

Fragments of female authorship in Brazilian cinema: considerations about Carla Civelli's cinema (1921 - 1977)

Fragmentos da autoria feminina no cinema brasileiro: considerações sobre o cinema de Carla Civelli (1921-1977)

Regina Glória Andrade

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

José Francisco Serafim

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Sandra Straccialano Coelho

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Abstract

Born in Italy in 1921, in an aristocratic family, Carla Civelli integrates the history of the women's pioneers of cinematographic art in Brazil. Following the footsteps of her brother, Mario, with whom she worked as a reporter in the Second World War, Carla arrived in São Paulo in 1948, where she initially devoted herself to activities as a film editor and stagehand. Acting especially in Brazilian theater and television throughout her career, Carla Civelli made her only film, "Um caso de polícia", in 1959. We intend to contribute to the visibility of her trajectory, which is in line with the current context of a necessary revisionism of Brazilian's cinema history, in addition to promoting an analytical look at the audiovisual elements of that film, which, in the middle of the Chanchada's period, presented itself as a fine parody of Italian neo-realism. In our analysis, we will also call the debate on the very notion of a possible feminine authorship in the historical context in which the filmmaker's work was carried out.

Keywords: Brazilian cinema, Woman cinema, Film History, Carla Civelli

Introdução

Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas as teorias do sentir.

(Freud, 1919, p. 275).

Este artigo é resultado de uma pesquisa sobre o cinema de mulher no Brasil. Foram investigadas as cineastas mulheres que fizeram cinema de longa metragem entre 1946 - 1974, dentre elas Gilda de Abreu, Carla Civelli e Maria Basaglia. Algumas especificidades ocorrem com este tipo de atividades quando as mulheres as desempenham. Por um lado, o registro realizado por pesquisas de filmes de diretoras mulher (Gilda de Abreu-1946) aponta um cinema único, especial e original, mas por outro lado raro, sobretudo com as pioneiras um cinema sem público e sem distribuição eficiente.

A primeira diretora de cinema no Brasil foi Cleo de Verberena, que dirigiu *O mistério do Dominó Negro* em 1930. Para este investimento, a realizadora vendeu joias e propriedades e só produziu este trabalho.

Segue a ela Carmem Santos, atriz do filme *Limite* de Mário Peixoto (1931), e que em 1938 começou o filme *Inconfidência Mineira*, que só veio às telas dez anos depois. Mas não resta dúvida que, dentre as pioneiras, o trabalho mais importante foi o da cineasta Gilda de Abreu, que em 1946 dirigiu seu primeiro filme, o grande sucesso de bilheteria *O Êbrio*, e que, em seguida, realizou mais quatro longas-metragens (Andrade; Serafim; Coelho, 2020, p. 464).

Nos arquivos públicos de cinema do Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna, as referências sobre Carla Civelli eram poucas no momento em que essa pesquisa inicial foi realizada, mas, recentemente, tivemos acesso a mais referências a seu respeito. Seu único filme, *É um caso de polícia*, realizado em 1959, cujo roteiro e argumento é de Dias Gomes, pode atualmente ser consultado em uma cópia na Cinemateca do Rio de Janeiro assim como na Cinemateca de São Paulo. Recentemente, uma sobrinha da diretora, Patricia Civelli (2018) recuperou este filme e forneceu mais informações sobre a diretora, inclusive com fotos e referências de seu trabalho no teatro.

É um caso de polícia reveste-se de importância na história do cinema brasileiro sobretudo porque só quinze anos depois de seu lançamento, em 1974, é que a cinematografia feminina terá outro título no Brasil, com *O nome da Rosa* de Vanja Orico. Uma característica muito comum entre as diretoras mulheres, presente seja entre as europeias seja entre as cineastas brasileiras, é o seu processo de ascensão dentro do cinema, marcado muitas vezes pela necessidade de primeiro tornarem-se atrizes, para depois dirigirem um filme.

Carla Civelli, contudo, teve uma trajetória distinta, porque começou sua carreira como montadora e continuista de várias obras que estavam sendo realizadas na ocasião. A seguir, discorreremos um pouco mais detalhadamente sobre sua trajetória.

Quem foi CARLA CIVELLI?

Carla Civelli nasceu a 02 de fevereiro de 1921 em Milão, Itália, e faleceu em 1977 na cidade do Rio de Janeiro. Italiana, emigrou para o Brasil, país onde veio a ter uma trajetória importante no campo das artes, tanto no cinema como no teatro. Carla foi criada em Roma onde estudou no Sacré-Coeur de Roma, colégio vinculado ao Instituto das Religiosas do Sagrado

Coração de Maria, fundado por Padre Gailhac e Irmã Saint-Jean em Béziers, na França, em 1849. Esse tradicional e conhecido colégio religioso existiu em vários países do mundo inclusive no Rio de Janeiro. Nele, Carla estudou música e harpa, chegando a se tornar concertista por volta de seus dezoito anos (1938).

Segundo o depoimento de Mário Civelli (1922-1993), seu irmão, concedido em entrevista gravada e realizada em 18/10/1990 na cidade de São Paulo, para a pesquisadora Regina Andrade, seu avô foi um patriarca italiano importante do século XIX. Já o pai de Carla e Mário, o General Civelli, fazia parte do grupo dos conservadores que apoiaram o Partido Nacional Fascista e chegou a ser um dos dez do *Gran Consiglio del Fascismo*, órgão máximo de poder do Partido Nacional Fascista e, especialmente, durante o governo de Benito Mussolini. Criado em dezembro de 1922, este Conselho se tornou um órgão constitucional somente em 9 de dezembro de 1928.

Foi em torno desse período que nasceram Carla (1921-1977) e seu irmão, Mario Civelli (1923-1993). Entre os quatorze e quinze anos de idade, por volta de 1936, Mário Civelli abandona os estudos e participa de algumas filmagens em Roma, o que foi um escândalo para sua tradicional família burguesa e fascista.

Contudo, foi seu avô quem o autorizou a um voo em direção à vanguarda do cinema (e quem, mais tarde, concordaria com a imigração de Mario e de Carla para o Brasil). Carla, que era muito unida ao irmão mais moço, aproveitou a autorização dada pelo avô e foi também trabalhar com cinema. O fato que pesou nesse apoio a que os netos ingressassem na área do cinema foi que os irmãos Civelli iriam trabalhar com um amigo, "o famoso Mario Serandrei, conhecido pelo apelido de padre" por que só se vestia de preto (sic. Mario Civelli, 1990).

Mario Serandrei (1907-1966), por sua vez, foi um editor e roteirista de filmes italianos. Nascido em Nápoles, ele começou a trabalhar na indústria cinematográfica em 1931 como assistente de direção. Anos depois, foi um dos diretores do famoso filme *Giorni di Gloria* (Mario Serandrei, Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, 1945), além de ter editado mais de duzentos filmes durante toda sua carreira, encerrada com sua morte em 1966.

Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, a Itália estava dilacerada pelos movimentos de extrema direita, o fascismo. A partir da radicalização do governo, quando ficou evidente o funcionamento da verdadeira censura e foi abolida a liberdade de imprensa, o General Civelli, revoltado, demite-se do Conselho dos Grandes e se exila voluntariamente, falecendo três anos depois.

Neste conturbado período italiano, os irmãos Civelli foram trabalhar ao lado das tropas aliadas na 5ª Armada Americana. Logo ingressaram no USA - *Psychology-War Department*, uma instituição dedicada a apoiar os traumatizados da Guerra e que, dentre suas atividades, produzia documentários. Neste contexto, Mário Civelli foi primeiro assistente do Capitão Peter Praud – responsável por documentários e cinejornais de propaganda ideológica – e depois

assumiu provisoriamente a direção de produção. Esta seção na Itália era supervisionada por Marcello Pagliero (1907-1980), conhecido cineasta italiano, diretor e ator principal do filme *Roma cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945). Marcelo Pagliero ficou famoso por sua participação não só neste, como em vários outros filmes italianos de fins da década de trinta do século XX. Enquanto Mário trabalhava como assistente de produção, Carla atuava como assistente de montagem e continuísta.

O trabalho realizado nesse período envolveu os irmãos Civelli nos horrores da guerra. Percorreram de campos de batalha a hospitais e suas tarefas resumiram-se mais a um trabalho de correspondentes de guerra do que propriamente cineastas. Filmaram cadáveres empilhados e verdadeiros depósitos de horrores. Segundo Mário relatou, eles ficavam horas a fio esperando para fazer as filmagens documentais da guerra. Os lugares eram fétidos, escuros, sem iluminação natural e de difícil acesso.

Terminada a guerra, Carla continuou trabalhando em Roma com Marcello Pagliero e Mário Serandrei, com quem se iniciou na arte da montagem. O trabalho era, no entanto, rotineiro e pouco motivador. Neste mesmo período, Mário Civelli foi contratado para pesquisar locações brasileiras e para trabalhar como assistente de direção da Companhia de Dino de Laurentis (1919-2010). O plano original era fazer um filme sobre a história de Anita Garibaldi que seria realizado no Brasil, mas que nunca foi concretizado. Mario aceitou o convite de Dino de Laurentis e mudou-se para São Paulo por volta de 1946. Em depoimento sobre sua relação com a irmã nesse período, ele conta que:

Nós sempre continuamos nos correspondendo. Numa dessas cartas, Carla me perguntou porque eu não a convidava para vir morar no Brasil. Respondeu imediatamente ao meu convite e em 1947 Carla chegou a São Paulo. (sic Mario Civelli, 1990)

Vale notar que, apesar do fato de Carla ter trabalhado como montadora de filmes italianos durante a década de 1930, fizemos uma consulta à *Fondazione Cineteca Italiana* (FCI), em 1990, que respondeu que seu nome não constava de nenhum registro oficial, o que reforça o interesse no resgate de sua trajetória que brevemente recuperamos nesse artigo. Mario conta que a irmã, assim como ele, sempre foi irrequieta e indócil e que buscou uma vida autônoma e independente da família. Destacamos, assim, que quando chegaram ao Brasil, os irmãos Civelli já traziam na bagagem uma experiência significativa com o cinema.

Irmãos CIVELLI, pioneiros do cinema e do teatro no Brasil – São Paulo.

Por ocasião da chegada de Carla Civelli ao Brasil (1947), Mário, que havia assumido a direção das filmagens da Companhia de Dino de Laurentis, aproveitou a oportunidade para contratá-la e os dois irmãos passaram a trabalhar juntos novamente. Nesse

momento inicial, Mário foi para o interior de São Paulo e deixou a responsabilidade das filmagens com Carla.

Após longo de sua carreira, Mario chegou ainda a criar duas produtoras de cinema, a *Maristela*. Essa produtora acabou sendo a responsável por obras importantes do cinema brasileiro sendo que pela primeira vez, adaptou para as telas obras de dois grandes escritores brasileiros: Monteiro Lobato (O Comprador de Fazendas, 1951, dirigido por Alberto Pierolisi) e contos de Nelson Rodrigues (Meu Destino é Pecar, 1952 dirigido por Manuel Peluffo).

Após seis longas, Mario desligou-se da Maristela e, em sociedade com Anthony Assunção, fundou sua segunda produtora, a *Multifilmes*, que além de ter realizado o primeiro filme colorido, (Destino em Apuros, 1953 dirigido por Ernesto Remani), realizou o primeiro filme tendo o futebol como tema central (O Craque, 1953 dirigido por José Carlos Burle) (Vide Filmografia). Esse percurso de Mario Civelli representa uma influencia do Cinema Italiano nos primeiros filmes representativos Brasileiros.

Voltando a Carla Civelli em 1946, Ruggero Jacobbi (1920-1981) chegava ao Brasil, acompanhando uma turnê da companhia de Diana Torrieri, da qual era diretor artístico. Ruggero também passou a atuar como crítico cinematográfico, literário e principalmente teatral, em revistas como *Corrente*, *Circoli* e *Italia Letteraria*, esta última coordenada por Pietro Maria Bardi, que foi o idealizador do Museu de Arte de São Paulo. Integrou-se, ainda, ao Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa e Sandro Polloni, para quem dirigiu *Estrada do Tabaco*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland em 1948, no Teatro Fênix. No mesmo ano, Ruggero encena um texto célebre de Émile Zola, *Thérèse Raquin*, protagonizado por Maria Della Costa. Vale lembrar que esta última peça marcaria o início do naturalismo no teatro brasileiro, de acordo com alguns críticos. Ruggero foi também o fundador do Piccolo Teatro di Milano.

Foi durante esse período que Carla se casou com Ruggero Jaccobi e, a partir desse momento, ela passou a trabalhar como assistente de teatro Ruggero Jacobbi. Sempre dedicado ao teatro, Ruggero emprestou também o seu *know how* ao cinema brasileiro Não rejeitava trabalho e era muito responsável, característica que parece comum aos pioneiros do cinema no Brasil. Nesse contexto de atuação, chegou a realizar alguns filmes para a *Vera Cruz* e como a dupla Gilda de Abreu e seu marido Vicente Celestino, que em 1945 foi o personagem principal do seu filme *O Ebrio*, Ruggero e Carla formaram uma dupla, nos trabalhos de teatro em São Paulo.

A característica principal de Carla Civelli, segundo seu irmão, era a discrição. Viveu em São Paulo no anonimato por vários anos e, depois de separar-se de Ruggero, passou também um período em Porto Alegre, onde atuou como professora de teatro. Anos mais tarde, retornou para a Itália por um período, após o qual voltou para o Brasil.

Em princípios dos anos 1950, Carla separa-se de Ruggero e foi trabalhar como assistente de marcação com as atrizes de teatro Caclida Becker e Dercy Gonçalves. Participou também, nesse período, de

alguns trabalhos na televisão, preparando adaptações, iluminações e cenários.

A partir dessa experiência na televisão, Carla recebeu uma proposta de trabalho para morar no Rio de Janeiro, cidade onde conheceu seu segundo marido, José Baldaconi, também italiano. Em 1958 foi morar no Rio de Janeiro e com seu apoio, Carla resolveu fazer seu primeiro e único filme: *É um caso de polícia* (1959). Baldaconi foi o responsável pela produção e montagem e, para escrever o roteiro, Carla convidou Dias Gomes, teatrólogo brasileiro.

Nesta época, Carla trabalhava como técnica de dublagens e foi neste período também que consolidou a relação com Baldaconi. Segundo indicam as fontes consultadas, Carla adaptou-se bem ao Brasil, pois além de não ter retornado definitivamente à Itália, só falava português e não gostava de conversar em italiano nem mesmo com o irmão, Mário. No final de 1977, Carla Civelli foi hospitalizada no Rio de Janeiro por conta de um diagnóstico de leucemia, vindo a falecer nesse mesmo ano.

Após esse breve retrospecto de alguns dados biográficos da diretora, passaremos à consideração de seu único filme.

É UM CASO DE POLICIA (1959) de Carla Civelli

O fato deste ter sido o único filme dirigido por Carla Civelli se relaciona a uma característica que tem se mostrado comum em pesquisas sobre o cinema de mulher. No trabalho *As Musas da Matiné* as autoras consideram Carla como uma pioneira (Munerato e Oliveira, 1982, p.36).

O filme narra a história de Belinha (Glauce Rocha), uma jovem afionada por crimes. Durante um almoço num restaurante da zona sul carioca com o noivo Godofredo (Sebastião Vasconcelos), ela 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 de Godofredo. 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 ideia de matar Suzana. Godofredo acredita finalmente na história de Belinha mas tenta dissuadi-la da ideia 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 visava 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 que não passava de um mal-entendido. Luiz, além de ser um grande escritor, estivera apenas discutindo com um amigo sobre um capítulo de sua novela de rádio (Andrade, 1997).

Prolegômenos analíticos de *É um caso de polícia*

É possível considerar que o filme apresenta uma apologia do imaginário feminino, pois além da personagem principal ser uma mulher, há também uma exaltação de traços característicos da personalidade feminina, como a curiosidade, a investigação, a fantasia e a imaginação, no sentido subjetivo do pensamento. A trama é desenvolvida através de cenas cômicas, outras insólitas, além de outras que apresentam um lugar comum, e que se articulam ao redor da personagem principal do filme, Belinha. Observamos perseguições, pessoas seguidas, presas e policiais envolvidos em busca da solução de um crime imaginário.

Recentemente o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro recuperou a única cópia existente nos arquivos da cinemateca e a família de Carla através de uma sobrinha, Patricia Civelli, criou um projeto de recuperação dos trabalhos da família Civelli.

A cineasta que precede Carla Civelli na história das diretoras femininas no cinema brasileiro, Gilda de Abreu, apesar de todo o sucesso de seu filme *O Ébrio*, optou por um modelo de planos fixos, com ausência de movimentos de câmera. Esta forma de filmar foi inspirada nos filmes pioneiros que já nas décadas de 1940 e de 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 deste movimento natural a câmera ousou ir além das possibilidades do olhar, inovando a transparência e até mesmo a simultaneidade. Um fato importante neste 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 e os tornaram mais semelhantes às pessoas do mundo cotidiano.

Assim, a imagem evoluiu da condição puramente intencional para adquirir um valor próprio, caracterizado pelo perfil psicológico de seus personagens. A cena cinematográfica passa então a oferecer a condição de ficção palpável através da imaginação e da identificação. Sua condição abstrata, absoluta e tirânica é modificada e elaborada. Este ponto de deslocamento abre espaço para os estudos de conceitos psicanalíticos, tais como o sonho, ou procedimentos, como a interpretação, que passam a fazer parte dos estudos de cinema.

Ao retomarmos o filme de Carla Civelli, percebemos que este tenta se aproximar o mais possível de cenas da realidade, no sentido de que a narrativa provém de dados imaginários que devem, no decorrer da estória, ser comprovados. O que fica muito claro é o rompimento de ilusão que Carla Civelli constrói. 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 objetivo principal a captação de imagens reais. Mas, esta aproximação exagerada da realidade também a transfigura, afasta e provoca imagens distorcidas

É então esta impossibilidade de objetividade da câmera na apreensão da realidade que nos oferece a simulação dos fatos. Essa condição favorece um mundo fictício, um verdadeiro simulacro da realidade. Nesse sentido é que Baudrillard argumenta que há uma impossibilidade de se encontrar o absoluto. Isto porque a cena da ilusão e a cena da realidade se confundem e provocam uma condição impossível de serem isoladas. Ao criticar a sociedade de nosso tempo Baudrillard destaca um comportamento histórico em busca da produção e da reprodução da realidade. Assim, em toda parte o hiper-realismo da simulação se traduz pela alucinante semelhança do próprio real, o que anula o charme e a energia das representações (Baudrillard, 1981, p. 41).

Porém, o que oferece um caráter único e sincrônico ao filme é a capacidade da diretora de reproduzir imagens impressas em sua subjetividade.

Linguagem neorrealista e existencialista do filme

Pode-se dizer que *É um caso de polícia* (1959) gira em torno de uma só personagem que tem a capacidade de desenvolver toda a história ao redor de si própria. Sua atuação é tão mobilizante que o espectador, ao sair do filme, grava o conflito e o drama daquela mulher que quer evitar um assassinato. Por outro lado, cenas hilárias provocam uma sensação de bem estar, de comédia e de leveza na trama.

Quando lemos um livro ou assistimos a um filme, há um processo imperceptível de captura do leitor e do espectador. Mendonça argumenta que: "O leitor se identificará imaginariamente com a estória narrada, não se dando conta que é um veículo de apropriação imaginária da transmissão, já que só por isso se suportará intérprete" (Mendonça, 1985, p. 144).

Na ficção literária, a personagem é construída por símbolos, por signos linguísticos e, sobretudo, por palavras, nunca por imagens em movimento, porque esta é a condição do cinema. A apreensão das personagens da literatura, o ritmo que o leitor desenvolve, são dados por ele próprio, ao passo que, no cinema, o movimento, as cores e a música oferecem cenários provocantes e fortes aos processos de identificação.

O efeito do cinema não é apenas identificatório, mas também provocador de 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.

Neste instante, entre uma ação e outra, ocorre o fascínio.

Esta paralisação artificial, ao suspender o gesto, tem uma função anti-vida, lugar da morte, que é recuperada pela separação que a imagem provoca. Neste espaço, a personagem cinematográfica vive. Este fascínio reproduz a vida em cuja sensação de

irrealidade e de morte o cinema se funda. Impressa na fita de celuloide 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, daí as restrições às dublagens, os gestos, as expressões e o corpo do ator. Seu papel - aquilo que ele representa - pode ser determinado pelo diretor, mas sua pessoa, o que passa para a tela, expressão de seu carisma, já está pré-determinado. Um fator decisivo neste encontro é que a personagem expressa pelo ator revela um artista, outro, com espaço próprio. Daí também a preferência de certos 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 este 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 inquirição de Belinha (Glauce Rocha), personagem do filme *É um Caso de Polícia*, frente às injunções do mundo moderno, é ingênua. Dificilmente hoje alguém concentraria sua atenção sob a suspeita de um assassinato escutado através de uma conversa de bar. Ao contrário: as complicações com a polícia, a perda de tempo neste mundo agitado desencorajaria até o mais profissional dos detetives. No mínimo, a trama levaria o espectador a maiores tensões, como no filme *Janela Indiscreta* de Alfred Hitchcock.

É muito provável que a experiência teatral que Carla Civelli obteve já no Brasil, por volta do início da década de 1950, tenha determinado uma linguagem menos romântica e mais existencialista. Seguramente, as influências de época e o desejo de se diferenciar das chanchadas, gênero dominante no final dos anos 1950, também contribuíram para a criação de uma personagem mais prática do que sonhadora, mais realista do que romântica. Podemos lançar a hipótese que a personalidade de Carla Civelli, prática, objetiva e pouco sonhadora, atuando como uma projeção foi também decisiva para a construção de Belinha (Glauce Rocha)

Vale lembrar que o movimento neorrealista iniciou-se em 1945 na Itália, provindo inicialmente da literatura. Enquanto o ideal do realismo era o de capturar os fenômenos da experiência o mais objetivamente possível, o neorrealismo apostava na vivência. Em ambos encontravam-se várias tendências, tais como a crença no senso comum (realismo ingênuo) ou a captação da realidade como uma máquina fotográfica. Estas tendências se difundiram no movimento do cinema. Os neorrealistas 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 1940 e 1950 foi, sem dúvida, o existencialismo. Representado pelo filósofo francês

Jean-Paul Sartre, esta corrente foi influenciada por alguns representantes do pensamento alemão e surgiu com todo o seu vigor após a 2ª Guerra Mundial. 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, era um desafio para o pensamento do momento, representado, sobretudo por intelectuais e artistas.

Nas décadas de 1940 e de 1950 havia a ideia 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; de preferência, o marido. Preconceitos contra a sexualidade fora do casamento eram reforçados pelo apego à virgindade cujo valor complicou muitas relações entre os casais. A virgindade até o casamento era exigida pelos homens e pelas mulheres. Os abortos eram praticados da maneira mais clandestina possível. Os métodos contraceptivos clássicos não facilitavam uma vida sexual livre.

Este 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 estas limitações fortalecendo as posições machistas de seus companheiros. O que surpreende no filme de Carla Civelli é que, apesar de ser uma mulher desta 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 apavorante que os homens se sintam envolvidos pela questão.

Como vimos anteriormente, foi por volta de 1943 que Carla, junto com seu irmão Mario, viveu as primeiras experiências de cinema. A maioria delas estava voltada para a retratação da realidade nua e crua. Ao passar horas a fio esperando uma boa cena, aquelas que mais chocariam ao mundo, mostrando os horrores da guerra, seguramente ambos estavam influenciados pelo realismo. Pode-se até dizer que foram estes comportamentos e estas exigências do cinema documentário que favoreceram uma linguagem neorrealista, que se observa no trabalho de Carla Civelli.

Muito significativa também é a personagem feminina secundária desse único filme da diretora, 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 muito pouco envolvida com o problema da irmã Belinha. No final do filme, todos estão na delegacia para esclarecer os mal-entendidos.

Considerações finais

Carla Civelli cria, em seu filme, três personagens femininas com as características do final dos anos 1950, início de 1960. Uma, Belinha, é uma mulher esperta, curiosa, independente, que procura sozinha resolver o enigma que a intrigou. Seu noivo está preocupado em dissuadi-la do papel de detetive. A outra personagem feminina é a irmã de Belinha, Vilma (Mara di Carlo), que denuncia toda a trama. A personagem que se contrapõe às duas anteriores é Suzana (Gloria Ladari), que é viúva e secretária extremamente tímida e medrosa.

Outro tipo muito comum de posição feminina durante estas décadas era a situação das viúvas. Preenchendo o imaginário masculino de fantasias de desproteção e de desamparo, a viúva representava o papel mais dependente da mulher. Um dia haviam tido todo o amparo de homens que as deixaram por causa da morte e não por causa de problemas emocionais.

Quanto aos personagens masculinos, no filme de Carla Civelli temos Godofredo (Sebastião Vasconcelos), noivo de Belinha, que é solidário com os problemas que ela enfrenta, além de vários outros como personagens secundários. Parece, contudo, que estão em outro mundo, tal é a tranquilidade com que conduzem as situações. Na verdade seus papéis pouco se destacam.

Concluimos que *É um caso de Polícia* (1959) deve ter realizado o ideal de Carla Civelli de um dia fazer um filme, apresentar uma história, tramar um conto ou simplesmente lidar com a imagem, ou mesmo deixar um registro. Mas também é significativo que, nesse esforço, tenha criado uma situação policial, de mistério e de defesa de três mulheres diferentes, em que uma delas imaginariamente seria assassinada por dois homens.

A ressalva sobre sexualidade e sensualidade é elaborada sob a forma de constantes demandas.

Os fragmentos que ainda poderiam ser reconstituídos nesta pesquisa sobre a trajetória dessa cineasta no Brasil, permanecem, contudo, trancados em um baú com fotos e de documentos que, na ocasião da entrevista concedida por seu irmão, Mario Civelli, em 1990 na cidade de São Paulo, era dado como desaparecido. Se há mistérios no filme, desvendados no próprio decorrer da história, na vida da diretora, faz pensar que alguns mistérios permanecem, o que esperamos motivar pesquisas futuras que contribuam para recomposição do cenário da participação da mulher no cinema brasileiro.

Bibliografia

Andrade, Regina, Serafim, J.F. Coelho, S.S. 2020. Fragmentos da autoria feminina no cinema brasileiro: considerações sobre o cinema de Gilda de Abreu (1904-1979). *Avanca, Cinema 2020*. Edições Cine-clubes de Avanca. Portugal.

Andrade, Regina. 1988. *A cena iluminada (psicanálise e cinema) - personagens femininas do Cinema Novo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ. Tese de doutorado, 1988.

_____. 1997. *A sombra de uma Estrela*. Logos: Comunicação e Universidade. v. 4, n. 2, Rio de Janeiro.

Andre, Sergio. 1987. *O que quer uma mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar.

Aude, Françoise. 1981. *Cine-modèles cinéma d'elles*. Lausanne: L'âge d'homme.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulations*. Paris: Gallé.

Bernardet, Jean-Claude. 1979. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Bertin, Célia. 1989. *A última Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Chaiderman, Miriam. 1988. *Narrativa e imagem: movimento do desejo*. Percurso, São Paulo 1 (1): Revista de Psicanálise.

Chatel, Marie Madeleine. 1988. *La lettre féminise en corps*. Paris: Patio (10).

Eliade, Mircea. 1972. *Mito e realidade*. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates, 52).

Freud, Sigmund. 1974. *Primeira edição standard brasileira das Obras Completas*. (OC). Rio de Janeiro: Imago, 23 v. Especialmente: *A sexualidade feminina*. In: OC. 1931, v.21. *O inconsciente*. In: OC. 1915, v.14. *O estranho*. In: OC. 1919.

Galvão, Maria Rita & Bernardet, Jean-Claude. 1983. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense/EMBRAFILME.

Gomes, Paulo Emílio Salles. 1981. *A personagem cinematográfica*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.

Holanda, Karla. 2019. *Mulheres de Cinema*, Rio de Janeiro, Numa Editora.

Irigaray, Lucy. 1974. *Le sexe que n'en est pas un*. Paris: Minuit.

Kristeva, Julia. 1987. *Les identifications: confrontation de la clinique et de la théorie de Freud à Lacan*. Paris: Denoël, LACAN, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris: Seuil.

_____. 1982. *Mais, ainda; seminário 20*. Rio de Janeiro: Zahar.

Mendonça, Antonio Sergio Lima. 1987. *Os impasses conceituais existentes a propósito da categoria e da ação na indústria cultural*. Rio de Janeiro.

Metz, Christian. 1971. *Linguagem e cinema*. Trad. de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva.

Metz, Christian et al. 1980. *Psicanálise e cinema*. Trad. de Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global.

Morin, Edgar. 1984. *Le stars*. Paris: Gallé.

Mulvey, Laura. 1983. *Prazer visual e cinema narrativo*. In *A experiência do cinema*. Ismail Xavier, (org.), Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme.

Munerato, Elice & Oliveira, Maria Helena Darcy. 1982. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rio Arte.

Ramos, Fernando (Org.). 1987. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.

Rocha, Glauber. 1981. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Embrasil.

Sodre, Muniz. 1990. *A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. V. 3, São Paulo: Cortez, (Biblioteca da Educação, Série 5).

Sontag, Suzann. 1987. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.

Viany, Alex. 1959. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro.

Filmografia

- 1930 *O mistério do Dominó Negro*. Cleo de Verberena, quem dirigiu.
1931. *Limite*. Dirigido por Mário Peixoto.
1931. *Giorno di Gloria*. Dirigido por Mario Serandrei, Giuseppe de Santos e Marcello Pagliero.
- 1938 *Inconfidência Mineira*. Dirigido por Carmem Santos.
1945. *Roma cidade aberta*. Dirigido por Roberto Rossellini, com o ator Marcello Pagliero. Filme com muitos prêmios.
1946. *O Êbrio*. Dirigido por Gilda de Abreu.
- 1959, *É um caso de polícia*. Produção: Paulistânia. Produtor: Giuseppe Baldaconi. Direção: Carla Civelli. Roteiro: Carla Civelli e Dias Gomes. Argumento: Dias Gomes. Argumento original: Amaral Gurgel. Fotografia: Giulio de Luca. Música: Luis Arruda Paes. Montagem: Giuseppe Baldaconi. Elenco: Glaucete Rocha, Sebastião Vasconcelos, Mara Di Carlo, Renato Consorte, Glória Ladari, Cláudio Correa e Castro, Antonio Patino, Pedro Pimenta. Filme estreado no Rio de Janeiro em 1959, 82 minutos.
1951. *O Comprador de Fazendas*, adaptação literária de Monteiro Lobato. (Maristela- Mario Civelli), dirigido por Alberto Pieralisi.
1952. *Meu Destino é Pecar*, adaptações literárias de Nelson Rodrigues. (Maristela- Mario Civelli), dirigido por Manuel Peluffo.
1953. *Destino em Apuros*. Nosso primeiro filme dublado com cenas coloridas. Dirigido por Ernesto Remani. (Multifilmes – Mario Civelli)
1953. *O Craque*: nosso primeiro filme tendo o futebol como tema central. Dirigido por José Carlos Burle. (Multifilmes – Mario Civelli).
1974. *O nome da Rosa* dirigido por Vanja Orico.

Entrevistas Gravadas para a Pesquisa (1990)

Civelli, Mário. Entrevista concedida, pelo irmão de Carla Civelli em 18 de outubro de 1990, na cidade de São Paulo (gravada por Regina Andrade).

Artigos em Imprensa e em Revistas Publicas (1990-1992)

NOSSO SÉCULO, Rio de Janeiro (53/54/60/63) 1980-1982.

Arquivos Públicos Consultados (1990-1992)

- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- Fundação de Artes Cênicas do Rio de Janeiro (FUNDACEM).
- Cinemateca de São Paulo.
- Fundação do Cinema Brasileiro (EMBRAFILME).
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Cinemateca).

Internet acessado em março de 2021

Carla Civelli – 27 de abril de 2019. Casa da Dublagem. <http://casadadublagem10.blogspot.com/2019/03/carla-civelli.html>

Revista de Cinema468 X 60— 09 fevereiro 2018 Civelli, uma família cinematográfica Revista de Cinemarevistadecinema.com.br › 2018/02 › civelli- <http://revistadecinema.com.br/2018/02/civelli-uma-familia-cinematografica/>

FOLHA DE São Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1303200110.htm>

Cronologia de CARLA CIVELLI

- 1921 - Nasce em Milão a 2 de fevereiro.
- 1922 - Muda-se para Roma.
- 1938 - Forma-se no Colégio Sacre-Coeur de Roma e forma-se em harpa.
- 1940 - Trabalha com o irmão em Roma como assistente de produção do Departamento de Psicologia das Forças Aliadas.
- 1942 - Assistente de produção de documentários de guerra.
- 1944 - Correspondente cinematográfico da 2ª Guerra.
- 1947 - Muda-se para o Brasil trabalha com Mário Civelli.
- 1949 - Casa-se com Ruggero Jacobbi (cineasta italiano quem chegou em 1946, em São Paulo)
- 1952 - Assistente teatral e de televisão. Assistente de Caçilda Becker e Dercy Gonçalves.
- 1954 - Coordenadora do filme *O Craque* - Multifilmes.
- 1955 - Separa-se de Ruggero Jacobbi.
- 1956 - Muda-se para o Rio de Janeiro e casa-se com José Baldaconi.
- 1957 - Inicia as filmagens de *É um caso de polícia*.
- 1958 - Convida Mário Civelli para opinar sobre seu filme.
- 1959 - Lançamento do filme: *É um caso de Polícia*. A partir de 1959, foi diretora geral e artística dos Estúdios Cine Castro, no Rio de Janeiro.
- 1960 - Trabalha em dublagens para a televisão. Cria a Casa da Dublagem.
- 1977 - Morre de leucemia no Rio de Janeiro.