

ESPELHO DE CARNE / 1985

um filme de ANTONIO CARLOS DA FONTOURA

Realização e argumento: Antonio Carlos da Fontoura, a partir da peça homónima de Vicente Pereira / *Direção de fotografia:* Carlos Egberto / *Operador de câmara:* Antonio Carlos Seabra / *Direção de arte, figurinos e maquilhagem:* Carlos Prieto / *Desenho do espelho e créditos:* Luciano Figueiredo / *Trucagens:* João Mendes / *Música original:* David Tygel / *Convidado especial:* Steve Thornton / *Som direto:* Isamel Cordeiro / *Montagem:* Denise Fontoura / *Montagem de som:* Gercilia Cardillo, Ney Fernandes / *Misturas:* Roberto Carvalho / *Interpretação:* Hileana Menezes (Helena Cardoso), Denis Carvalho (Alvaro Cardoso), Maria Zilda (Leila Assunção), Daniel Filho (Jairo Almeida), Joana Fomm (Ana Almeida), Ivo Fernandes (Mauro), Luca de Castro (Rival no leilão), Almir Teles (Rival no leilão), Odenir Fraga (Rival no leilão), Chico Mascarenhas (Rival no leilão) / *Participação especial:* Moacir Deriquem (Leiloeiro), Iara Neiva (Diarista), Roberto Battaglin (Rapaz).

Produção: Enigma (Brasil, 1984), produtor associado Sky Light Cinema / *Distribuição:* Embrafilme / *Direção de produção:* Cesar Cavalcanti / *Produção executiva:* Antonio Carlos da Fontoura / *Desenho de produção:* José Joaquim Salles / *Produção no set:* Angelo Gastal / *Assistente de direção:* Luis Carlos La Saigne / *Cópia:* DCP (digitalização a partir de materiais em 35mm, “remasterizado” pelo Canal Brasil, com o apoio do Arquivo Nacional), colorida, falada em português e legendada eletronicamente em português, 107 minutos / *Estreia comercial brasileira:* 12 de agosto 1985 / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

*O coração tem duas casas
moram nêle sem se ver,
numa a dor, noutra, o prazer...
cuidado, prazer, cautela,
canta e ri, mas devagar...
não vá a dor acordar.*

– Rainer Maria Rilke
citação na abertura do filme

Quando, em 2023, também no âmbito da secção Director's Cut com o IndieLisboa, exibimos **Rainha Diaba** de Antonio Carlos da Fontoura, Antonio Rodrigues escreveu, na respetiva “folha de sala”, que o realizador “surgiu na segunda metade dos anos 60 como um realizador que levava o cinema a sério e tinha ambições artísticas, com a vantagem de não pertencer ao grupo do Cinema Novo, que queria monopolizar por completo o domínio do cinema de autor no Brasil, o que bloqueava o surgimento de novos realizadores”. Este lado desalinhado, algures entre o autoral e o comercial, marca a obra deste cineasta. A sua primeira longa-metragem, **Copacabana Me Engana** (1968) era claramente inspirada pela Nouvelle Vague (filmado em exteriores, em preto e branco, sobre um rapaz perdido na vida e nas ruas), já **Rainha Diaba** entra no universo do cinema de género e constrói-se enquanto policial (cheio das matizes próprias da sua protagonista). O título seguinte, **Cordão de Ouro** (1977), é um filme de época sobre o escravagismo que segue a estrutura do filme de aventuras, com uma personagem (Jorge) que atravessa uma série de peripécias até conquistar a liberdade. (Tanto **Rainha** como **Cordão** foram realizados em plena ditadura militar, e podem ser entendidos como objetos subversivos, onde a política se entrevê nas trajetórias das personagens). Eis-nos chegados a **Espelho de Carne**, filme erótico com conotações de terror (ou filme de terror com conotações eróticas). Depois de um policial, um filme de aventuras e um terror erótico, Fontoura realizaria dois filmes dedicados ao público infantojuvenil, uma comédia e um *biopic* musical. Fica claro que se trata de uma obra eclética, onde a experimentação em torno dos vários géneros é uma forma de trabalhar as convenções, operacionalizando-as para seu benefício e pervertendo-as sempre que possível.

Baseado numa peça de teatro, que nunca chegou a ser encenada, **Espelho de Carne** evidencia a origem teatral pela concentração do espaço. Tudo (ou quase tudo) se passa num apartamento. Aliás, os poucos momentos que quebram essa dimensão concentracionária são bastante curiosos pelo efeito de contraste que estabelecem com o resto (penso na sequência pré-genérico, no leilão, ou no engate

do rapaz à porta do prédio). E, mais do que um apartamento, a grande parte do filme decorre num quarto, diante do espelho titular. A premissa é simples: o marido comprou num leilão um espelho que pertenceu a um dos últimos bordeis do Rio de Janeiro (apropriadamente chamado República), ao instalá-lo em casa começa a perceber que aquele objeto desperta naqueles que nele se contemplam vários dos pecados mortais (especialmente luxúria, gula, preguiça, mas também a vaidade, o vício – pelo álcool, pelo jogo –, a impulsividade e a violência).

O espelho, desde sempre, foi um “dispositivo” para o terror e a fantasia. Aqui, ele surge não tanto como “ecrã” que nos devolve uma imagem deformada de nós, antes funciona como catalisador do que havia sido recalcado. A pujança de **Espelho de Carne** está, justamente, no modo como tudo o que ali acontece – naquele quarto – poderia acontecer se cada uma das personagens não estivesse aprisionada às expectativas sociais do seu gênero, da sua classe, da sua posição social, da sua profissão, etc. O espelho funciona, afinal, como mecanismo de libertação (o que desperta nalgumas personagens sentimentos de culpa) e a força subversiva do filme está – não por acaso – no contexto socioeconómico das personagens. Por se tratarem de dois casais de classe média-alta carioca, o filme converte-se numa desmontagem, paulatina, dos diversos espartilhos da burguesia. Primeiro a aparência, com o gozo do excesso de maquilhagem e da extravagância das roupas; depois o desejo sexual desenfreado e a infidelidade; a seguir o desleixo e a preguiça (com a mulher a não cumprir as suas “obrigações” domésticas); mais tarde a experimentação de uma sexualidade não normativa (primeiro entre homens, só muito mais tarde, quando o filme está a chegar ao fim, entre mulheres); e logo vem o desrespeito pelas normas sociais do bom gosto e do respeito, do consentimento, do cumprimento das regras e das leis (as personagens faltam ao trabalho, discutem a possibilidade do homicídio...); para que tudo termine, como seria de esperar, numa suruba onde conceitos como os de fidelidade, monogamia ou de heterossexualidade foram completamente abolidos. Esse é o propósito do filme (e do espelho), desfazer por completo a ideologia conservadora burguesa. Não por acaso a criada liberta-se imediatamente de todas as amarras e começa a masturbar-se alegremente na cama dos patrões, e também não por acaso o vizinho perde literalmente a identidade (quando deixa de saber onde deixou a carteira com os documentos). No final, cada um deles será uma nova pessoa.

E, se me referi ao “filme” e ao “espelho” como sinónimos é porque é isso que Carlos da Fontoura pretende. A sua *mise en scène*, de uma espantosa elegância, desenvolve-se em torno daquele espelho “de puro cristal” e faz do jogo dos reflexos a sua dramaturgia. Tudo se desenvolve na relação com o espelho ou por sua relação. A câmara trabalha as ligações das personagens sempre por via da mediação que o espelho permite. Ele passa a ser a personagem silenciosa que observa e conspira a favor daquela geometria circular, naquela combinatória de sexos. Mais, Fontoura opta, de forma sistemática, pelo plano subjetivo do espelho, convertendo a câmara no próprio espelho (e colocando-nos a nós, espectadores, no lugar daquele que observa do outro lado). Os atores olham diretamente a câmara mas não nos olham, veem-se refletidos. Esta câmara-espelho é, depois elevada, a mecanismo dramático na famosa sequência de póquer em que os dois homens apostam quem será o ativo e o passivo na sua relação. Fontoura trabalha esse jogo através de um campo/contracampo de 180º que reproduz, em diálogo, o jogo de simetrias produzido pelo espelho. Mais que isso, os diálogos dessa sequência são particularmente bem achados (e divertidos): “quem perder, vira”. A escolha do verbo é bastante significativa porque reproduz o ato sexual, alude ao “virado” como o homossexual e, mais que isso, reproduz na relação entre dois homens o efeito de “viragem” que o espelho produz quando devolve a imagem invertida, espelhada. “Virar” aqui é “espelhar”, é juntar o igual de modo inverso.

O grande achado formal de Antonio Carlos da Fontoura é mesmo a forma como gere o espaço daquele apartamento, usando o espelho como forma de alargar e baralhar as coordenadas das divisões (e das personagens). E pela forma como entende o espelho enquanto extensão da câmara (e a câmara enquanto extensão do espelho). Aliás, a abordagem plástica e iconoclasta de Fontoura, neste filme, não está muito longe daquilo que Pedro Almodóvar viria a fazer três anos depois em **Mujeres al borde de un ataque de nervios**. Os dois filmes dariam uma bela sessão dupla.