

## CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

BREVEMENTE NESTE CINEMA | JACQUELINE AUDRY \*

27 de Abril de 2021

### HUIS-CLOS / 1954

um filme de JACQUELINE AUDRY

*Realização:* Jacqueline Audry *Argumento (adaptação, diálogos):* Pierre Laroche, a partir da peça *Huis-clos* de Jean-Paul Sartre (1944) *Direcção de fotografia:* Robert Juillard *Operador:* Jacques Robin *Som:* Antoine Archimbaud *Música original:* Joseph Kosma *Montagem:* Marguerite Beaugé *Decoração:* Maurice Colasson *Maquilhagem:* Boris Karabanoff *Cabelos:* Claude Uselmann *Anotação:* Suzanne Durrenberger *Assistente de realização:* Serge Vallin *Interpretação:* Arletty (Inès), Gaby Sylvia (Estelle), Franck Villard (Garcin), Nicole Courcel (Olga), Yves Deniaud (o criado), Danièle Delorme (Florence), Jean Debucourt (o general), Jacques Chabassol (Pierre), Renaud Mary (o chefe de recepção), Isabelle Pia (a rapariguinha), Jean Murat (o marido de Estelle), Jacques Duby (o marido de Florence), René Hiéronimus (o professor), Julien Verdier (o mendigo), Morena Casamance (Rosita), Josselin (o rufião), Suzanne Dehelly (a velha senhora), Paul Frankeur (Gomez), Michèle Cordoue (vizinha de Garcin), Giani Esposito (Diego), etc.

*Produção:* Les Films Marceau, Paris (França, 1954) *Produtor:* Edmond Ténoudji *Direcção de Produção:* Paul Veillon *Cópia:* TF1, DCP, preto-e-branco, versão original em francês legendada electronicamente em português, 95 minutos *Estreia:* 22 de Dezembro de 1954, em França *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca.*

**\* A apresentação da obra de Jacqueline Audry está programada na Cinemateca em Outubro, numa retrospectiva organizada em colaboração com a 22ª Festa do Cinema Francês. Filmografia de Jacqueline Audry na última página.**

---

Antecipando a visão conjunta da obra, um filme do meio, filmograficamente falando. HUIS-CLOS é a sétima das dezasseis longas-metragem de Jacqueline Audry, obliterada durante décadas da História do cinema francês e da visibilidade a que os espectadores de todo o mundo tinham direito. Não sendo, hélas, caso único, tem sido também, graças, alvo de resgate. Contemporânea de Ida Lupino em Hollywood, de Kinuyo Tanaka no Japão, Jacqueline Audry fez filmes em França na segunda metade do século XX, distinguindo-se delas por não ser actriz-realizadora, mas uma cineasta iniciada como anotadora e assistente na década de 1930. Estreou-se na realização 47 anos depois da pioneira Alice Guy-Blaché ter filmado *La fée aux choux* (1896), cerca de 10 antes da primeira obra de Agnès Varda, *La pointe courte* (1954, estreado em França em 1956).

Espantosamente construído à volta de retratos de mulheres emancipadas, o seu cinema, que alcançou a popularidade embora não o reconhecimento crítico seus contemporâneos, faliu a atenção do movimento feminista dos anos 1970, talvez porque estivesse arredado da visibilidade já nessa altura. Antes disso, construído entre 1943 (data de uma primeira curta, *Les Chevaux de Vercors*, dois anos antes da primeira longa, *Les Malheurs de Sophie*) e 1969 (*Les Lis de mer*), projectou-se nas salas francesas do pós-guerra e não foi acompanhado pelo fôlego bravo da Nouvelle Vague e dos bravos *Cahiers du cinéma* que não lhe viram a originalidade porventura reconhecendo-lhe, pejorativamente, características do “cinéma de papa” ou, melhor dito, do “cinéma de maman”. Pessoalíssimo, em linha com uma perspectiva transgressiva burilada a partir de adaptações literárias em ambiente histórico, com primazia para a Belle Époque, e cruzando géneros vários, o cinema de Audry foi escapando aos radares. Na “sua época” foi apenas distinguida com um prémio de melhor realização por *Gigi* (o prémio Victoires du Cinéma Français de 1950), sendo a primeira mulher realizadora a integrar o júri do Festival de Cannes (em 1963), ainda que nenhum dos seus filmes aí tenha sido selecionado (por mais que a ausência de *Olivia* tenha suscitado um pequeno escândalo). Em rigor, só muito recentemente começaram a circular alargadamente, muito graças à atenção reclamada por críticos-realizadores como Bertrand Tavernier (*Voyage e Voyages através le cinéma français*, 2015/18) e

Mark Cousins (*Women Make Film*, 2018), e ao estudo que lhe dedicou Brigitte Rollet (*La femme à la caméra*, 2015), aliás motivando, no mesmo ano, uma primeira “mini-retrospectiva” no Festival de Créteil.

Por essa altura, Rollet explicitou o paradoxo do sumiço de Audry (termos que não usou): “Não obstante as dezasseis longas-metragens rodadas entre 1945 e 1969 (um recorde pouco igualado, sexos à parte), a importância dos seus orçamentos e elencos [Madeleine Rousset, Danièle Delorme, Edwige Feuillère, Yvonne de Bray, Simone Simon, Marguerite Moreno, Arletty, Gaby Sylvia, Franck Villard, Gaby Morlay, Dany Robin, Fernand Gravey, Bernard Blier, Jean-Claude Brialy, Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva...], bem como o constante sucesso popular (é a primeira mulher que atrai três milhões de espectadores com *Gigi*, em 1949), desapareceu completamente da historiografia do cinema e isto antes da sua morte. O mais impressionante é o contraste com a imensa popularidade e mediatização de que gozava no tempo da Quarta República, quando a imprensa, a rádio e depois a televisão a evocavam ou convidavam regularmente para falar dos seus filmes.” E ainda, acerca do feminismo de Audry: “Sem se reivindicar como tal (ao contrário da sua irmã Colette, intelectual e grande amiga de Beauvoir [além de colaboradora da revista *Les Temps modernes* criada por Sartre e Merleau-Ponty em 1945]), nem por isso exprime menos reivindicações acerca da emancipação das mulheres nos seus filmes e entrevistas. Traduz a questão por uma escolha recorrente de heroínas que fazem prevalecer a sua subjectividade e alcançam os fins a que se propõem.” Casos transparentes de Sophie (Madeleine Rousset), *Gigi*, Minne, Mitsou (Danièle Delorme) ou Olivia (Marie-Claire Olivia, ao lado de Edwige Feuillère e Simone Simon) nos filmes (quase)homónimos, ou da arrapazada Andrée Debar em *La Garçonne* e *Le Secret du chevalier d'Eon* ou de Agathe Aëms em *Les petits matins* (atriz desse único filme).

*Huis-clos* ocupa um lugar um pouco à parte. É o filme do confinamento. Única adaptação de Sartre por Audry (entre os escritores que adaptou, reincidente em Colette) é um filme para três personagens. Arletty (Inès), Gaby Sylvia (Estelle) e Franck Villard (Garcin) encontram-se para a eternidade na sala de estar do hotel que o inferno lhes reservou por cenário. São conduzidos até aí por um criado e, entre as quatro paredes do compartimento mobilado com três canapés estilo Império, aguarda-os um vislumbre-purgatório antes do pleno emparedamento. *Huis-clos* é o filme desse primeiro embate de três seres que se desconhecem e terão de conviver para todo, todo o sempre no lugar em que não há espelhos, as campainhas nem sempre tocam, não se sente fome ou sede mas não deixa de sentir-se estupefacção, ira ou mágoa pelo que se passa no mundo terreno entre os vivos que depressa esquecem, nem desejo pelos desconhecidos recém-conhecidos. E assim Inès, a mulher lésbica falecida por acidente quando a jovem amante tenta suicidar-se, deseja Estelle, a infanticida, a mulher mundana que entra no inferno como quem entra num baile, que por sua vez deseja Garcin, o heterossexual marialva de espírito cobarde que foi carrasco da mulher legítima na Terra. Três personagens-tipo face a face, crivadas do existencialismo do filósofo-escritor francês, também cinéfilo, e filmadas com a atenção interrogativa dada por Audry às posições feminina e masculina.

O infernal triângulo é um dado relevante, mas não de maior relevo que a consciência da sua condição e a descoberta do inferno como um lugar em que não há sevícias “extra” à condenação ao convívio eterno ou à incapacidade de confirmação das qualidades próprias nos outros, nem carrascos outros que não os próprios. Oleada com requintes de rocambolesca perversidade, a máquina alivia a burocracia dos custos, como repara mordazmente a admirável Inès de Arletty. Audry diz ao que vem antes de nos fazer entrar no “grande hotel” em que os recém-chegados são registados como clientes e conduzidos por longos corredores aos respectivos aposentos, ainda sem perceberem bem o que lhes aconteceu (como a velha senhora que quer comprar favores com luíses), meramente displicentes (Garcin, de jornal debaixo do braço) ou em pânico (a rapariga que grita “Não! Não!...”) Uma vez passada a porta giratória da entrada, que os “cospe” sempre para o mesmo interior, não há saída. Há clausura. *Huis-clos*. Assim mesmo, em francês na (possivelmente) primeira tradução portuguesa da peça de Jean-Paul Sartre em Portugal, em 1950, por

Natália Correia, naturalmente censurável naturalmente censurada (existe no espólio da autora na BN; Sartre era – pois claro – um escritor a que o Estado Novo era avesso). Ou *À Porta Fechada*, na tradução de Virgínia e Jacinto Ramos. Ou ainda – outras variantes – *Sem Saída*, *Entre Quatro Paredes*. No exit.

Antes de nos fazer entrar no grande hotel do inferno (a primeira imagem é a de um elevador vazio de porta aberta, em frente do qual, no lado direito do quadro, se encontra um apumado ascensorista), Audry diz pois ao que vem. No plano inicial, um cartão: “O filme HUIS CLOS que ides ver é o inferno segundo Jean-Paul Sartre. Nem chamas... nem instrumentos de tortura. Nem suplícios físicos... e os carrascos são aqueles cuja presença nos é infligida. O INFERNO SÃO OS OUTROS!” Outra maneira de dizer, *o inferno somos nós*, dizem-nos as leituras e as encenações da peça original de Sartre, uma das mais sonantes do século XX. Jacqueline impressionou-se cedo, quando assistiu ao ensaio geral da primeira encenação parisiense – “Nunca me tinha acontecido sentir-me possuída, fascinada a tal ponto por um espectáculo, nem no teatro nem em lado nenhum”. Felicitou Sartre, apressou-se a comprar os direitos da peça, trabalhou na adaptação com Pierre Laroche, seu marido e colaborador regular, tal como a irmã Colette Audry, e filmou-a no curso de uma produção extremamente difícil e pessoalmente penosa. No seu livro, Brigitte Rollet detém-se com pormenor na importância da obra na bio-filmografia da cineasta, dedicando-lhe um capítulo amplamente documentado, tal como ao anterior *Olivia* (1951), o filme mais polémico e debatido de Audry, a partir do único romance de Dorothy Bussy (1949). Do caudal de dados e documentação consta a transcrição de parte de uma conferência dada por Jacqueline Audry, “Une expérience féminine dans la mise en scène de cinéma”, em que se lê:

“Compreendi então [depois da conversa com Sartre no final da peça] e mais ainda durante a planificação, que as aventuras deste falso herói, desta lésbica e desta infanticida eram o mais impiedoso dos retratos da má-fé que todos comungamos, das boas razões que nos concedemos para mal procedermos, das manhas que usamos connosco mesmos e com os outros. Para tal, Sartre situa as suas personagens bem vivas numa espécie de inferno onde elas são reduzidas à sua impotência, para delas obter a confissão mais profunda e mais tenebrosa. Serviu-se dos vivos para lhes impor uma imagem intolerável deles mesmos, um verdadeiro inferno sartriano face ao qual a *Divina Comédia* de Dante surge como um papão infantil.” Para ela, realizar este filme seria questão vital, independentemente do *inferno* em que o processo se tornaria: “Foi o filme que me exigiu todas as audácias e uma grande dose de inconsciência.”

A concentração espacial na “sala Império” encontra um ponto de fuga para a companhia das memórias de cada um, e do que do rasto de cada um ficou na Terra, atrás das espessas cortinas da janela do aposento. A solução do ecrã, a projecção visual e sonora que se abre propondo uma sessão de cinema, terá sido discutida entre Audry e Sartre, ou foi mesmo ideia deste último, uma ideia arrasada quando o filme estreou pela aparência televisiva que nela viram críticos e detractores. Ora é antes uma inteligente solução de mise-en-scène. O que acontece, acontece, pois, “como no cinema”. A ideia da projecção cinematográfica é verbalizada assim mesmo pelo criado-zelador e durante boa parte do tempo do filme encena-se como “filme dentro do filme” no espaço exíguo do aposento enquanto este pode ser invadido pelas melodias e as imagens terrenas. Envoltas no nublado indistinto que se vislumbra antes que estas se definam e foquem, as imagens não perdurarão. Aqueles três seres estão condenados a suportar as exclusivas imagens uns dos outros. Serão o espelho uns dos outros, quando muito, como Inès propõe a Estelle na cena da pintura dos lábios. Até que a câmara os deixe num último movimento ascendente que põe o bizarro cenário em perspectiva circular por entre vapores infernais. Não sem que antes se ouça o coro de gargalhadas das três personagens que se desmancham a rir ao perceberem que nem matarem-se umas às outras podem... “já aconteceu.” “Para sempre.” E assim, muito antes da gargalhada final de Jean-Claude Brisseau, *Que le diable nous emporte* (2018), *Huis-clos* de Jacqueline Audry é o filme que termina com risadas ruidosas e prolongadas.

Maria João Madeira

## FILMOGRAFIA JACQUELINE AUDRY | REALIZAÇÃO

Les Chevaux du Vercors, França, 1943 (cm)  
Les Malheurs de Sophie, França, 1945  
Gigi, França, 1948  
Sombre dimanche, França, 1948  
Minne, l'Ingénue libertine, França, 1950  
Olivia, França, 1950  
La Caraque blonde, França, 1952  
Huis-clos, França, 1954  
Mitsou, França, 1956  
C'est la faute d'Adam / Adão Teve a Culpa, França, 1957  
L'École des cocottes, França, 1957  
La Garçonne, França, França, 1957  
Le Secret du chevalier d'Eon / O Segredo do Cavaleiro d'Éon, França, Itália, 1959  
Cadavres en vacances / Pas si folles les guêpes!, França, 1961  
Les Petis matins / Mademoiselle stop, França, 1961  
Fuits amers, França, Itália, Jugoslávia, 1966  
Le Lis de mer, França, Itália, 1969

## ANOTAÇÃO

L'Abbé Constantin / O Abade Constantino, Jean-Paul Paulin, 1933  
Étienne, Jean Tarride, 1933  
Pas Besoin d'argent, Jean-Paul Paulin, 1933  
Nous ne sommes plus des enfants, Augusto Genina, 1934  
Toboggan / O Último Combate, Henri Decoin, 1934  
Les Bateliers de la Volga/ Os Barqueiros do Volga, Vladimir Strijewsky, 1935  
Fanfarre d'amour / Fanfarras de Amor, Richard Pottier, 1935  
La Mascotte / A Mascote, Léon Mathot, 1935  
Ni oui ni nom, Maurice Kéroul, Georges Monca, 1935  
Taxi de minuit, Albert Valentin, 1935 (cm)  
La Dernière Valse, Léo Mittler, 1936  
Mister Flow / Um Advogado em Calças Pardas, Robert Siodmak, 1936  
La Peur / Vertige d'un soir, Victor Tourjansky, 1936  
Forfaiture / A Marca de Fogo, Marcel L'Herbier, 1937  
Mademoiselle Docteur / Salonique, nid d'espions / A Mulher que Destruiu Salónica, Georg Wilhelm Pabst, 1937  
Nuits de feu / Noites de Fogo, Marcel L'Herbier, 1937  
Tovarich (Cette nuit est notre nuit), Anatole Litvak, 1937  
Yoshiwara / Honra Japonesa, Max Ophüls, 1937  
Balthazar, Pierre Colombier, 1938  
Le Mensonge de Nina Petrovna / A Mentira de Nina Petrovna, Victor Tourjansky, 1937  
Barnabé / Barnabé, Alexandre Esway, 1938  
Le Drame de Shanghai, Georg Wilhelm Pabst, 1938  
Départ à zéro, Maurice Cloche, 1941

## ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Le Roman de Werther / Werther, Max Ophüls, 1938  
L'Esclave blanche / A Escrava Branca, Marc Sorkin, 1939  
Jeunes filles en détresse / Lei Sagrada, Georg Wilhelm Pabst, 1939  
Les Musiciens du ciel, Georges Lacambe, 1939  
Paris-New York, Yves Mirande, 1939  
Elles étaient douze femmes, Georges Lacombe, 1940  
L'Assassin a peur de la nuit / O Assassino Teme a Noite, Jean Delannoy, 1942

## OUTROS

Le Rondon, André Berthomieu, 1960 (cm) *Actriz*  
Le Bonheur conjugal, 1965 *Televisão, 13 episódios de 26 minutos*  
Le Socrate, André Robert Lapoujade, 1967 *Autora dos diálogos*

*fontes:* Cinémathèque Française Ciné-Ressources;

Brigitte Rollet, *Jacqueline Audry, la femme à la caméra*. Rennes: ed. Presses Universitaires de Rennes, 2015