

# **ACÁCIO: A ESCRITURA DO CINEMA ENCONTRA A ESCRITA DA MEMÓRIA**

Victor Guimarães

*Acácio* (2008, Brasil, 80')

Direção: Marília Rocha

Argumento e pesquisa: Glauro Cardoso Vale

Roteiro e textos: Clarissa Campolina e Marília Rocha

Produção: Diana Gebrim Costa e Glauro Cardoso Vale

Produtores associados: Helvécio Marins Jr. e Luana Melgaço

Fotografia e câmera: Clarissa Campolina e Marília Rocha

Imagens de arquivo: Acácio Videira

Som direto: Pedro Aspahan

Montagem: Clarissa Campolina

Edição de som e trilha sonora: O Grivo

Grandes porções de paisagem verde se descortinam lentamente diante de nossos olhos, numa vista suavemente mediada pelos reflexos do vidro da janela. Após alguns minutos desse travelling lateral, a voz de um homem de idade vem se juntar ao barulho do trem que percorre o interior de Portugal. Ele conta a história de quando tinha 28 anos, vivia na aldeia e conheceu a mulher com a qual se casaria algum tempo depois, na África.

Em seguida, vemos imagens de uma cidade africana contemporânea, com seus carros e sua gente. Planos que logo são justapostos a outras imagens urbanas, que remetem ao mesmo lugar, conquanto que a um passado relativamente distante. A voz *over* que ouvimos já é outra: a diretora Marília Rocha nos conta que, após o período de

trinta anos em Angola, Acácio e Maria da Conceição Videira tiveram que se mudar para o Brasil, fugindo da guerra. Na bagagem, Acácio trazia um enorme acervo de filmes e fotografias feitas em solo africano.

As imagens de arquivo, do tempo em que o artista plástico e etnógrafo português viveu entre os indígenas angolanos, são o mote para esse documentário de nome próprio, que articula tempos e espaços distintos da vida de seu Acácio. Durante dois anos, a equipe visitou a residência do casal em Contagem, Minas Gerais. Nas conversas à mesa do café, emergiam as memórias da juventude em Portugal, da constituição de uma vida familiar em Angola e da velhice no Brasil.

Os planos na sala de seu Acácio e dona Conceição são exemplos de um dos movimentos que o filme faz para dar conta da memória. Sempre enquadrados juntos, os dois contam suas histórias para a equipe, fora de campo. Muitas vezes falando ao mesmo tempo, numa elaboração conjunta das lembranças, um acaba por preencher as lacunas da memória do outro.

Como disse Bazin, o cinema não se contenta em conservar o objeto no instante – tarefa da fotografia. Com o cinema, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (BAZIN, 2003: 126). Nos planos longos à mesa do café ou no sofá, assistindo às imagens antigas, o que o documentário apanha é o próprio esforço de elaboração de uma memória. Ainda que essa tentativa acabe por se frustrar – como no momento em que seu Acácio ensaia uma história, mas logo se esquece do que iria dizer –, o que a duração do plano inscreve é o tempo mesmo da fabricação dessa memória – e também a saudade que irrompe no rosto dos dois, quando eles assistem aos registros do jogo de canastra na casa de Luanda.

Essa elaboração, muitas vezes, é inscrita apenas na banda sonora do filme, e sobreposta às imagens que seu Acácio produziu em Angola, tanto entre os povos *Tucokwe* quanto no próprio cotidiano de sua família. Nesse outro movimento, o documentário figura espaços e tempos longínquos, articulados às lembranças verbalizadas pelo casal. Mesmo que seu Acácio considere as imagens domésticas como de menor valor, o gesto autoral da diretora é o de incluir também esses registros, que documentam a vida dos colonos portugueses na África.

Em certo momento, o filme decide fazer o caminho inverso da biografia do casal: do Brasil, a equipe parte para Angola, e depois seguirá para Portugal. Enquanto as imagens articulam os antigos registros e as filmagens atuais em terra africana, Acácio Videira revisita suas lembranças mais valiosas: aquelas do tempo que passou junto dos *Tucokwe*, documentando a vida cotidiana e os rituais dos indígenas em companhia de seu companheiro nativo, Gambôa Muatximbau. Sobre as imagens de Luanda, dona Conceição sobrepõe as lembranças dos tempos de guerra. Aqui, a memória adquire um caráter coletivo, e compõe a dimensão histórica das relações entre portugueses e africanos.

Quando a equipe encontra Muatximbau já velhinho, cercado pelos netos, o filme tem seu momento mais emocionante. Num único plano, ele fala sobre o tempo que passou ao lado de seu Acácio e define assim a relação dos dois: “ele foi meu pai e minha mãe”. No plano seguinte, vemos o casal Videira em frente a um computador, com fones nos ouvidos. Eles assistem às imagens que acabamos de ver, e se alegram ao ouvir a voz do amigo querido.

Sabemos que o documentário, por excelência, se faz no encontro com os sujeitos filmados (COMOLLI, 2008). No caso de *Acácio*, o que o filme faz é, partindo desse encontro original, provocar outros – por meio das imagens –, entre sujeitos que estão impossibilitados de habitar o mesmo espaço. Aqui, o movimento se inverte: não é mais o filme que apanha a fabricação da memória; é a própria memória que depende do filme para se recriar.

Se o mundo contemporâneo é aquele em que as relações sociais passaram a ser mediadas pelas imagens (DEBORD, 1997), parece salutar perceber que as imagens podem mediar relações que não são ditadas exclusivamente pelo funcionamento do espetáculo. Um cinema que resiste à lógica espetacular pode se fazer assim, mediando encontros impossíveis e contribuindo, à sua maneira, para a construção de uma memória individual e coletiva.

## **Referências**

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.