

sinopse Michele (Isabelle Huppert) é uma mulher forte e determinada que sempre soube o que fazer à sua vida. A sua forma de ser tanto se aplica aos afectos como às responsabilidades enquanto chefe-executiva de uma grande empresa. Um dia, é atacada e violada por um homem mascarado, na sua própria casa. Em vez de chamar a polícia ou entrar em desespero, Michele limpa os estragos, toma banho e arquitecta um plano de vingança. Entre ela e o criminoso dá-se então início a um perigoso jogo de perseguição que depressa fica fora de controlo. **Inspirado no romance "Oh..."**, escrito, em 2012, por Philippe Djian, um "thriller" psicológico que marca o regresso à realização de Paul Verhoeven ("Delícias Turcas", "Robocop - O Polícia do Futuro", "Soldados do Universo", "O Homem Transparente", "Livro Negro").

Título original: Elle (Alemanha, França, Bélgica, 2016, 130 min)

Realização: Paul Verhoeven

Interpretação: Isabelle Huppert, Laurent Lafitte, Anne Consigny

Produção: Saïd Ben Saïd, Michel Merkt

Argumento: David Birke

Musica: Anne Dudley

Fotografia: Stéphane Fontaine

Montagem: Job ter Burg

Estreia: 17 de Novembro de 2016

Distribuição: Midas Filmes

Classificação:



O jogo perverso de Isabelle Huppert

Inês Lourenço, DN

Não é fácil encontrar um adjetivo pleno e justo para descrever a arte de Isabelle Huppert, uma das atrizes francesas que melhor conserva, ativamente, a sua identidade nos mundos diversos de cada filme em que entra. É o chamado ser "igual a ela própria", na enorme subtilidade de se transformar noutra, dentro das fronteiras da sua personalidade. Talvez por isso o título do filme de Paul Verhoeven seja tão perspicaz: **Ela**. Simplesmente, ela. Essa atriz que cresceu - não só, mas particularmente - no pragmatismo e perversidade do cinema de Claude Chabrol, e aí estabeleceu uma sublinhada presença diante da câmara, como se tivesse para sempre nas mãos a caçadeira que empunha na derradeira cena de **A Cerimónia** (1995). Desta impressionante postura dominante se faz também, na essência, o novo filme do realizador holandês, que coloca a protagonista, sozinha e de modo deliberado, no encaixe do homem que a violou... uma violação que marca o primeiro plano de **Ela**, e instala o jogo perverso que configura toda a narrativa.

Aos 63 anos, Huppert não faz da maturidade um posto, e a carga sexual dos papéis da sua juventude está-lhe, de algum modo, intacta no rosto e no corpo. Trata-se de uma liberdade de "ser", que se confunde com o talhe da ficção. Ela não é um símbolo instalado da sua própria memória cinematográfica, mas uma chama bem viva, que não se deixa apagar sob o comando de

um realizador. E é aqui que a pergunta se impõe: recordaremos **Elle**, um dos filmes do ano, pela assinatura de Verhoeven? A provocação e o traço impulsivo do seu cinema estão lá, sem dúvida, mas é a Huppert que a ordem da ação e do mistério se submete, por reverência ao seu arrojo performativo, com um muito peculiar toque de comédia. A maravilha de **Ela** está aí, e o principal argumento é a pulsão de um corpo singular. O dela.

O action movie contemplativo de Paul Verhoeven e Isabelle Huppert

Vasco Câmara, Público de 18 de Novembro de 2016

Paul Verhoeven “isabelle-hupperta”. É a lenta mas persistente vertigem do extático Elle/Ela: uma actriz abandona-se ao seu realizador para, finalmente, o dirigir – transformando-se ela no princípio da mise-en-scène.

Não se pode antecipar se Elle ficará como momento final de um segmento da obra de Paul Verhoeven, o das mulheres de acção, que já teve os rostos e ímpetos de Renée Soutendijk (Spetters, 1980; O Quarto Homem, 1983), Sharon Stone (Instinto Fatal, 1992), Elizabeth Berkley (Sowgirls, 1995) ou Carice van Houten (O Livro Negro, 2006). Essas mulheres fixaram-se num objectivo, olharam por elas sem tempo, sobretudo sem vontade, de olharem para elas durante a correria. Ao contrário dos homens, que sempre pareceram mais angustiados: Paul Weller (Robocop) ou Arnold Schwarzenegger (Total Recall), por exemplo, passavam os filmes a perguntar quem eram ou quem se escondia neles. Mas Elle suspende a corrida. Ela contempla-se. Está simultaneamente dentro e fora de si própria, como se se observasse, se cheirasse, procurando-se. (O espectador faz o mesmo: enquanto o filme decorre, não pode deixar de perguntar: quem é ela, porque é que faz aquilo que faz?)

Ela não deixa de se movimentar, no entanto. Michèle LeBlanc foi violada por um mascarado e procura, por entre a ruína de homens que tem à volta, descobrir quem estava dentro daquela máscara. Com a sua ironia, lucidez – a vergonha, diz, nunca é suficientemente paralisante para nos impedir de ceder às pulsões –, vai fazendo as calças dos homens baixar, uma a uma, um a um, metaforicamente e não só. Não ficará claro se o périplo é de vingança em direcção ao violador ou se a viagem que interessa é a da descoberta de si própria, da sua humanidade, logo, da aceitação da sua monstruosidade (não é verdade, até fica claro, é das coisas que se ilumina num filme que caminha decididamente às escuras).

A distância e a ironia, o voluntarismo e a vontade de risco: isso é dela, Isabelle Huppert, a intérprete de Michèle LeBlanc. Com Elle/Ela, o holandês Paul Verhoeven, depois de se ter metamorfoseado em americano com aqueles filmes-mais-americanos-que-os-filmes-americanos que fizeram o seu excesso de glória e de infâmia nos anos 90, mostra-se agora francês. Vai “isabelle-huppertando”. A isto se deve também a lenta mas persistente vertigem de Elle: a forma como à actriz, de 63 anos, foi permitido que se abandonasse ao realizador, de 78, para o dirigir – transformando-se ela própria no princípio da mise-en-scène do filme. Verhoeven (re)inventa o action movie contemplativo, com Huppert e por causa de Huppert, por causa da distância, da ironia e de uma curiosidade refém da infância que é o “lugar” particular projectado pela intérprete de A Pianista (Michael Haneke, 2001) – lugar projectado nesse e noutros filmes para adultos e sobre adultos. Uma action woman a coroar as action women de Verhoeven, então.

Depois de a sua primeira mulher de acção relevante, Renée Soutendijk, ter dançado ao som de Lust for life, de Iggy Pop, a sua mais recente heroína dança ao som da mesma canção – o título é uma questão de sobrevivência. Canção que se ouve, no filme mais recente, de forma mais completa do que no de 1980. Isabelle entra, assim, para uma genealogia e completa-a. Completa Renée, Sharon, Elizabeth e Carice, mulheres de acção que queriam conquistar o mundo, mas mulheres de acção sem visão do mundo.

Parecendo em teatral sintonia com o momento de reavaliação da obra do realizador – os artigos e as retrospectivas no último ano, por exemplo, a quase integral (não incluiu *Elle*) no IndieLisboa mostraram a vontade de caminhar em direção ao autor –, *Elle* coloca-se e coloca-nos a contemplar o cinema de Verhoeven. Esta consciência de que vem imbuído – emerge elegante, irónico, melancólico, extático, e o êxtase é a estação desta heroína – carrega o percurso de Michèle com a leveza e a gravidade da sabedoria. Porque ela, que procura revelar-se, é agente da revelação dos outros. Daqueles, ex-marido, filho, amante e etc., que contêm partes do que ela é. Como se na sua busca - vingança? - encontrasse e recolhesse os pedaços de si própria.

É dos movimentos mais sugestivos de *Elle* ver o filme ir chamando pelas (outras) personagens, dando-lhes espaço, permitindo que venham dizer das suas razões. Às tantas alguém diz isso, e era isso que se dizia em *A Regra do Jogo* (1939), de Jean Renoir: todos têm as suas razões. O retrato de senhora transforma-se em retrato de grupo pelas acções da senhora. Deveremos chamar-lhe “santa”, por conseguir aceitar que o pior de nós é o que nos torna humanos, por se atrever a ir até ao limite e habitá-lo?

A possibilidade de inclusão dos “outros” é uma novidade do cinema de Paul Verhoeven. Como se, tal como a protagonista, descobrisse a humanidade das suas habituais máquinas de guerra e dos seus “monstros”. Repare-se como todas as hipóteses de choque são atiradas em *Elle* para dimensões paralelas (a violência gráfica selada dentro dos jogos de vídeo, é divertido isso...) ou amortecidas pela explicitação de (falsos) nexos de causalidade (tudo o que tem a ver com o pai de Michèle) ou pela ironia – e pela música. A queda, o apelo do abismo, como no Buñuel de *Belle de Jour* (1967), é aparada pela revelação dos homens em pleno apocalipse, como no Renoir de *A Regra do Jogo*. Verhoeven fez o seu trabalho de casa para ser “cineasta francês”. Vamos ver no que isto dá: depois desta síntese de uma parte da sua obra – as suas heroínas –, prepara o que poderá ser a súpula da outra parte da sua obra, a que questiona os mitos da II Guerra (*Portret van Anton Adriaan Mussert*, 1970; *O Soldado da Rainha*, 1977; *O Livro Negro*): o filme chamar-se-á *Lyon 1943*, será sobre a resistência francesa.

Paul Verhoeven sobre Isabelle Huppert: "Vi-a acontecer e filmei" _ Entrevista

Vasco Câmara, Público de 18 de Novembro de 2016

Ele deixou-a ir para zonas que não estavam previstas no argumento. Dizia cut, ela continuava. “Vi-a acontecer e filmei”. Verhoeven dirigiu Huppert, Huppert dirigiu Verhoeven. *Elle*, elegante, irónico, melancólico, a aproximar-se do Mal.

Depois da sua metamorfose como cineasta americano – *Robocop* (1987), *Instinto Fatal* (1992) ou *Showgirls* (1995) – o holandês, 78 anos, regressou à sua Europa em 2006 (*O Livro Negro*). Agora, dez anos depois, mostra-se como se fosse um cineasta francês, mergulhando num território e numa cultura que até já foram seus, pois viveu em Paris “há mais 60 anos”. Teve agora de voltar a reforçar os conhecimentos da língua. Para esse movimento imersivo, Paul Verhoeven decidiu que na rodagem de *Elle/Ela* entre a equipa técnica e actores não se falaria inglês, só se falaria francês.

Parecendo uma programada sintonia com o momento de reavaliação da sua obra – as retrospectivas, as entrevistas e as capas de revista no último ano – *Elle* emerge elegante, irónico, reflexivo, até melancólico, sendo a história de uma mulher violada (Isabelle Huppert) e do que parece ser o seu périplo de vingança. *Elle* é uma acrobacia de reinvenção. É um filme de acção contemplativo, afinal, em que Verhoeven coloca nas alturas do êxtase, se calhar mesmo da santidade, mais um exemplar das suas heroínas. Será a variação definitiva, um fecho para esse segmento da sua obra, o das guerrilheiras que já tiveram, em filmes anteriores, os rostos e acções de Renée Soutendijk, Sharon Stone, Elizabeth Berkley ou Carice van Houten? É que há aqui Isabelle Huppert. “Tudo o que ela fazia era óptimo, não havia necessidade de a corrigir”, conta Verhoeven. “Para além das conversas sobre mise-en-scène, sobre a colocação da câmara ou dos actores, não houve conversas com ela sobre motivações psicológicas [da personagem]. Vi-a

acontecer e filmei. É absolutamente único sentir perante um actor que qualquer coisa que se lhe diga diminui a sua performance."

Utiliza, numa sequência de festa, Lust for life, canção de Iggy Pop, que já tinha utilizado em Spetters (1980). Não foi uma coincidência, pois não? A canção do filme de uma das suas primeiras heroínas, Renee Soutendijk, é a canção do filme da sua mais recente heroína, Isabelle Huppert.

Foi parcialmente uma coincidência. Quando começámos a filmar a cena, levei seis canções para a rodagem, havia ainda Bowie, Bryan Ferry, Arcade Fire e mais umas quantas. Toquei para os figurantes e perguntei de que canção é que eles mais gostavam para dançar. A escolha unânime foi Lust for life. Foi o que fiz. As outras eram favoritas minhas também, mas eles acharam que essa era a mais agradável, mais ritmada, que lhes dava maior prazer dançar. Foi uma coincidência o facto de a terem escolhido, já não o foi o facto de a ter levado para o set.

É que o título, Lust for life, diz algo sobre a energia das suas personagens femininas, como o programa delas.

Completamente. Por isso a pus na lista. Mas se os meus figurantes tivessem preferido outra, eu teria escolhido outra. Queria que a cena funcionasse, era importante que eles gostassem. Felizmente escolheram uma das minhas canções favoritas, que tinha usado muito pouco em Spetters e é verdade que sempre pensei dar-lhe outra hipótese e utilizá-la de novo. É também o título de um filme sobre Vincent van Gogh de que gosto muito [Lust for Life/A Vida Apaixonada de Van Gogh, Vincent Minnelli, 1956].

Mesmo com essa intervenção da coincidência, não deixa de fazer sentido que a personagem de Isabelle Huppert, Michèle LeBlanc, fique ligada à galeria das suas personagens femininas e pudéssemos desenhar um arco da evolução dessa genealogia, onde ela começou – Renée Soutendijk em Spetters – e onde ela chegou. Huppert e Elle acrescentam algo que não poderia ser possível no passado. É um filme melancólico, este. Há um clima contemplativo, introduzido por Huppert, numa "família" de mulheres que seguiram sempre em frente atrás do seu objectivo sem se questionarem. Concorda?

Certamente. Não sei se todas estas coisas são claras para nós quando tomamos as nossas decisões; provavelmente não vamos tão longe no momento em que nos decidimos por um projecto. Spetters foi um projecto meu e do meu argumentista, Ele é baseado num livro, a personagem tinha sido criada por Philippe Djian [no livro Oh...]. Diria que a personagem de Renée em Spetters é muito clara, e o argumento é muito claro, no que toca às razões por que faz certas coisas. Ela está farta de vender batatas fritas e quer sair dessa existência. Quando encontra três tipos e escolhe o que ela pensa que vai ser campeão, e aposta nele, o seu objectivo é muito definido. E o filme parece-me claro na forma como foi estruturado e filmado. Ela persegue alguma coisa, não é? Seduz deliberadamente. Quer subir de posição social.

No caso da personagem de Isabelle Huppert, as razões para ela fazer o que faz, por exemplo, quando descobre quem é o seu violador, são mais ambíguas e turvas. Para mim, teria de ser deliberado não fazer psicologia com o que está ali. Há informação sobre o passado dela, mas não é argumentado, ninguém diz que ela passou por uma experiência violenta com o pai, que isso deixou nela uma marca de masoquismo e ficou viciada na violência, isso ou outra análise freudiana que se quisesse tentar. Não há nada de claro nas suas motivações. Parece às vezes que há a intromissão da coincidência, nos seus actos e encontros. Não há uma clara relação de causalidade. Era isso que eu queria quando trabalhava com o argumentista [David Birke] e quando filmava.



Os artistas ficam por vezes surpreendidos com as interpretações do seu trabalho. Não porque alguém acrescenta algo que não está lá, mas porque o artista muitas vezes não está consciente do que está lá. Na verdade, o artista não deve estar consciente das razões por que faz as coisas. Isso limita as possibilidades. O meu programa com Elle era deixar tudo em aberto. E deixar que o espectador preenchesse com as suas respostas os buracos. Ora, não há buraco algum no percurso de Renée em Spetters. Sabemos quem é, o que procura, o que ganha e o que perde, como salta de homem em homem, e como no final conseguiu alguma progressão: da caravana para o bar. Em Elle é o outro lado: não sabemos exactamente porque é que as pessoas fazem o que fazem.

Fala numa certa melancolia, numa certa atitude reflexiva: sim, como resultado do meu gesto de não preencher os buracos todos, e de o espectador poder completar e preencher o que não é explícito, fazendo-o reflectir sobre a personagem. O filme sugere algo que faz o espectador reflectir sobre a personagem, as suas acções e motivações: “posso seguir com ela, e, mesmo que não possa, será que ela está a ser autêntica”?

Temos a sensação de que Michèle está a descobrir coisas sobre si própria ao mesmo tempo que nós. Ou que está às escuras tanto quanto o espectador.

Olhe, eu sei, porque Isabelle me disse, que às vezes ela própria não sabia porque é que a personagem tinha certas atitudes, mas que conseguia sempre representá-las. Mesmo a ela, quando chegava ao set pela manhã, cabia-lhe descobrir porque é que a personagem fazia o que tinha de fazer. Mesmo sabendo de cor o argumento, e sabia-o, cada manhã era uma aventura de descoberta da personagem: segui-la, ver onde é que ela a ia levar. Dentro dos parâmetros da cena tal como estava escrita, muitas vezes ela aplicava uma dose enorme da sua liberdade na interpretação da cena. Aquilo que em termos antiquados poderíamos dizer que era o demónio a dominar a mente da personagem... Isabelle queria saber onde é que isso levaria a personagem naquele dia. O que diz sobre Michèle aplica-se a Isabelle.

O projecto chegou-lhe através do produtor Saïd Ben Saïd, que lhe passou o livro. Onde é que a actriz entra?

Ela entra antes. Antes de Saïd me mandar o livro, estava eu em Los Angeles, Isabelle tinha-o lido, tinha falado com o autor e com o produtor. Queria fazer o filme. Saïd trabalhou com De Palma, Cronenberg, Walter Hill, por isso, quando falámos, estava assumido que íamos fazer um filme americano. Transpúnhamos a situação da personagem em Paris para uma cidade americana, tipo Seattle, Boston ou Chicago, com actores americanos. Foi assim que começámos. Estávamos à procura de um cast americano, não estávamos a ir em direcção a Isabelle. Mas, depois de o argumento ter sido transposto e adaptado à América, descobrimos que não havia interesse financeiro na co-produção, os estúdios ficaram com medo do argumento, por aquilo que acontece à personagem no terceiro acto. Mais importante, não havia actriz americana do nível A que quisesse fazer o filme. Foi depois do falhanço de Elle como filme americano que Saïd me disse que não chegaríamos a lado algum e desafiou-me a fazer o filme em francês. O passo seguinte foi telefonar a Isabelle Huppert – que ainda estava interessada.

Houve um momento na sua carreira em que como holandês se metamorfoseou em cineasta americano. Não só porque o dinheiro e o cast eram americanos, mas porque os filmes, numa espécie de excesso camaleónico, eram mais americanos do que os filmes americanos – Showgirls (1995) é um exemplo. Elle é a sua metamorfose como cineasta francês, torna-se parte...

... da cultura cinematográfica de um país, sim. Penso que consigo isso. A transição da Holanda para os EUA não foi fácil, culturalmente os EUA não são a Holanda, mas como estive sempre rodeado de americanos, produtores, equipa, actores – estou a pensar em Robocop (1987) —, tornei-me americano. Se reparar no filme que fiz antes de Robocop, Flesh+Blood (1985), havia dinheiro americano, 80, 90 por cento era americano, havia actores americanos, Jennifer Jason Leigh, mas a maior parte da equipa era holandesa e espanhola. Estava rodeado de europeus. E esse filme não se parece com nada. Estava a trabalhar supostamente para o mercado americano. Mike Medavoy, da Orion, disse-me nessa altura, depois do falhanço comercial e artístico do filme,

que se fosse para os EUA e me rodeasse de americanos, estaria bem. E foi o que fiz, e fiz Robocop, tornando-me suficientemente americano.

Foi o que aconteceu com Elle. Vivi em França aos 17 anos, na altura o meu francês era ótimo, mas foi há mais de 60 anos e tudo desapareceu. Fiz um curso de Francês antes da rodagem, decidimos que ninguém no set falaria outra língua que não o francês. Foi a forma de me adaptar à cultura francesa, e ser mais francês do que os franceses.

Como é que, para ser cineasta “francês” e fazer um filme “francês”, utilizou Huppert, os filmes que ela fez, aquilo que, com eles, ela vem comunicando ao espectador? A personagem parece estar sempre dentro e fora – algo que é uma “marca” da atriz, espectadora de si própria.

Se o diz, é porque é isso o que acontece. Mas não foi consciente. As coisas por vezes acontecem independentemente do facto de sabermos que estão a acontecer. Não pensei nos outros papéis de Isabelle. Não pensei nesse lado de estar dentro e fora. E com ela não fiz nada daquelas coisas que se fazem com os actores: leitura de argumento, saber coisas sobre a personagem, nada, não fizemos nada disso. Fomos para o set e filmámos. Ao fim de um ou dois dias percebi logo que tinha de lhe dar toda a liberdade, e que ela chegaria perto da personagem, não precisava de lhe dizer nada, para ser mais assim ou assado.

Se comparar o que fiz com Sharon Stone [Instinto Fatal, 1982] e com Isabelle Huppert, teria de dizer que com Isabelle fiquei calado, ao passo que não parei de falar com Sharon Stone para conseguir o que eu queria. Com Isabelle, desde o primeiro take, foi claro para ela o que eu tinha na cabeça, ou o que estava no livro e no argumento. Ou então que o que ela tinha na cabeça era superior ao que eu tinha na cabeça ou ao que estava no livro ou no argumento. Aprendi rapidamente a confiar na intuição dela, a deixá-la ir para zonas que não estavam no argumento ou na minha cabeça e que apareciam quando ela actuava. Várias vezes dizia cut, ela continuava e eu deixava-a – tudo o que tem que ver com as reacções depois da descoberta do violador, a sequência do orgasmo, tudo isso é Isabelle a ir para além da página do argumento. Senti que, sendo ela mulher e eu homem, a intuição dela seria mais forte do que a minha. Cada coisa que ela fazia, de forma diferente ou superior, eu deixava-a. Tudo o que ela fazia era ótimo, não havia necessidade de a corrigir. Para além das conversas sobre mise-en-scène, sobre a colocação da câmara ou dos actores, não houve conversas com ela sobre motivações psicológicas. Vi-a acontecer e filmei. É absolutamente único sentir perante um actor que qualquer coisa que se lhe diga diminui a sua performance. Gastei imenso tempo a falar sobre guarda-roupa, sobre cores dos vestidos, make-up, coisas técnicas à volta dela, mas, quando a cena começava, e se gritava action, achei que devia deixá-la ir.

Em Cannes, na conferência de imprensa, falou de A Regra do Jogo, de Renoir. Há uma citação explícita, num diálogo: “Todas as pessoas têm as suas razões.” O filme vai periodicamente trazendo as personagens à volta de Isabelle para o primeiro plano, para elas dizerem das suas razões.

De outra forma a personagem estaria sempre a caminhar no vácuo. Essas personagens também servem para definir a personagem de Isabelle. A forma como ela reage ao seu ambiente dá explicações sobre ela. Penso que era importante construir estas personagens com toda a honestidade. Quando li o romance, percebi que sendo fã de thrillers – ela é violada, descobre quem é o violador e chegamos ao terceiro acto —, sendo fã de Hitchcock, tendo já feito isso em Instinto Fatal, o que me interessava era o que não tinha feito: fazer dos outros seres humanos, torná-los vivos, o que permitiria a Michèle definir-se enquanto personagem. Em Instinto Fatal não se sabe nada da personagem de Michael Douglas. Era film noir americano, sem informação sobre as personagens à volta da protagonista. Isso também é eliminado do thriller literário americano, algo que é repostado pelo thriller escandinavo. O meu amor por estes romances escandinavos levou-me, em Elle, a ir em direcção às outras personagens. É preciso sentir que elas estão tão vivas quanto a de Isabelle.

Sendo Michèle o agente da revelação da humanidade das outras personagens – como um desígnio renoiriano nela, o que é espantoso –, isso diz algo de fundamental sobre a humanidade da personagem.

Michèle define-se através da relação com os outros, os outros dessa forma têm oportunidade de se definirem e de ajudarem a definir Michèle. Eleva as pessoas, eleva Michèle. A Regra do Jogo (1939) é um dos melhores filmes jamais feitos, foi considerado imoral no seu tempo. Michèle de certa maneira pode ser vista, numa perspectiva americana, como imoral. Estudei esse filme durante a minha vida, vi-o quando jovem em França, vi-o muitas vezes depois. E, quando é assim, isso mexe com o nosso cérebro.

Diria que com Michèle as suas personagens femininas atingem um estado de sagesse, uma sabedoria que permite, para além de agirem, terem consciência exterior do mundo?

Sim, as personagens anteriores não tinham uma visão do mundo. A própria Isabelle o disse: estava a dar vida a uma personagem que ainda não tinha existido.

Em que fase está o seu projecto Lyon 1943?

Estou a trabalhar com o argumentista de Elle, David Birke, depois de termos lido 50 livros sobre a resistência francesa. Temos de fazer um filme, ou uma série de TV, não sabemos ainda, a partir de factos históricos. A ideia é fazer o retrato da resistência que os franceses evitaram. Há muitos filmes e livros, no centro dos quais está Jean Moulin [herói da resistência, 1899-1943]. Mas as pessoas à volta são mais importantes do que ele. É uma história de traição. Será um filme sobre o que aconteceu em Lyon 1943: a coisa mais infame que se pode imaginar, irmãos a traírem-se – a resistência –, a traírem Moulin, a traírem a França, a permitirem que os alemães fizessem o seu trabalho.

Elle, Isabelle

Luis Miguel Oliveira, Publico de 18 de Novembro de 2016

Isabelle Huppert pertence àquela estirpe de actor que desenha um percurso pessoal dentro de obras alheias, que faz os “seus” filmes nos filmes de outros.

Elle é Isabelle, ou não só mas também. É daqueles casos em que, por muito que se reconheça a força idiossincrática do realizador, se percebe que seria um filme diferente com outra actriz a interpretá-lo (e já agora, parece que Verhoeven teve outras ideias antes de chegar a Huppert, pensou por exemplo em Nicole Kidman ou Diane Lane). No seu percurso impressionante, que já leva mais de quatro décadas completas, Huppert fez muita coisa diferente mas também foi cimentando uma identidade, e uma maneira muito própria de estar frente às câmaras. Aquela singular e quase paradoxal mescla de intensidade e apatia, quando não mesmo abandono, visível num rosto que é capaz de ter uma expressão fulminante com um mínimo de recursos fisionómicos, a jogar às escondidas psicológicas com o espectador. E fisicamente, uma espécie de hiperactividade, um frenesi constante, como se os movimentos do corpo – os gestos, os passos – fossem imparáveis mesmo quando a acção narrativa aparentemente lhes pede que parem (aspecto que era já o mais notável do último filme de Mia Hansen-Love, O Que Está Por Vir, que a presença de Huppert tornava interessante quase só por si, e que voltamos a encontrar no filme de Paul Verhoeven). No cimo disto, ou ao lado disto, uma disponibilidade para o sofrimento, para as personagens em martírio ou em punição (frequentemente confundem-se), que é também uma forma de se prestar, enquanto actriz, a um jogo quase “sado-maso” com os realizadores que a dirigem e a modelam. Se Elle nos lembra Belle de Jour é mais por Huppert do que por Verhoeven, e ainda que entre Huppert e Deneuve haja uma distância considerável (são actrizes bastante diferentes), essa disponibilidade para personagens à beira da humilhação masoquística não deixa de lembrar a Deneuve de Buñuel, de Polanski ou de Ferreri.

Em todo o caso, parece evidente que Huppert pertence àquela estirpe de actor que desenha um percurso pessoal dentro de obras alheias, que faz os “seus” filmes nos filmes de outros, sem os trair mas de algum modo apropriando-se deles. Um bom caso para “política de actores”, pegando numa expressão de Luc Moullet. Revisitemos, então, cinco momentos capitais do “estilo Huppert”.

Comecemos por 1980, tinha Huppert 27 anos e já o trabalho suficiente para se fazer notar por um americano, Michael Cimino, que a levou aos Estados Unidos para *As Portas do Céu*. Na Europa, Jean-Luc Godard preparava o seu come back ao cinema dito “normal” (com actores, “narrativa”, distribuição em moldes convencionais) depois de uma década com o Grupo Dziga Vertov e com as experiências videográficas feitas quase em reclusão. O filme era *Salve-se Quem Puder* e Godard queria tanto Huppert que foi pessoalmente ao Montana, onde a actriz filmava com Cimino, para a convencer. Quando Huppert lhe perguntou exactamente o que queria ele dela, ele respondeu-lhe, segundo contou mais tarde a actriz, que queria que ela fosse “o rosto do sofrimento”. Este resumo lapidar do seu papel bateu fundo em Huppert – que fala disso quase como uma epifania – e foi provavelmente no filme de Godard que começou qualquer coisa, em plena consciência, no cinema de Huppert. Há sofrimento, efectivamente, e mesmo humilhação, e em simultâneo, naquele falso erotismo, ou erotismo muito frio, típico do Godard da época, uma constante reversão e alternância dum sado-masoquismo interpretado como jogo de poder: quem manda mais, quem sofre mais, quem se impõe?

No mesmo ano de 1980 houve *Loulou* de Maurice Pialat, cineasta que cultivava uma ideia de modernidade bem distinta da de Godard, no seu trabalho cru e obsessivo sobre o realismo, onde a presença dos actores era fundamental. Mas *Loulou* também era um mergulho, um mergulho de “classe”, onde a personagem de Huppert, vinda da burguesia intelectual, trocava tudo pela paixão por um pequeno meliante, o *Loulou* do título, a cargo de Gérard Depardieu – e Huppert era ali o “rosto do abandono”, a trabalhar a paixão em arrefecimento, e o “abismo” classista em desprendimento.

Dez anos depois, o romantismo depressivo e flamejante de Werner Schroeter chamou por ela em *Malina*. Adaptação de Ingeborg Bachman, em cujo argumento trabalhou Elfriede Jelinek (que Huppert “reencontraria”, via Michael Haneke, em *A Pianista*). É um papel “extremo”, com uma personagem em clausura, física e psicológica, em privação e em provação, no mais corriqueiro e no mais “metafísico”. Como os cigarros que está sempre a fumar, Huppert consome-se e arde lentamente ao longo do filme, sem nunca estar verdadeiramente em chamas – só o que a rodeia.

Claude Chabrol foi dos realizadores que mais chamaram Huppert, e com ela rodou diversos filmes. *A Cerimónia*, de 1995, será um dos exemplos mais perfeitos dos subtis exercícios de tortura psicológica que estão no âmago de tanto Chabrol. Huppert é nele uma espécie de vilã, manipuladora, magnética, a virar a criadita Sandrine Bonnaire contra os seus patrões. O olhar vago e ao mesmo penetrante de Huppert, o seu estar indecifrável, o seu mistério, são elementos fundamentais para o sucesso do filme (um dos melhores Chabrols tardios).

E finalmente, essa via crucis (como *Elle*, de certa forma mais preenchida com humor negro, também é) que *A Pianista*, de Haneke, em 2002, e que se vê muito mais (e muito melhor) pela complexa relação, torturada e torturadora, entre as personagens de Huppert e da sua mãe, interpretada por Annie Girardot.



Isabelle Huppert: "Tive a sensação de estar completamente nua" _Entrevista

Vasco Câmara, *Publico* de 18 de Novembro de 2016

As pessoas que a conhecem, diz-nos, vão reencontrá-la na personagem de Elle: Michèle LeBlanc, destemida e irónica, uma infatigável capacidade de se aproximar do Mal.

Isabelle Huppert entra pelo património verhoeveniano de mulheres que sobrevivem. Abandona-se nele. Disse ao realizador Paul Verhoeven que faria o que ele quisesse dela. Foi o que aconteceu – não tem parado de elogiar a elegância do cineasta holandês em tudo o que a desafiou. Mas aconteceu mais do que isso: o realizador fez o que ela quis. Como Verhoeven nos contou, se não parou de falar com Sharon Stone sobre a sua personagem em *Instinto Fatal*, com Isabelle Huppert manteve-se calado a filmar o que viu: ela, Michèle LeBlanc/Huppert, a aparecer. “É absolutamente único sentir perante um actor que qualquer coisa que se lhe diga diminui a sua performance”, foi o que Verhoeven nos confessou.

Os homens dele sempre foram angustiados nas correrias, chegando a picos de crise em que perguntam quem se esconde dentro deles – *Robocop* (Paul Weller); *Total Recall* (Arnold Schwarzenegger). As mulheres sempre derrubaram tudo e todos por um objectivo (Sharon Stone, Elizabeth Berkeley, Carice van Houten...). *Lust for life!*, cantava Iggy Pop em *Spetters*, filme com a primeira heroína verhoeveniana de calibre, Renée Soutendijk – ouvia-se só um pedaço da canção. *Lust for life!*, canta Iggy Pop em *Elle*, filme com a mais recente heroína verhoeveniana – ouve-se mais dessa canção. Huppert completa esse património, faz um upgrade, com ela ouve-se por inteiro a sua “música”: contemplação, melancolia (e ironia, fundamental...).

Esta é a história de Michèle LeBlanc, que um dia é violada por um mascarado. Esta é a história de uma peregrinação em que a vítima se supera na busca do violador. Fica a ser a história de um grupo de homens e mulheres com as suas – humanas, isto é, monstruosas – razões. No intervalo da rodagem de *Madame Hyde*, de Serge Bozon, história de uma professora de liceu do subúrbio, menosprezada por alunos e colegas mas vitalizada por uma perigosa energia (podia ser de outro modo?), Isabelle Anne Madeleine Huppert, 63 anos, disputada pelo jornalista ao telefone e pelo plateau que a reclama para uma cena, está inteiramente “lá”, disponível para continuar a descobrir Michèle LeBlanc. Santa Isabelle!

Com a personagem de Michèle LeBlanc entra para a galeria de um modelo de mulher verhoeveniana a que já pertencem Renée Soutendijk, Sharon Stone, Elizabeth Berkeley, Carice van Houten...

Sim, Verhoeven é um cineasta solidário com as mulheres. Há quem diga que é um misógino, penso que é o contrário disso. Não me espantou nada que se tivesse interessado pela personagem de Michèle [criação do escritor Philippe Djian no romance *Oh...*], que é um protótipo, não é uma personagem que se encontre na vida nem na ficção. Eu diria que é uma personagem pós-feminista, como se tivesse integrado já todos os combates travados pela igualdade entre homens e mulheres, pela independência e liberdade das mulheres, e estivesse para além disso, para além da reivindicação.

E está para além também na maneira como organiza uma vingança – porque é isso que o final de *Elle* nos mostra, uma forma de vingança —, como a organiza de forma tão familiar e também tão solitária, fora dos critérios habituais de resposta ao facto de ser vítima. Ela percorre um caminho completamente novo.

Precisamente, há algo de novo que você traz às heroínas de Verhoeven, que são habitualmente mulheres de acção, que fazem coisas, que traçam um objectivo e fazem tudo para chegar lá...

... absolutamente.

... mas aqui, pela primeira vez, essa mulher olha para si própria, está simultaneamente dentro e fora.

Estou completamente de acordo. É como se fosse ao mesmo tempo activa, porque faz coisas, e passiva, espectadora de si própria. É como se houvesse sempre uma décalage, como se pudesse

estar sempre um bocado ao lado de si. Ela utiliza muito a ironia, e é isso que lhe permite a distância. Também é espectadora do que lhe acontece.

É um filme de acção contemplativo...

Bela formulação... Se Instinto Fatal é um filme americano, Elle é europeu, concretamente francês. Com um sentido do movimento e do ritmo que o desterritorializa, que o internacionaliza. Mas é como diz: é um filme de acção contemplativo. Não que seja lento, mas há qualquer coisa que o contém.

Não é você um dos princípios disso e da mise-en-scène do filme? Isso de estar simultaneamente dentro e fora é muito Isabelle Huppert, se me permite.

Percebo o que quer dizer. Aliás, tive a sensação com este filme de estar completamente nua – e não há jogo de palavras nisto —, porque a fronteira entre mim e o papel era de tal forma ténue, que tudo parecia acontecer perto de mim. Penso que as pessoas que me conhecem bem me reencontram na personagem. Verhoeven deixou que eu fizesse a fusão perfeita entre mim e a personagem. Isso é raro, porque há filmes que resistem, sem agressividade alguma, mas pela mise-en-scène, pela forma como a ficção está organizada, que resistem a que essa fusão aconteça. Verhoeven fez para que isso acontecesse.

Ajude um pouco a encontrar a personagem. Por um lado, parece uma puritana – é irresistível, na relação com a mãe, a forma como a provoca, quase como uma criança; por exemplo, encontrando-a com o amante, pergunta se a mãe lhe revelou que era seropositiva. A mãe, por seu lado, num momento diz-lhe: “Tu preferes a versão asséptica das coisas.” Mas como gestora de empresa de videojogos, Michèle quer imagens violentas, quer que os jogadores, como ela diz, se sujem de sangue nos dedos.

É difícil de explicar, porque a proposta do filme é furtar-se a uma explicação objectiva, colocando-o à mercê da subjectividade de quem vê. Enquanto rodava, fui levada pelo fluxo das cenas, uma depois da outra, não havia espaço para reflectir, para ter um ponto de vista. Coisa que venho fazendo depois, coisa que faço agora. Sendo assim, posso dizer que existe nela uma atracção, um buraco negro... o passado com o pai, a proximidade da morte que o pai a fez viver... há um gosto pela violência, mesmo pela violência do seu violador. Com a mãe, ela coloca-se obviamente como filha, chocada perante aquela fúria libertária...

Por aí há um laço com a sua personagem de A Pianista [Michael Haneke, 2001]. Embora Michèle não queira ficar prisioneira do passado, queira escapar a um determinismo, a infância permanece nela, como na personagem de A Pianista.

Efectivamente também há uma questão complicada com a origem do pai na Pianista. É verdade. Mas não são questões expressas da mesma maneira nos dois filmes, porque no caso de Elle falamos de alguém que ultrapassou tudo isso, é uma sobrevivente, enquanto n'A Pianista ela é deixada num esquema infantil. A personagem de Elle saiu disso, embora isso possa constituir o seu inconsciente, o mais profundo do seu ser, da sua conquista sexual, feminina e humana.

Está em todas as cenas do filme, que é um retrato de mulher. O extraordinário é que o filme é também um retrato de grupo. Há um lado de comédia humana. E é através da sua personagem que o filme se desloca para ir buscar as outras. É a busca, a deriva da sua personagem que coloca o filme em contacto com os outros: o ex-marido [Charles Berling], o filho [Jonas Bloquet], o amante [Christian Berkel, o violador, e Rebecca [Virginie Efira], que é um duplo de Michèle.

Foi uma das coisas de que gostei, o facto de a personagem ter múltiplas vidas, a vida com a mãe, a vida com o amante, a vida com o filho, a vida com o ex-marido, a vida com os empregados. Através de mim, somos levados a todas essas personagens. É um filme sobre uma mulher e é um filme sobre os homens, como se eles fossem consequência de uma idade de ouro de hegemonia

masculina que teria terminado. Ela ter-se-ia construído a partir do fim desse mundo, desse reinado masculino.

Talvez por isso, mais misteriosa é a relação com a personagem de Rebecca. São o oposto uma da outra: Rebecca é crente, Michèle não. Pode parecer que a vontade de chegar ao outro estaria com Rebecca, mas pergunto-me se não é Michèle a mexer-se em direcção ao humano, e por isso ao monstruoso, com mais curiosidade.

Sim, Rebecca é uma crente, mas tem a sua própria perversidade: está ao corrente do que se passa com o marido, mas nunca o impediu de agir. Ela diz, aliás, uma coisa incrível a Michèle: “Obrigado por lhe ter dado [ao meu marido] durante algum tempo aquilo que ele procurava.” O que ele procurava era a violência, a minha personagem facultou-lhe isso, envolvendo-se ambos no inominável.

A pergunta é se Michèle não acaba, afinal, por permitir as razões dos outros mais do que a crente Rebecca... A sua disponibilidade para o que é humano não é menor.

Ah, claro. Porque na personagem há uma curiosidade pelo mal, uma vontade de compreender o mal, uma tentativa de o domar.

