

A sombra de uma estrela - Carla Civelli

Regina Glória Andrade*

RESUMO

Carla Civelli é uma das primeiras cineastas do Brasil. De origem italiana, foi repórter e cinegrafista durante a II Guerra Mundial. Emigrou para o Brasil em 1948, seguindo seu irmão, também cineasta, Mário Civelli. Trabalhou como montadora de filmes e contra-regra. Em 1958, realizou seu único filme, intitulado *É um caso de polícia*, de humor fino e inteligente. Percebe-se a influência do realismo italiano na produção da autora.

Palavras-chave: Carla Civelli; cinema; mulher.

SUMMARY

Carla Civelli is one of the first film-makers in Brazil. Belonging to a Italian family, she was a news-reporter and camera-operator during the World War II. Coming to Brazil in 1948, following his brother, who was also a film-maker, Mario Civelli, she worked as film-montage and stage-manager. In 1958, she made her single movie entitled *É um caso de polícia* which was considered a humor-intelligent movie. It is seen the Italian realism style in her production.

Keywords: Carla Civelli; motion-picture; woman

RESUMEN

Carla Civelli es una de las primeras cineastas de Brasil. De origen italiano, fue reportera y cinematografista durante la II Guerra Mundial. Emigró a Brasil en 1948, siguiendo su hermano, también cineasta, Mario Civelli. Trabajó como montadora de películas y asistente de filmación. En 1958, hizo su única película, titulada *É um caso de polícia*, de humor fino e inteligente. Se advierte el influjo del realismo italiano en la obra de la autora.

Palabras-clave: Carla Civelli; cine; mujer.

“**S**ó raramente um psicanalista sente impellido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas as teorias do sentir.”

Sigmund Freud

O cinema de mulher tem ocupado o lugar de exceção na cinematografia mundial. As pesquisas associadas aos estudos feministas realizadas nas universidades americanas e européias buscam um enfoque sócio-político para explicar esta atividade rara. Os pesquisadores têm-se voltado para a direção, roteiro e mise en scène de filmes de mulheres, considerando essa produção como possuidora de um imaginário próprio do feminino, com características peculiares de linguagem cinematográfica. Entre esses estudos, são significativos os trabalhos de Françoise Audé, sobre a condição de modelo do cinema de mulher, e os de Laura Mulvey, que interpretam, a partir do referencial da psicanálise, o papel da imagem da mulher.

A pesquisa de filmes de mulheres é um campo privilegiado para a memória do pensamento feminino. Os poucos filmes brasileiros feitos por mulheres revelam questões latentes da sociedade brasileira, que o movimento feminino dos anos 70/80 vai retomar de maneira manifiesta.

Este artigo é resultado de uma pesquisa sobre o cinema de mulher no Brasil. Foram investigados filmes de longa metragem feitos por cineastas mulheres entre 1946 e 1974, entre elas Gilda de Abreu, Carla Civelli e Maria Basaglia.

Algumas especificidades ocorrem com este tipo de atividade quando de-

sempenhada por mulheres. Se, por um lado, os filmes apresentam um cinema único, especial e original, por outro, apontam grandes dificuldades de produção, tornando-os raros, com pouco público e distribuição ineficiente.

A primeira cineasta brasileira foi Cleo de Verberena que, em 1930, dirigiu *O Mistério do Dominó Negro*. Para esse investimento, vendeu jóias e propriedades e produziu apenas este trabalho. Segue Carmen Santos, atriz do filme *Limite*, de Mário Peixoto. Em 1938, ela começou a fazer o filme *Inconfidência Mineira*, que só veio às telas em 1948. Mas não resta dúvida de que o trabalho mais importante, nesse período, foi o da cineasta Gilda de Abreu: em 1946, dirige seu primeiro filme, *O Ébrio*. Este filme, que aborda o tema do alcoolismo associado ao adultério e à religião, surgiu num momento de crescimento do cinema brasileiro.

Sobre Carla Civelli, as referências nos arquivos públicos de cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro são poucas. Seu único filme, *É um caso de polícia*, realizado em 1959, com roteiro e argumento de Dias Gomes, tem uma cópia na Cinemateca de São Paulo e, recentemente, o MAM recuperou a única cópia existente nos arquivos da cineasta. Este filme reveste-se de importância, pois, somente em 1974, a cinematografia feminina terá outro título: *O Nome da Rosa*, de Vanja Orico.

A escassez de informações sobre Carla reflete-se na falta de ilustrações. Seu irmão Mário Civelli, em depoimento prestado, relatou que existia somente uma fotografia de Carla, na qual a cineasta aparece com seus familiares. Um baú cheio de documentos e de fotografias, confiado à filha de Carla, desapareceu quando esta se separou do marido. Perdeu-se, assim,

a história de uma família que faz parte da história do cinema de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Uma característica comum das diretoras mulheres européias, e também presente entre as cineastas brasileiras, é o processo de ascensão dentro do cinema: primeiro é necessário tornar-se atriz para depois dirigir um filme. Carla Civelli começou como montadora e continuísta.

A influência italiana no Brasil

Carla Civelli nasceu em 2 de fevereiro de 1920, em Milão, Itália. É irmã de Mário Civelli, nascido em Roma em 1922: ele imigrou para o Brasil, vindo a ter um papel de destaque no cinema em São Paulo. Por volta de 1936, Mário Civelli abandona os estudos e participa de algumas filmagens em Roma, provocando um escândalo para a tradicional família burguesa. Por interferência do avô, recebe permissão para trabalhar em cinema.

Carla, muito unida ao irmão mais moço, aproveitou a autorização do avô e entrou para o cinema também. Formou-se no Sacre-Coeur de Roma, tradicional colégio religioso. Estudou música e harpa, chegando a ser concertista, com cerca de dezoito anos de idade. Assim como o irmão, sempre foi irrequieta, indócil, buscando uma vida autônoma e independente da família.

Conforme depoimento do irmão de Carla, o avô, um patriarca italiano do princípio do século, autorizou os netos a fazerem um "vôo" para a vanguarda mundial. Um fato que pesou nessa decisão foi a ida dos irmãos Civelli para trabalhar com o famoso Mario Serandei, conhecido pelo apelido de "Padre", por andar sempre de terno preto. Enquanto Mário trabalhava em filmagens, cuidando da fotografia, inclusive em filmes de Visconti, Carla atuava nos estúdios como montadora, em filmes dessa significativa fase do cinema italiano.

Às vésperas da guerra, a Itália se dilacerava em meio os movimentos fascistas. O pai de Carla e Mário, General Civelli, fazia parte do grupo de conservadores que apoiavam o Partido Nacional Fascista, e chegou a ser um dos dez nomes que

integraram o Grande Conselho de Milão. Porém, quando se evidenciou o papel de guarda pretoriana das Forças Armadas e se aboliu a liberdade de imprensa, o General Civelli, revoltado, demitiu-se do Conselho e, em exílio voluntário, veio a falecer três anos depois.

Nesse conturbado período italiano, os irmãos Civelli atuaram junto às tropas aliadas na 5ª Armada Americana. Ingressaram no Psychology-Work Departement, no setor de filmagens de eventos da guerra. O diretor da seção era o cineasta Marcello Pagliero, ator principal de Roma Cidade Aberta, famoso por sua participação não só neste, mas em vários outros filmes italianos de fins da década de trinta. Mário foi assistente de produção e Carla, assistente de montagem e continuísta.

Carla e Mário envolveram-se nos horrores da guerra. Percorreram campos de batalha e hospitais, com tarefa que se resumiu a de meros correspondentes de guerra do que propriamente de cineastas. Filmaram cadáveres empilhados, verdadeiros depósitos de horrores. Mário relata que eles ficaram horas a fio esperando que ratos comessem cadáveres para fazerem as filmagens documentais da guerra. Os lugares eram fétidos, escuros, sem iluminação natural, de difícil acesso. Terminada a guerra, Carla continuou em Roma, com Marcello Pagliero e Mário Serandei - com quem iniciou a arte da montagem -, realizando rotinas pouco motivadoras. Nessa ocasião, Mário Civelli foi convidado para ser assistente de direção de Dino de Laurentis, em filme que seria produzido no Brasil. Aceitou o convite e se mudou para São Paulo por volta de 1946.

Os irmãos continuaram se correspondendo. Numa dessas cartas, Carla perguntou a Mário porque não a convidava para morar no Brasil. Mário ficou feliz com o desejo da irmã e, em 1947, Carla chegou em São Paulo.

Apesar de Carla ter trabalhado como montadora de filmes italianos durante a década de 1930, consulta feita à Cinemateca de Roma mostrou que seu nome não constava nos registros.

Vivências no Brasil

Por ocasião da chegada de Carla ao Brasil, Mário havia assumido a direção das filmagens de Dino de Laurentis e aproveitou a oportunidade para contratar a irmã. Quando foi para o interior de São Paulo, deixou para ela a responsabilidade pelo trabalho.

Na mesma época, veio para São Paulo a companhia Piccolo Teatro di Milano, dirigida por Ruggero Jacobbi. Carla e Ruggero se apaixonaram e se casaram um ano depois.

Carla era uma mulher prática e resolvia todos os assuntos de Ruggero. Ele, porém, estava sempre ligado a outras mulheres. Este era um ponto de conflito constante entre os dois. Para não fugir à regra dos pioneiros, ele não rejeitava trabalho. Sempre dedicado ao teatro, emprestou o seu know-how ao cinema. Chegou a realizar alguns filmes para a Vera Cruz com a ajuda de Carla. Quando se separou de Carla, mudou-se para Porto Alegre para ser professor de teatro e depois retornou à Itália.

A característica principal de Carla Civelli era a discrição. Viveu em São Paulo no anonimato. A partir da relação com Ruggero, passou a atuar em teatro: fazia roteiros, escrevia peças, controlava a direção; era uma espécie de assistente de teatro. No início dos anos cinquenta, foi assistente de marcação com as atrizes de teatro Cacilda Becker e Dercy Gonçalves. Também preparou adaptações, iluminações e cenários para televisão.

Da experiência com a televisão, Carla recebeu proposta de morar no Rio de Janeiro, onde conheceu seu segundo marido, Giuseppe Baldaconi. Com o apoio dele, resolveu fazer seu primeiro e único filme: É um caso de polícia. Baldaconi foi responsável pela produção e montagem do filme. Para escrever o roteiro, Carla convidou Dias Gomes.

Nessa ocasião, Carla era técnica de dublagens. Foi nesse período, também, que consolidou a relação com Baldaconi. Passaram a morar juntos, mas não se casaram.

Carla adaptou-se bem ao Brasil, pois, além de não voltar mais para a Itália, falava português e não gostava de conversar em italiano como Mário. No final de 1979, ela foi hospitalizada no Rio de Janeiro em estado grave, com leucemia, vindo a falecer.

O filme de Carla Civelli

É um caso de polícia foi o único filme dirigido por Carla Civelli. Este fato

é comum no cinema de mulheres. Em pesquisa realizada na Europa, em nível de pós-doutorado, investiguei a história do cinema de mulher e verifiquei que inúmeras mulheres fizeram apenas um filme durante toda a vida. (Andrade, 1992) São poucas as referências ao filme de Carla Civelli. Em *As Musas da Matinê*, Elice Munerato e Maria Helena Dercy de Oliveira fazem referência ao filme de Carla Civelli, que tinha a sinopse que se segue.

"Belinha (Glauce Rocha) é uma jovem aficionada por crimes. Durante um almoço num restaurante da Zona Sul carioca tem sua atenção despertada pela conversa de dois desconhecidos. Ambos discutem sobre a melhor maneira de matar uma mulher, de nome Suzana. Com o intuito de segui-los, Belinha inventa vários pretextos para livrar-se da presença do noivo Godofredo (Sebastião Vasconcelos). Quando os dois desconhecidos saem do restaurante, ela os segue no carro de Godofredo para descobrir aonde vão. De volta à casa, convence o noivo a fingir que é um dos homens que havia seguido para, por telefone, demover o outro da idéia de matar Suzana. Godofredo acredita finalmente na história de Belinha mas tenta dissuadi-la da idéia de impedir o crime. Mas, Belinha, por conta própria, resolve visitar um dos desconhecidos. Ao chegar ela é confundida com outra moça. Quando esta outra moça chega, Belinha descobre que seu nome é Suzana e relata o plano que visa assassiná-la. Godofredo sai atrás da noiva, e Vilma (Mara Di Carlo), irmã de Belinha, preocupada com os acontecimentos, chama a polícia. Esta invade a casa e leva todos para a delegacia, onde se esclarece o episódio. Luiz, além de ser um grande escritor, estivera apenas discutindo com um amigo um capítulo de sua novela de rádio." (Munerato & Dercy de Oliveira, 1982, p.25)

Memória feminina

O filme faz uma apologia do imaginário feminino, já que, além de a personagem principal ser uma mulher, há uma exaltação de traços próprios da personalidade feminina, como a curiosidade, a investigação, a fantasia e a imaginação, no sentido subjetivo do pensamento. Não há registro, em artigos da imprensa da época, desse filme de Carla e só recentemente o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro recuperou a única cópia existente nos arquivos da cinemateca. A trama de É um caso de polícia é desenvolvida com

cenar cômicas, outras insólitas, outras apresentam lugares comuns. Ao redor da personagem principal, articulam-se as cenas. Perseguições, pessoas presas e policiais em busca de solução de um crime imaginário.

Durante muito tempo o cinema insistiu em reproduzir cenas fixas. A cineasta que precede Carla Civelli, Gil da Abreu, apesar de todo o sucesso de *O Ébrio*, optou por esse modelo de cenas fixas, quase fotográficas, tal é a ausência de movimento de câmera. Essa forma de filmar foi inspirada nos filmes pioneiros que, já nas décadas de 1940 e 1950, não faziam mais sucesso em Hollywood. Com o avanço da tecnologia e da imaginação dos cineastas, a imagem cinematográfica adquiriu um movimento próximo da realidade. As câmeras adquiriram uma condição quase biológica, identificada ao olho humano, que capta imagens superpostas e ágeis ao mesmo tempo. Além desse movimento natural, a câmera ousou ir além das possibilidades do olhar, inovando a transparência e até mesmo a simultaneidade. Um fato importante nesse desenvolvimento foi a construção de personagens. Ganhando forma e conteúdo, proliferaram a expressão subjetiva, o comportamento emocional e a problemática psicológica. Este fato aproximou os personagens do público, tornando-os semelhantes às pessoas do mundo cotidiano.

Assim, a imagem evoluiu da condição puramente intencional para alcançar um valor próprio, pelo perfil psicológico de seus personagens. A verdade cinematográfica passa a oferecer, então, a condição de ficção palpável através da imaginação e da identificação. Sua condição abstrata, absoluta e tirânica é modificada e elaborada. Esse ponto de deslocamento abre espaço para conceitos da psicanálise, tais como o imaginário, o sonho; ou procedimentos técnicos, como a interpretação, que passam a integrar o estudo do cinema.

Nos estudos do inconsciente e na natureza da subjetividade do homem está o reforço mais palpável para as fundamentações teóricas sobre a arte. Provindendo do trabalho clínico

observado por intermédio do relato verbal dos pacientes, o inconsciente é descrito por Freud como um sistema em que "as palavras se encontram num complicado processo associativo no qual se reúnem elementos de origem visual, acústica e cenestésica". (Freud,

[1915], p.243) Dessa forma, faz parte do inconsciente uma sucessão de inscrições e signos que se formam em dois sentidos: o latente e o manifesto. Correspondem aos conteúdos latentes os conflitos defensivos, idéias recalcadas, pulsões e desejos. Este ma-

terial está sob a garantia de forças que atuam sobre ele. Ao retorno deste material contido pela repressão, Freud deu o nome de conteúdo manifesto.

Os atos do cotidiano, portanto, são todos provenientes desse jogo de liberações e de equilíbrio dos recalques. Entre todos os atos psíquicos, aqueles considerados como artísticos são os que mais inquietam os psicanalistas, desde Freud. Nas bases da constituição do sujeito estão os elementos de origem visual. O olhar é considerado, nos estudos psicanalíticos, sobretudo pelo teórico francês Jacques Lacan, em sua função escópica, dando origem a uma das quatro pulsões do inconsciente. Todas as pulsões estão referenciadas ao campo do Outro, conceito inovador que fundamenta as relações familiares (vivência edípica) estruturantes do sujeito, bem como articula a diferença sexual, o gozo, e propicia a dialética intersubjetiva, na qual o contexto sócio-cultural é valorizado, favorecendo a extensão dos conceitos psicanalíticos.

O filme de Carla Civelli tenta se aproximar de cenas da realidade. A narrativa provém de dados imaginários que devem ser comprovados no decorrer da estória. O que fica claro no filme é o rompimento de ilusão. A objetividade da câmera interfere sobre os fatos imaginários e modifica a realidade. Por vezes, tem-se a impressão de que a diretora tinha como meta principal a captação de imagens reais. Mas, essa aproximação exagerada da realidade também a transfigura, afasta e provoca imagens distorcidas. A consequência é que o filme não consegue

Por vezes, tem-se a impressão de que a diretora tinha como meta principal a captação de imagens reais. Mas, essa aproximação exagerada da realidade também transfigura, afasta e provoca imagens distorcidas.

se aproximar do documentário devido aos elementos imaginários jogados na trama e ao próprio movimento que o cinema oferece.

É essa impossibilidade de objetividade da câmera na apreensão da realidade que a simulação dos fatos apresenta. Essa condição favorece a criação de um mundo fictício, um verdadeiro simulacro da realidade. Nesse sentido, Baudrillard (1981) argumenta que há uma impossibilidade de se encontrar o absoluto porque a cena da ilusão e a cena da realidade se confundem. Ao criticar a sociedade de nosso tempo, o autor detecta um comportamento histérico em busca da produção e da reprodução da realidade. Assim, em toda parte, o hiperrealismo da simulação se traduz pela alucinante semelhança com o próprio real, o que anula o charme e a energia das representações.

Porém, o que oferece um caráter único e sincrônico ao filme é a capacidade da diretora de reproduzir imagens impressas em sua subjetividade. A reprodução no filme tem valor de transcrição, operada pela câmera a partir da transmissão das cadeias significantes do artista e suas condições nas cadeias do real, do simbólico e do imaginário.

Neo-realismo e existencialismo

Pode-se dizer que a história de É um caso de polícia gira em torno de uma personagem. Sua atuação é tão mobilizante que o espectador, ao sair do filme, grava o conflito e o drama de uma mulher que quer evitar um assassinato. Por outro lado, cenas hilárias provocam uma sensação de bem estar, de humor e de leveza. Por causa desses traços, pode-se dizer que o filme é inteligente.

No caso do cinema, a passividade especular e a sugestibilidade onírica facilitam a simbiose entre o espectador e as personagens do filme. A partir de enigmas, somos seduzidos ou rejeitados as personagens em busca de respostas às perguntas que surgem no decorrer da trama. São colocadas questões como quem sou eu, o que me propõem, de que forma me seduzem esses personagens. Quando lemos um livro ou vemos um filme, há um processo imperceptível de captura do leitor e do espectador, respectivamente. Mendonça argumenta que "o leitor se identificará imaginariamente com a estória narrada, não se dando conta de que é um veículo de apropriação ima-

ginária da transmissão, já que só por isso se suportará intérprete". (1985, p.144). Por esse processo de identificação, tem-se a ilusão de acesso ao imaginário do autor onde se localizam os símbolos.

Nas pesquisas sobre a narrativa literária de Barthes, Greimas e Todorov, fica evidente a referência à ação e ao desejo dos personagens como um fio condutor do texto. Na ficção literária, a personagem é construída por símbolos, por signos lingüísticos e, sobretudo, por palavras, nunca por imagens, que são a condição do cinema. A apreensão das personagens

O efeito do cinema não é apenas identificatório, mas é também provocador de uma certa alienação, a partir da qual o sujeito, isolado de si mesmo, é capturado pela imagem. Este fenômeno provoca uma sutura, uma pseudo-

da literatura e o ritmo de leitura são dados pelo leitor, ao passo que, no cinema, o movimento, as cores e a música oferecem cenários provocantes e fortes aos processos de identificação.

Ultimamente, com a invasão do videocassete nos lares, essa observação ganha uma relatividade no que se refere ao tempo do próprio espectador. Dentro de sua casa pode-se dimensionar o ritmo desejado para a apreensão de um filme. Sem maiores investigações, ousa dizer que se duplica o processo de identificação com as personagens de um filme. Manejado ao nosso gosto, com possibilidade de paradas, de retrocesso e de remanejamentos, o filme passa a ser um produto fácil de ser consumido. Não fosse assim, não se multiplicariam os investimentos em videocassetes nos últimos anos.

O efeito do cinema não é apenas identificatório, mas é também provocador de uma certa alienação, a partir da qual o sujeito, isolado de si mesmo, é capturado pela imagem. Este fenômeno provoca uma sutura, uma pseudo-identificação, incidindo no olhar uma dialética entre a precipitação e o instante de ver. Nesse instante, entre uma ação e outra, ocorre o fascínio. Essa paralisação artificial, ao suspender o gesto, tem uma função anti-vida, lugar da morte, que é recuperada pela separação que a imagem provoca.

Nesse espaço, a personagem cinematográfica vive. Esse fascínio reproduz a vida, em cuja sensação de irrealidade e de morte o cinema se funda. Impressa na fita de celulóide estão as paixões. Essas sensações se refletem no fato de que, no cinema, a personagem é encarnada na pessoa do ator. Seu registro é feito pelas imagens que captam a voz, os gestos, as expressões e o corpo do ator, daí as restrições às dublagens. Seu papel - aquilo que ele representa - pode ser determinado pelo diretor, mas sua pessoa, o que passa para a tela, a expressão de seu carisma, já está predeterminada. Um fator decisivo nesse encontro é que a personagem expressa pelo ator revela um artista, um outro com espaço próprio, o que explica a preferência de alguns diretores pela exclusividade de certos atores. A personagem expressa pelo ator é captada pela câmera, onde as interferências das experiências de ambos vão favorecer um processo de internalização das imagens pessoais do ator. Todo esse movimento se encontra sob as condições do tempo em que a personagem é criada e do tempo em que é filmada.

Pode-se dizer que a inquietação de Belinha, personagem de É um caso de polícia, frente às injunções do mundo moderno, é ingênua. Dificilmente, hoje, alguém concentraria sua atenção sobre a suspeita de um assassinato, que escutasse em uma conversa de bar. Ao contrário: as complicações com a polícia, a perda de tempo nesse mundo agitado desencorajariam qualquer ação neste sentido. O objetivo da trama é levar o espectador a ter maior carga de tensão possível sem, no entanto, atingir o clímax, como no filme Janela Indiscreta de Hitchcock.

Também é bem provável que a experiência teatral de Carla no Brasil no início da década de 1950 tenha determinado uma linguagem menos romântica e mais existencialista. Seguramente, as influências de época, o desejo de se diferenciar das chanchadas igualmente contribuíram para a criação de uma personagem mais prática do que sonhadora, mais realista do que romântica. A personalidade de Carla Civelli, prática, objetiva e pouco sonhadora, atuando como uma projeção, foi decisiva para a construção da personagem Belinha.

O movimento neo-realista iniciou-se em 1945 na Itália, provindo da literatura. Enquanto o ideal do realismo era o de capturar os fenômenos da experiência o mais objetivamente possível, o neo-rea-

LOGOS

lismo apostava na vivência. Em ambos encontram-se várias tendências, tais como, a crença no senso comum (realismo ingênuo) e a captação da realidade como uma máquina fotográfica. Estas tendências se difundiram no movimento do cinema. Os neo-realistas expressavam um constante desejo de participar da realidade, mesmo que fosse apenas retratando-a. Documentos, reportagens e testemunhos autobiográficos fidedignos contavam a vida de um povo, tentando captar sua maneira de pensar e de agir.

Porém, a tendência mais marcante dessa travessia entre os anos 40 e 50 foi, sem dúvida, o existencialismo. Representada pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre, essa corrente, de origem no pensamento alemão, vai ressurgir com todo o seu vigor após a 2ª Guerra Mundial, influenciando na arte e no cinema. Segundo Sartre, a condição humana não dependeria da natureza, mas sim da situação histórica. O homem seria condenado a decidir os rumos de sua vida. A existência de um homem ganharia sentido na medida em que ele levasse em conta os outros homens e agisse para a construção de um mundo melhor.

Paralelamente, o existencialismo procurava desvendar o mundo interior do ser humano, a angústia, a solidão, o sentimento de revolta. As relações formais e institucionais, como o casamento ou o trabalho fixo e garantido, eram um desafio para o pensamento do momento, representado sobretudo por intelectuais e artistas.

Nas décadas de 1940 e de 1950 havia a idéia prevalecente de que a realização pessoal da mulher estava condicionada ao sucesso no casamento, à perfeição na maternidade e sobretudo ao atrelamento da mulher ao projeto do homem. Preconceitos contra a sexualidade fora do casamento eram reforçados pelo apego à virgindade. Os métodos contraceptivos clássicos não facilitavam uma vida sexual livre.

Esse ideário vigente apenas favorecia a submissão das mulheres e o poder soberano dos homens. Sem que houvesse maiores reivindicações, as mulheres conviviam passivamente com todas essas limitações, fortalecendo as posições machistas de seus companheiros. O que surpreende no filme de Carla Civelli é que, apesar de ser uma mulher dessa época, influenciada por todas as opressões, a personagem Belinha é capaz de ver atendidos os seus desejos. Pode ser que a questão levantada por ela, tal como um provável crime, provoque

uma situação social tão mobilizante que os homens se sintam envolvidos.

Foi por volta de 1943 que Carla viveu as primeiras experiências de cinema. A maioria delas estava voltada para a retratação da realidade nua e crua. O realismo seguramente foi uma influência marcante, quando passava horas a fio esperando uma boa cena, aquelas que mais chocariam o mundo, mostrando os horrores da guerra. Pode-se dizer que foram esses comportamentos e exigências do cinema documentário que favoreceram a linguagem neo-realista que se observa no trabalho da cineasta.

Muito significativa também é a personagem feminina secundária, Vilma (Maria Di Carlo). Representando o papel da irmã de Belinha, ela trabalha a semana inteira e, por isso, aparece sempre dormindo. Nada é dito ou mesmo induzido sobre o trabalho de Vilma. Sem nenhum charme, aparece na

intimidade de robe ou de pijama, cabelos presos e sem se envolver com o problema da irmã. No final do filme, quando todos estão na delegacia para esclarecer os malentendidos, Vilma comparece.

Carla Civelli tenta uma personagem com características atuais. É uma mulher esperta, curiosa, independente, tanto que procura sozinha resolver o enigma que a intrigou. Mas, não desenvolve em nenhum momento uma personagem sedutora. Seu noivo está preocupado em dissuadi-la do papel de detetive. Para se contrapor a ela, cria Suzana (Gloria Ladari), uma secretária viúva extremamente tímida e medrosa.

No cinema de Gilda de Abreu, o trabalho para as mulheres funcionava como um período em que suas vidas não estavam protegidas por um homem. Outro tipo muito comum de posição feminina durante



essas décadas era a situação das viúvas. Preenchendo o imaginário masculino de fantasias de desproteção e de desamparo, a viúva representava o papel da mulher mais dependente. Um dia haviam tido o amparo de um marido que as deixou em consequência da morte e não por causa de problemas emocionais das próprias mulheres, uma fantasia comum dos homens de décadas passadas acerca das mulheres separadas, abandonadas ou divorciadas.

Quanto aos homens, no filme de Carla Civelli, tem-se Godofredo (Sebastião Vasconcelos), noivo de Belinha, que é solidário aos problemas enfrentados por ela. Os outros são personagens secundários, que conduzem as situações com tranquilidade. Na verdade, seus papéis são comuns e com pouco destaque.

Pode-se dizer que *É um caso de polícia* é um filme simples, mas concretiza o desejo de uma mulher de fazer um filme, apresentar uma estória, tramar um conto ou simplesmente lidar com a imagem, uma vez que Carla dedicou sua vida a essa tarefa. É significativo o fato de ter criado uma situação policial, de mistério e de defesa de uma mulher que imaginariamente seria assassinada por dois homens.

Se a linguagem feminina é provocada pela sedução, condição essencial da escrita da mulher, o trabalho de Carla Civelli comprova esta hipótese, com a ressalva sobre a sexualidade e sensualidade geralmente elaboradas na forma de constantes demandas. Na obra de Carla, a pregnância narcísica está ausente.

Contudo, se há mistérios no filme, desvendados no próprio decorrer da história, na vida da diretora esses mistérios permanecem. A inexistência de documentação sobre sua obra e a ausência de fotografias denunciam um aspecto constante na obra de mulheres – a discrição, o anonimato, o esquecimento. Os fragmentos reconstituídos pela pesquisa esgotam-se no baú desaparecido, na única entrevista concedida por seu irmão Mario Civelli e no filme realizado.

Bibliografia

- ANDRADE, Regina. *A cena iluminada (psicanálise e cinema)*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ, 1988.
- _____. *O cinema de mulher na Europa (1895-1970)*. Trabalho de Pós-Doutorado. Paris: CNPq, 1992-1993.
- AUDE, Françoise. *Cine-modèles cinéma d'elles*. Lausanne: L'Age d'homme, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulations*. Paris: Galilé, 1981.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CHAIDERMAN, Miriam. *Narrativa e imagem: movimento do desejo*. *Percurso - Revista de Psicanálise*, n.1. São Paulo: 1988.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, 23v.
- _____. *Escritores criativos de devaneios*. *Op.cit.*, v.9.
- _____. *A sexualidade feminina*. *Op.cit.*, v.21.
- GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- MENDONÇA, Antonio Sergio Lima. *Os impasses conceituais existentes a propósito da categoria e da ação na indústria cultural*. Rio de Janeiro: 1987. (Inédito)
- METZ, Christian et.al. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moian, 1970.
- MUNERATO, Elice & OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1982.
- RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

* Regina Andrade é Psicanalista, Doutora em Comunicação pela ECO/UFRJ e Professora do Mestrado de Psicologia da UERJ.