúncios<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> A grafia das palavras segue o padrão ortográfico e tipográfico do período em que o jornal foi impresso.

**ANUNCIO – 05-05-1849**

No dia 14-04 fugiu um escravo de nome Pedro de nação Angola, parece crioulo, baixo, grosso, representa idade de 18 annos, cara picada.  
Engenho da cidade de Laranjeiras  
– Joaquim Martins Fontes

**ANUNCIO – 12-05-1849**

Em 09-04 fugiu um escravo angola bem ladino, de estatura ordinária, cor preta, idade presumível 30 annos, corpo delgado, pernas finas, olhos regalados, falta os dentes da frente, fugiu do engenho Araçá-Laranjeiras.”  
Serafim A. de Almeida Rocha

**ANUNCIO – 09-05-1849**

Fugiu do Vigário de Divina Pastora, Francisco José Travassos, uma escrava de nação Nagô de nome Suzana: feia, beiços grandes, cara lanhada, altura ordinária e corpo delgado.  
Manuel Horennio Alvares Pereira

A linguagem dos anúncios utilizados no filme descreve as características dos(as) negros(as) intencionalmente como uma alegoria imagética que desdenha ironicamente do corpo descrito, empunhando uma escrita já pronta e personificada no componedor gráfico do jornal. E, se essa não estivesse adequada ao chamamento público, acentuava-se no texto escrito novas características, que eram acompanhadas de um elemento compositivo – o *emblema tipográfico* (símbolo) de um(a) negro(a) fugindo, num olhar da inexistência desejada de um corpo, corroborada por uma violência branca registrada de maneira a invisibilizar as qualidades, de tal modo que os(as) negros(as) eram vistos(as) e procurados(as) como ordinários(as).

Em seguida, entra a cartela que intitula o filme *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, numa composição de letras em tipos móveis, típicas de um jornal de época. Contudo, percebemos não constar o nome da diretora, enquanto em fusão aparece uma encenação, com sequências de imagens em preto e branco, de um homem negro, interpretado por Gilson Marinho (*Inha*) trabalhando na roça, no cultivo do milho, sob um sol escaldante. Intencionalmente a câmera fixa o corpo suado, enquanto surge um *flare*<sup>5</sup> (*lensflare*) do centro da imagem para a extremidade, ficando tudo branco, criando uma percepção de cansaço e passagem de tempo-espço por meio da jornada de trabalho. Nova sequência de imagens do homem negro caminhando pelo milharal, acompanhado

<sup>5</sup> “ defeito óptico causado quando a luz entra diretamente através das extremidades da lente. Esse defeito causa certas manchas de luz em formas circulares ou hexagonais. Embora seja originalmente uma imperfeição, muitos fotógrafos, hoje em dia, utilizam esse “defeito” em seu favor como uma espécie de efeito” (<https://focusfoto.com.br/sobre-o-efeito-flare/>). Acesso em: 30 dez. 2017.

de uma trilha musical caracterizada pelo som percussivo (*off*), quando entra uma voz (*off*) de um morador – homem velho:

Então meu avô passou com uma carta, aí os trabalhadores estavam na roça trabalhando, né? Aí ele disse: 'Jogue a enxada no mato!'. Aí o feitor disse: 'Trabalha, tá escutando conversa de vadio que passa na estrada?'. Que era a estrada real como chamava. Daí a pouco, o dono da usina chamou todos escravos e falou pra eles: "Ói, de hoje em diante, vocês estão livres, vai trabalhar pra si próprio". Aí foi aquela festa deles tudo.

Outra voz de morador (*off*): "A minha avó é descendente de africano". Enquanto a imagem fixa no *close* do rosto do homem negro e no fundo uma imagem difusa de uma igreja, entra (voz *off*) o morador – homem velho: "Foi no dia 13 de maio de 1888". E a imagem compõe-se com o homem negro caminhando na roça, com a enxada no ombro e os olhos fixos adiante, em direção a onde não sabemos, certamente à província de Aracaju.

Em significativa parte do filme, antes das entrevistas e dos depoimentos, a câmera já estava posicionada perto dos moradores para a captura da imagem e do áudio. Segundo Everlane, o início era com a seguinte fala: "Fale, eu quero te escutar. É importante o que você vai falar!". E o resultado é inusitado, porque algumas pessoas falam explicando detalhadamente fatos da história da comunidade e sobre o surgimento dela; outras sorriem; outras olham desconfiadas a câmera, e tudo isso é um comportamento natural, porque as pessoas não estão acostumadas com a possibilidade de alguém chegar à casa delas e acionar uma câmera, querendo saber sobre o que elas sabem ou pensam sobre alguma coisa. Nesse ato de escuta e aproximação de Everlane e da equipe durante as locações do filme na comunidade, infere-se que houve um encontro de diálogos com aceitabilidade das pessoas. Esse encontro foi mediado pelo afeto de apreender conhecimento sobre a história e a existência daquele lugar.

No filme, os depoimentos/falas dos moradores não são identificados com legendas, assim como não há sincronismo entre a voz de quem fala e a imagem que está sendo exibida. Essa asserção segue em todo o filme, até os créditos finais, quando os nomes dos moradores são identificados. Isso é um recurso intencional que a diretora utilizou: em cada fala, o morador fala como anônimo. Contudo, acreditamos que a diretora deseja evidenciar ao coletivo de moradores a importância da história, de contar/falar sobre o bairro, onde cada voz, mesmo desassociada da imagem, ela

mesma, a fala pura, carrega uma força simbólica e representativa de histórias que remetem a várias imagens e a outras e outras histórias. Priorizar a oralidade, subvertendo a hegemonia da imagem ao som, foi uma forma que a diretora Everlane pensou para estruturar sua narrativa documental. Isso, dentro do coletivo da equipe técnica do filme, certamente gerou boas discussões metodológicas.

A estética clássica documental deixa uma herança que parece exigir que, para cada fala, uma imagem deve estar associada com uma legenda. Mas o documentário de Everlane parece evidenciar que a estratégia utilizada rompe com princípios formais e estéticos, subvertendo a ideia do documentário clássico e apontando para uma perspectiva da criação de um filme que visa ao experimental. Entrementes a isso, analisando a luz da bibliografia, recorreremos a uma confluência na qual percebemos que o filme *Caixa d'água: qui-lombo é esse?* dialoga e/ou trilha um percurso de subversão em relação à decupagem clássica do documentário, abrindo-se para o inusitado do “experimental o experimental” entre a imagem e o som, numa nova cultura audiovisual, contribuída pelas estéticas videográficas e digitais (TEIXEIRA, 2012).

Nesse contexto de contar a história da comunidade, também passava por uma forma estética que trouxesse, em sua base, uma forma artística contemporânea, privilegiando a escuta, a plenitude da oralidade: em um cenário no qual os sons, a partir da captura de vozes, fossem imagens sonoras em suas reais sutilezas de tipos diversificados que compusessem uma ambiência sonora marcada pelos diversos tipos de vozes que precisam ser ouvidas e, sobretudo, conhecidas. Retomam-se aqui as conclusões de Nora (1993) referentes às construções de história e memória. As ruas e entornos do quilombo estão eivadas de simbolismos expressos nas falas, músicas, danças e histórias. Materializa-se, na obra de Everlane Moraes, a vontade de memória da comunidade, convertendo-se em lugar de história. De igual modo, a ação de escrever a história a contrapelo, conforme apontado por Benjamin (1987), é a radicalização de que a ação de um povo em resistência permanente precisa se traduzir em narrativas materiais e simbólicas. O filme de Everlane Moraes cumpre essa tarefa.

O filme *Caixa d'água: qui-lombo é esse?* resgata uma entrevista de arquivo da TV Aperipê, do cantor e compositor (*in memoriam*) Wellington Santos (conhecido no circuito musical e cultural do estado como *Irmão*), tio de Everlane. Essa entrevista introduzida no filme é o único momento em que consta a legenda associada à voz correspondente à

imagem. Nessa cena, recortamos a fala de *Irmão*, que é ilustrada por uma foto panorâmica aérea do bairro, precedida pelo som do canto do pássaro bem-te-vi. Os aspectos culturais e artísticos da comunidade/território Cirurgia e Maloca passamos a conhecer por meio do depoimento de *Irmão* (CAIXA..., 2013), proferida em 1993:

Nasci no bairro Cirurgia e me criei também no Cirurgia. Nós somos hoje de uma região considerada ou denominada por quilombo. Uma região... assim, que era marcada de muitos movimentos culturais, a exemplo é... do... da Chegança de João do Pão, do Guerreiro de Euclides ou do Reisado de Piliu. É... nós temos também na região... tínhamos o candomblé de Dona Isabel; tínhamos o candomblé de Seu Lê; tínhamos também o Samba de Roda, o Samba de Coco de Seu Enoque. Então, eu acho que eu... eu sou oriundo de uma região bastante rica, assim, a nível cultural.

A estratégia da diretora de utilizar corpos negros sem identificá-los em seu documentário é uma crítica a toda uma história que invisibilizou o corpo negro, deixando-o de fora da história do direito. Tornar um corpo invisível significa também tirar a chance do mesmo olhar, pois, se meu rosto não pode ser visto, ele também não pode olhar. A ciência moderna, ao longo de seu fluxo, criou políticas que justificaram o apagamento do corpo negro na medida em que esse mesmo corpo pode ser lido sob as sombras de sua história, sob a escuridão de políticas que o tornou invisível.

A modernidade “inventou” o corpo/sujeito sob o léxico da biologia a partir das políticas eugênicas e higiênicas legitimadas pela ciência moderna dos séculos XVII e XVIII. A biologia moderna cria as categorias políticas da modernidade. “*Las libertades políticas empiezan y terminan por los cuerpos. Las dictaduras siempre la toman con los cuerpos. Aclaremos: con su anatomía y con su fisiología*” (MILNER, 2013, p. 18). A biologia passa a ser um imperativo, mais do que um método; uma moral, mais do que uma teoria (CANGUILHEM, 1976). Dessa forma, o racismo é instaurado via biologia, e o corpo negro é considerado inferior sob os signos de sua cor – o racismo é uma política aplicada da biologia. Cria-se, assim, a tanatopolítica, parte da biopolítica que reproduz um programa racional, discursivo e prático de extermínio do outro, programa este que se naturaliza sob a égide da lei (AGAMBEN, 2004).

Nos contornos do tempo em que o bairro cresceu e se desenvolveu, algumas manifestações foram preservadas, outras desapareceram e novas surgem ressignificadas pela subjetividade do presente, sobretudo apoiadas pelo viés da história e da memória do território. Com isso, infere-se ser o filme um documento histórico –

coletivo da comunidade Maloca. Resultado de ampla convergência dos campos de conhecimento, o filme realiza a síntese histórica, numa busca pela memória. E, nessa perspectiva, podemos confluir inquietações, as quais sinalizam Karnal e Tatsch (2013, p. 15), dizendo-nos assim:

O que teria provocado tal ampliação? Podemos identificar o surgimento de novos campos aos quais a História tradicional (política) dava pouca atenção. Há uma história oral, há uma história das imagens (distinta de história da arte), há uma história da criança, uma história das mulheres, uma história do corpo e muitas outras<sup>6</sup>. Tais objetos tão amplos dialogam mais com os campos da antropologia e da sociologia do que a História tradicional fazia. Necessariamente, a ampliação de temas levou à ampliação da noção de documento.

Nesse contexto, em *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, Everlane Moraes traz uma câmera apontada para o resgate da memória, buscando as fontes históricas e documentais nas contingências das histórias, que sejam elas assim no corpo fixo, o corpo em movimento e nas coisas e objetos. Defendemos aqui uma preliminar argumentação e certamente em outro trabalho mais extensivo do que este poderemos aprofundar as inquietações de que o filme *Caixa d'água: qui-lombo é esse?* é um documento que se configura num patrimônio imaterial do território quilombola Maloca, substanciado pelas falas diretas e das imagens das pessoas que ali vivem.

Outro ponto categórico é a participação direta da documentarista Everlane Moraes no filme, o que, a propósito, se contrapõe à tradição dos documentários; “[...] de um modo geral, o Brasil que aparece nos documentários é sempre um Brasil muito diferente daquele em que mora o documentarista” (TEIXEIRA, 2004, p. 65). O filme contém características de um filme ensaio-autoral; é recorrente a participação da realizadora em cena; aparecem projeções de imagens sobre seu corpo, a exemplo da cena em que ela se coloca em paralelo à imagem do grupo de jovens e à imagem das mulheres, finalizando com a projeção sobre o seu rosto, enquanto várias sobreposições de vozes (*off 1 e 2*) credenciam seu pertencimento à comunidade e à construção da história.

1 – Aí é o bairro que tem muita gente negra, o Cirurgia | 2 – Sou mesmo afrodescendente | 1 – Graças a Deus! | 1 – Eu sou negra. Eu fico satisfeita | 2 – meu pai foi capataz de escravo | 1 – Meu pai é tudo negro | 2 – Minha avó foi escrava | 1 – Descendente da África mesmo | 2 – Meu pai era branco e minha mãe era negra e misturou tudo | 1 – Meu pai dançou em nagô | 2 – E ficou essa cor linda que eu tenho | 1 – Nagô africano. Não tenho preconceito com minha

<sup>6</sup> Verificar Burke (1992, p. 11): “[...] a Nova História começou a se interessar por virtualmente toda atividade humana”.

cor. De jeito nenhum! Sou Nega mermo. Nega, nega, nega... nega, nega, nega, e estou satisfeita com minha negritude. Meu sangue é africano!

Quando Everlane Moraes abre o olho, entra, em seguida, a imagem em *close* do violão de *Irmão*, com a trilha musical final, um *rap* em homenagem aos moradores do bairro Cirurgia:

Só o povo tem o novo / tem o sopro / tem o troco / Só o povo pinga o copo / Xinga o porco / vinga o corpo / Só o povo sabe o jogo / possui o fogo / vive o bobo / Só o povo da raça / da cachaça / da desgraça / Só o povo sem truque / do muque / do batuque / O povo sem sol / sem lençol / do futebol / Só o povo do sobrevivente / sobrevivente / super resistente / Só o povo sem dentes / inconscientes / é semente / Só o povo que é problema, ao invés de ser a gema do sistema / Só o povo sente a ferida / sofre a vida / que a saída / Só o povo da raça / da cachaça / da desgraça.

Não obstante, em relação à estruturação da narrativa do filme-documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, arriscamos dizer que o resultado corresponde a um conjunto de coisas que estiveram atreladas ao método de concepção do filme, o que nos faz refletir sobre o tema abordado – a história da comunidade Maloca. Por assim dizer, cada elemento constitutivo da obra – locação com a equipe técnica, encenação, animação, trilha musical, fontes históricas, entrevistas, vídeos, fotografias e montagem final com a intencional disjunção do som (*vozes*) com o visual (*imagens*) – indexa o filme também em uma narrativa experimental e autoral, no sentido de que a presença da realizadora marca o espaço-tempo do território, realizando a captura dos depoimentos junto a cada morador e também junto às inscrições das imagens projetadas em seu corpo, o que reflete uma ação de cinema-pensamento e de um corpo que também é território.

Com isso, para além de uma câmera que flagra histórias e cria estratégias de interlocução com o outro, o filme traz à superfície memórias, lembranças que estavam veladas pelos lençóis do passado. Alegamos isso na busca de um cinema do corpo, com base em Deleuze (2007, p. 248), quando fala da noção de memória em Resnais, Proust e Bergson:

Pois a memória já não é, certamente, a faculdade de ter lembranças: é a membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento etc.), faz corresponder os lençóis do passado e as camadas de realidade, aqueles emanando de um dentro que já estava aí, estas sobrevivendo de um fora sempre por vir, e ambos carcomendo o presente, que nada mais é que o encontro daqueles e destas.

Enfim, ajuntar as pessoas para falarem das suas histórias de vida em relação ao espaço onde moram foi além do dar voz, foi potencializar “[...] o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção” (TEIXEIRA, 2004, p. 66). Entrementes a isso, significa dizer que as tecnologias contemporâneas, associadas ao gênero documentário, tornam-se ferramentas fecundas de escrita e discurso coletivos.

Devemos arguir quem somos? Por que, diante de nossos olhos/câmera, devemos saber quem filmamos? E eis que, no filme *Caixa d’água: qui-lombo é esse?*, somos surpreendidos por seu método, que é de fazer conhecer o quilombo urbano da Maloca e, sobretudo, promover o encontro com o cinema, com o objetivo de nos fazer pensar. Reitera-se, na composição fílmica, na fluência das falas das personagens reais, das estruturas urbanas e dos ritmos da comunidade, conforme assevera Carroll (2005), a exigência que o espectador assuma uma atitude mental assertiva, dialogando com as intencionalidades da cineasta, a descrição dos fatos e as tensões postas na construção narrativa. Este fazer pensar assume os pressupostos de construção de lugares de memória em lugares de história. É na materialidade simbólica e funcional das ações dos sujeitos, na cotidianidade poética de suas ruas e manifestações, na resistência de seus corpos que não podem ser silenciados que se materializa a história em toda a sua pujança crítica.

## 5 Considerações finais

Retomando o objetivo do texto, que se propôs a apresentar e analisar o documentário *Caixa d’água: qui-lombo é esse?*, a fim de interpelar o corpo negro a partir da temática da história e da memória, inferimos que a referida obra é o ajuntamento e o encontro das pessoas que vivem na Maloca, com o objetivo de ressignificar suas experiências, histórias e memórias desse território. O documentário é consoante com a Lei nº 10.639/2003, na medida em que também questiona o currículo oficial ao interpelar conteúdos históricos difundidos na educação brasileira como representação de verdades sobre os negros fixados na identidade com o passado escravo ou o presente marginal. Ou seja, o documentário da diretora Everlane Moraes não é tão somente um simples

modo de fazer e/ou pensar cinema, mas um filme fruto de sua reflexão intelectual e comprometimento com a ressignificação da existência negra, logo com a ressignificação de uma prática social.

Nesse sentido, pensando acerca das relações étnico-raciais e sua materialidade na educação escolar, concordamos com Gomes (2005) ao afirmar que tal discussão deveria fazer parte da formação de professores e ao pontuar que entender conceitualmente racismo, discriminação/segregação racial e preconceito auxiliaria os educadores a combaterem práticas racistas nas escolas. De igual modo, auxiliaria tais profissionais a perceberem que tais práticas estão alicerçadas na história e na memória de um país, de uma cidade, de uma comunidade, as quais precisam ser enfrentadas.

Para Gomes (2005), conhecer outras práticas pedagógicas bem-sucedidas de combate à discriminação racial, produções culturais que revelam nossa pluralidade cultural e étnica, deveria nortear as ações dos educadores brasileiros. Entendemos, por conseguinte, que o filme de Everlane Moraes deveria adentrar o mundo escolar para que, com a mediação embasada dos professores, a escola fizesse os alunos compreender que “[...] o humano não se constitui apenas de intelecto, mas também de diferenças, identidades, emoções, representações, valores, títulos” (GOMES, 2005, p. 154).

Ao fim e ao cabo, o filme *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, de Everlane Moraes, é um suporte cinematográfico que demarca o “lugar de fala” da sua diretora e dos moradores mais antigos do quilombo da Maloca, sendo elemento aglutinador de resistência e centralidade na preservação da memória oral e da história da coletividade, especialmente lado a lado com o cinema – esta arte que é capaz de fazer brotar da imagem em movimento o silêncio de sua sonoridade.

## 6 Referências

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRASIL. Constituição de 1988. Constituição da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 5 out. 1988.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 10 jan. 2003.

BURKE, P. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CAIXA d'água: qui-lombo é esse?. Filme. Direção Everlane Moraes. Brasil. 1 DVD (15 min.). 2013.

CANGUILHEM, G. *El conocimiento de la vida*. Barcelona: Anagrama, 1976.

CARROLL, N. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. (Ed.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. p. 69-104.

CARVALHO, D. M. S.; FRANÇA, D. X. Estratégias de enfrentamento do racismo na escola: uma revisão integrativa. *Educação & Formação*, Fortaleza, v. 4, n. 12, p. 148-168, 2019. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/redufor/article/view/974/1313>. Acesso em: 23 nov. 2019.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FRESQUET, A. *Cinema e educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas*. Rio de Janeiro: Universo, 2016.

GOMES, N. L. Educação e relações raciais: refletindo sobre algumas estratégias de atuação. In: MUNANGA, K. (Org.). *Superando o racismo na escola*. 2. ed. rev. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 143-154.

KARNAL, L.; TATSCH, F. G. A memória evanescente. In: PINSKY, C. B.; DE LUCA, T. R. (Ed.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 9-28.

MARCON, F. Quilombo urbano da Maloca: espaço e etnicidade em Aracaju/SE. In: LEITE, R. P. (Ed.). *Cultura e vida urbana: ensaios sobre a cidade*. São Cristóvão: UFS, 2008. p. 85-106.

MORAES, E. Uma memória poética na carne. *Verberena: Diálogos de cinema & cultura audiovisual por mulheres realizadoras*, [S.l.], n. 1, s.p., 2018. Disponível em: <http://www.verberenas.com/article/uma-memoria-poetica-na-carne/>. Acesso em: 4 jul. 2018.

MILNER, J.-C. *Por una política de los seres hablantes: breve tratado político II*. Olivos: Grama, 2013.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 12 jun. 2018.

OLIVEIRA, L. M. S. D.; ARAGÃO, P. C. As questões étnico-raciais nas histórias em quadrinhos e as práticas educativas na formação inicial docente. *Educação & Formação*, Fortaleza, v. 3, n. 8, p. 171-190, 2018. Disponível em:  
<https://revistas.uece.br/index.php/redufor/article/view/276/204>. Acesso em: 20 jun. 2019.

PASSOS SUBRINHO, J. *História econômica de Sergipe (1850-1930)*. São Cristóvão: UFS, 1987.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceito e metodologia. In: CONGRESSO DA SOPCOM: Sociedade dos media: comunicação, política e tecnologia, 6., 2009, Lisboa. *Anais...* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Comunicação, 2009. p. 1-10.

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SERGIPE. *Programa Aperipê Memória*. Aracaju: Fundap, 1991.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Ed.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123.

TEIXEIRA, F. E. *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

TEIXEIRA, F. E. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VILAR, J. W. C. Evolução da paisagem urbana do Centro de Aracaju. In: ARAÚJO, H. M. et al. (Ed.). *O ambiente urbano: visões geográficas de Aracaju*. São Cristóvão: UFS, 2006. p. 45-67.

**Wolney Nascimento Santos**, Secretaria Estadual de Educação, Supervisão de Cultura, Serviço Social do Comércio

 <https://orcid.org/0000-0001-9581-1567>

Mestre em Cinema e Narrativas Sociais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Professor da Secretaria Estadual de Educação (Seed). Supervisor de cultura do Serviço Social do Comércio (Sesc) de Socorro, Sergipe. Membro do grupo de pesquisa “Corpo e Política” da UFS.

Contribuição de autoria: Contribuiu na descrição do filme e nos dados da filmografia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4930939705953130>

E-mail: [wolneynascimento33@gmail.com](mailto:wolneynascimento33@gmail.com)

**Hamilcar Silveira Dantas Junior**, Universidade Federal de Sergipe (UFS), Departamento de Educação Física, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Cinema

 <http://orcid.org/0000-0003-4214-0629>

Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Departamento de Educação Física e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Cinema da UFS (PPGCINE).

Contribuição de autoria: Escrita e fundamentação de toda a parte histórica de Sergipe e do bairro Getúlio Vargas (compreendendo o Cirurgia, Morro do Cruzeiro – onde primeiro foi construída uma caixa d’água), bem como fundamentação da metodologia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8822584170762963>

E-mail: [hamilcarjr@hotmail.com](mailto:hamilcarjr@hotmail.com)

**Fabio Zoboli**, Universidade Federal de Sergipe (UFS), Departamento de Educação Física, Programa de Pós-Graduação em Educação

<https://orcid.org/0000-0002-6397-6575>

Pós-Doutor em Educação do Corpo pela Universidade Nacional de La Plata (UNLP), Argentina, doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Educação pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (Furb) e graduado em Educação Física também pela Furb. Professor do Departamento de Educação Física da UFS. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da UFS. Membro do grupo de pesquisa “Corpo e Política” da UFS. Editor executivo da *Revista Tempos e Espaços em Educação*, vinculada ao PPGED da UFS.

Contribuição de autoria: Contribuiu na estrutura do texto, no recorte da temática e na fundamentação teórica sobre as questões do corpo negro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0682121655932961>

E-mail: [zobolito@gmail.com](mailto:zobolito@gmail.com)

**Editora responsável:** Lia Machado Fiuza Fialho

**Pareceristas ad hoc:** Tadeu João Baptista e Alex Sander Silva

**Como citar este artigo (ABNT):**

SANTOS, Wolney Nascimento; DANTAS JUNIOR, Hamilcar Silveira; ZOBOLI, Fabio. Cinema, educação e africanidades: a memória no documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*. *Educ. Form.*, Fortaleza, v. 5, n. 3, p. 1-21, 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/redufor/article/view/2508>.



Recebido em 24 de janeiro de 2020.

Aceito em 29 de março de 2020.

Publicado em 6 de abril de 2020.

