



#### O TEMA DO FILME

O filme é uma viagem homérica através da história do cinema. O tema é a Odisseia mitológica de Homero, o Ulisses de James Joyce e a figura sintética Telémaco/ Phil de Neil Oram. Nekes combina as três figuras e mostra a analogia da sua história com a da *luminatura*, da escrita-luz, isto é, do cinema. Mas o seu tema principal é a própria linguagem visual. Ulisses/Bloom transforma-se em Uli, o fotógrafo, Penélope/Molly é o seu modelo; Telémaco/Steven é Phil, que começa a sua *Telemachia*. A intersecção destes três caminhos acontece num dia de Setembro, do ano de 1980, antes das eleições na Alemanha Federal.

#### OPINIÃO

Uma estranha experiência da crítica: uma das coisas mais difíceis hoje em dia é louvar alguém, mas não se pode deixar de louvar da forma mais elogiosa o artista-cineasta Werner Nekes. Temos de chegar à conclusão, a que já chegaram tantos outros, de que Werner Nekes é um dos maiores cineastas e artistas de actualidade. Ele criou uma linguagem fílmica inconfundível. Há 17 anos, que trabalha consecutivamente, mas sem sofreguidão. Aparece-nos como um verdadeiro mestre, por ter evitado apresentar os seus trabalhos como o resultado de uma luta titânica do artista-criador. Foi capaz através da auto-ironia e do espírito, da sua capacidade de cooperação e prontidão em dar a sua amizade, de apresentar uma obra, que é a consequência lógica do seu interesse pelo filme — um interesse, que muitos dos seus contemporâneos parecem ter.

**Ulisses.** Nekes é um excepcional historiografo da cinematografia e teve sempre o cuidado de estabelecer uma ligação entre as suas próprias invenções e aquelas, que aparecem na história da cinematografia. Usa em **Ulisses** as projecções Caixa Negra do século XVI, as imagens reflectidas do barroco e os primórdios históricos da técnica fotográfica indo até ao uso do Polaroid. Todas estas descobertas lhe parecem decisivas numa evolução histórica, existindo assim uma concordância temática directa entre o

desenrolar do **Ulisses** e o desenvolvimento da cinematografia. O filme de Nekes baseia-se em reflexões sobre a história da técnica do cinema. Podam-se dar exemplos: No episódio de Nestor Hans, no papel de Pallas Atena, e Phil, no papel de Telémaco, estão sentados frente a frente. Pallas mostra a Telémaco um antigo instrumento óptico, provido de um espelho, cujas mudanças progressivas de convexo ao côncavo podem ser interpretadas como um zoom. A transformação conseguida é posta em analogia com a que vemos suceder, quando um filme Polaroid é exposto à luz. Estes reflexos da técnica e da história da nossa percepção da imagem tornam-se compreensivos. O que é indispensável, pois ligam-se às relações entre Pallas Atena e Telémaco, às relações entre deuses e homens, entre passado e presente, entre visível e invisível.

Outro exemplo tirado ao acaso entre a imensidade dos seus processos, que caracterizam o filme: na sequência de Ítaca a mãe e o filho são apresentandos como *clowns* perante uma câmara estática, de modo a que a evolução da imagem seja vista como a evolução do homem. Nekes apresenta como uma proeza técnica, por exemplo, a mesma imagem em positivo e negativo, representando a noção do homem falhado durante o seu desenvolvimento e as relações humanas vistas sob um prisma inédito.

Não só instrumentos históricos da cinematografia reflectem a sua influência sobre a nossa tomada de consciência do mundo através desta narração, como também as suas mutações metafóricas. A metáfora luz, que historicamente se situava no domínio da pintura e da arquitectura, representa um papel preponderante no filme, visto que fotografar e filmar não significam no fundo outra coisa, do que uma certa forma de tratar a luz. Nekes chama à sua profissão *Lighteratur*.

**Ulisses** apresenta uma metáfora luminosa como até hoje não se observara em nenhum outro cineasta. Por exemplo, no episódio de Náusica, Uli quebra tubos de néon acesos: a luz emana dos tubos de néon em ligação à narrativa como o desejo sexual se vai extinguindo com o orgasmo. Nekes empenhou-se em todos os seus

# 12<sup>o</sup> Festival Internacional de Cinema

A-02

A Concurso • Ficção

FIGUEIRA DA FOZ — PORTUGAL  
9-18 DE SETEMBRO DE 1983

## ULISSES

### ULIISES

Alemanha Federal, 1982

**Realização:** Werner Nekes

**Argumento:** Werner Nekes, Neil Oram

**Imagem:** Bernd Upnmoor

**Música:** Antony Moore, Helge Scheider e músicos do Science Fiction Theatre de Liverpool

**Montagem:** Nicklaus, Werener Nekes

**Interpretes:** Armin Wölfel, Tabea Bloomenschein, Russel Denton, Shehzad Abbas, Sarah Antill, Jim Broadbent, Birger Bustorff, Ken Campbell, Joolia Cappleman, Lee Cornes, Jacqueline da Costa, Lewis Cowen, Suzan Crowley, Neil Cunningham, Mitch Davies, Henry Davies, Barbara Dombrowski,...

**Estreia:** Dublin. Simpósio Joyce. 14 a 20 de Junho de 1982.

**Formato:** 35 mm ECN

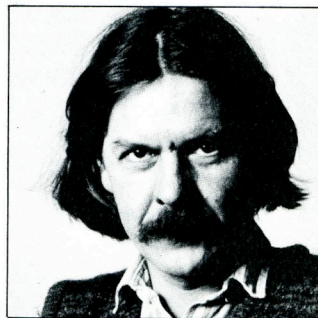
**Duração:** 94 minutos

**Comprimento:** 2575 metros

**Produção:** Werner Nekes

#### WERNER NEKES

Nasceu em 1944 em Erfurt. Estudos de Psicologia e Linguística. Co-fundador da Cooperativa de Cineastas de Hamburgo, em 1968, cidade onde também foi co-organizador da Mostra anual de filmes e professor de Belas-Artes em 1970. Em 1981 leccionou temporariamente na Universidade de Wuppertal. Professor na Escola de Belas-Artes de Offenbach em 1982. A sua mulher é a realizadora alemã Dore O. Certamente uma das mais importantes personalidades mundiais no experimentalismo cinematográfico no melhor sentido do termo, destacam-se na sua filmografia **T-wo-men** (1972), **Diwan** (1973), **Lagado** (1977), **Mirador** (1978), **Hurrycan** (1979).



filmes essencialmente em se ajustar à linguagem filmica de cineastas anteriores, quanto ao valor de novas descobertas nos cortes e nas montagens como crítica histórica, além de pôr em prática o interesse que tem em usar as suas inúmeras descobertas técnicas ligadas à história da cinematografia. Só através do que chama corte e montagem se pode desenvolver uma linguagem filmica própria. Nekes tem uma concepção muito sua. A sua teoria cinética realça as mínimas modificações entre dois campos e imagem sucessivos como elementos primitivos da linguagem filmica. Nekes, para tal afirmação, baseia-se no facto de que os principais centros cerebrais trabalham muito mais rapidamente do que, por exemplo, os órgãos da visão, os olhos. A lentidão da visão torna possível, em primeiro lugar, a uma certa velocidade dar uma ideia ao movimento a uma sequência de várias imagens, o que é essencial para o filme. Mas o óbvio é que não são os olhos, que vêem, mas o cérebro. Nekes acha, que a história do cinema como técnica e meios nos enclausuram dentro de uma estreita cooperação entre a visão e o cérebro. As possibilidades dos centros neo-corticais foram até hoje só minimamente exploradas pelo cinema. A linguagem filmica de Nekes tenta activar as capacidades cerebrais pelo uso invulgar, que faz das sequências filmadas, tenta treinar e alargar uma colaboração entre visão e cérebro. Em *Ulisses* as várias sequências dos episódios são formuladas numa espantosa riqueza de variantes — como analogias entre a narrativa e a reflexão histórica. Por exemplo Penélope-Molly-Tabea aparece no episódio de Eolo em frente da boca de um ventilador vestida com fato erótico. É nítida a inspiração na cena de Marilyn Monroe sobre o exaustor do metropolitano. Nekes revela-

nos assim um vento de carácter óptico, que persupõe modificações similares em nós, às que sofre um vestido sujeito a uma violenta deslocação de ar. Os pretendentes apresentam-se no palácio durante o episódio de Itaca. Por meio de uma montagem Nekes transforma o episódio numa arrepiante sessão fotográfica, um redemoinho de imagens, que nos impõe indefectivelmente a dimensão psicológica do conflito de Penélope. A frase final de Molly — *Yes I will* —, no episódio de Penélope, é distorcida numa sequência cinética de imagem e som, transformando Molly deitada nua sobre uma cama numa escultura animada. O som sugere que a escultura, devido a um mecanismo incorporado nela, se poderia mover como uma máquina de filmar. O mecanismo de uma máquina de filmar funciona para Nekes ao mesmo tempo de projector, criando imagens animadas. Pode dizer-se que até certo ponto Nekes durante as suas sequências cinéticas, produz ou reproduz o ambiente da Criação Divina, aquela diferença inefável entre a matéria ainda inerte e a forma já animada. Quem já viu frente a frente os trabalhos de Nekes está na expectativa de saber como este tratou um elemento literário como a Odisseia, visto até agora Nekes se ter sempre oposto a qualquer literalização de sequências e às suas montagens. *Ulisses* não é a filmagem ou a transcrição para o cinema quer da Odisseia de Homero, quer do *Ulisses* de Joyce, quer ainda do *Telemaco* de Oram. Este último já por si é uma adaptação de *Telemaco* de Fénelon. como o *Ulisses* de Joyce se inspira na obra de Homero. Realmente o filme de Nekes segue essencialmente as sequências dos episódios de Homero, Nekes também se apoia na peça de Oram, no que diz

respeito ao conteúdo, quando este é distorcido por Joyce. Os actores, que Nekes utiliza formam uma companhia, que sem a sua interveniência montaram em Inglaterra a peça de Oram "The Warp", que demora 24 horas. Mas Nekes não utiliza o material literário de Homero, Joyce, Oram/Fénelon para o ilustrar à sua maneira ou para fazer deles uma versão própria. A parte literária tem a função de investigar a cooperação entre a visão e o cérebro... ou de a interromper. Os temas literários devem forçar o cérebro a criar uma atitude de expectativa perante o material do filme. Os temas literários devem despertar o cérebro para capacidades de apoio às interpretações invulgares da oferta óptica e acústica, que Nekes nos faz no seu filme.

Se conseguíssemos um corte nos nossos hábitos visuais da elaboração neo-cortical sem a ajuda de temas literários, ficávamos com a certeza, que Nekes pretendia com um grande à vontade terrorista criar em nós um estado de choque. Esta foi a forma como reagiram até agora muitos dos espectadores dos filmes de Nekes, o que é compreensível. Até agora mal houve num filme de Nekes a possibilidade da existência de um tema-base literário visando geralmente um trabalho conjunto de visão e cérebro, uma activação das capacidades do cérebro de libertar o filme da perseguição da visão. Na indústria cinematográfica obtém-se geralmente sucesso, quando o cineasta calcula em primeiro lugar sincronizar a lentidão da visão com a lentidão natural do cérebro. Com *Ulisses* passamos pela experiência vivificante de sermos obrigados a passar para além da imagem do filme, devido à estimulação das capacidades dos grandes centros cerebrais. Nekes obtém este resultado devido à sua inconfundível estrutura em sequências cinéticas.

Há anos Werner Nekes comprou num antiquário em Hamburg uma placa de pedra do tamanho de um prato, que de um lado apresentava um vago baixo-relevo como se fosse um camafeu. Tanto o estilo das figuras como os motivos eram dificilmente reconhecíveis, enquanto a placa emoldurada estava colocada sobre a mesa. O antiquário não sabia para que servia a peça. Mas Nekes percebeu imediatamente do que se tratava e comprou a peça por um preço irrisório. Era uma gravura em pedra, datada da segunda metade do século XVIII, que só se patenteava em toda a sua beleza, quando colocada em frente de uma luz. Nekes incorporou-a na sua colecção de objectos cinematográficos. Utilizou-a no *Ulisses* como vinheta final da última sequência. Nekes utilizou durante a filmagem de *Ulisses* muitos objectos da sua colecção. Após ter visto o filme cinco vezes seguidas senti-me siderado. Já não tinha dúvida de que a gravura de pedra representava exactamente o momento em que Penélope é drasticamente

intimada pelo chefe dos pretendentes a fazer finalmente a sua escolha e a desistir de esperar por Ulisses. Sob o ponto de vista estilístico, aquela sequência era mais ou menos uma cópia muito conseguida da primeira edição ilustrada do *Telemaco* de Fénelon. A lógica íntima da cinematografia converge com a lógica íntima do filme de Nekes, mesmo quando Nekes age por simples intuição artística: ele próprio ainda não tinha identificado o significado da cena. Noutros tempos ter-se-ia aceitado uma tal demonstração como uma manifestação gratuita de um estado de graça, *the choice of grace*. *The grapes of Joyce* sempre nos vão no entanto ajudando a transformar os *grasshoppers* (gafanhotos) de Nekes nas suas sequências cinéticas em *gracehoppers* (os que esperam pela Graça), a possibilidade da nossa lenta visão dar saltos construtivos e tornar-se em pensamentos.

Bazon Brock. Bona.

## OPINIÃO

O Tribunal Federal Americano, no seu julgamento de 1933 que entrou, entretanto, na história literária e que conduziu ao levantamento da proibição imposta pela censura ao romance *Ulysses*, declarou que a linguagem de James Joyce era essencialmente cinematográfica. Mas, enquanto a Odisseia de Homero tem sido ocasionalmente explorada em vários filmes de aventuras, ou realizadores mantiveram-se afastados durante muito tempo do livro do irlandês, pioneiro da literatura deste século. E quando o inglês Joseph Stuck ousou finalmente pegar nele em 1967, o resultado obtido foi apenas um daqueles filmes literários superficiais que ilustram fragmentos do enredo, umas vezes bem e outras vezes menos bem. A linguagem do diálogo, arrancada ao contexto literário, também acaba normalmente por confundir o espectador. Isto é ainda mais devastador no caso do material original vindo de Joyce, do que acontece em relação a

vários filmes alemães, duma maneira geral hesitantes e poucos seguros, baseados nas obras de Thomas Mann. Naturalmente, o filme **Ulisses** — o título em língua alemã, pode ser lido como uma abreviatura do título **Ulysses em Essen**, não é um desses filmes literários que tende a bloquear a nossa perspectiva pessoal duma obra literária em vez de nos tornar espectadores curiosos. Uma adaptação livre de Homero e de Joyce, este filme extraordinário reflecte a realidade a que o seu herói, Uli, está exposto na paisagem industrial do distrito de Rhur e nas cenas filmadas no estúdio. A congruência reconhecível de Nekes e Joyce nas suas atitudes em relação ao mundo e à sua respectiva arte é impressionante. Enquanto Joyce explora a linguagem — sua história e possibilidades, Nekes lida, há vinte anos, com a arte de fazer cinema — seus aspectos técnicos e as suas capacidades narrativas e expressivas.

Tal como Joyce provavelmente gostava de ter feito no início, Nekes, após uma cuidadosa avaliação, optou por dar títulos clássicos como **telemachia** e **Nestór, Scylla e Charibidis, Nausicaa, Ítaca** e **Penélope** aos dezoito episódios do filme. A semelhança de Joyce, que aborda repetidamente as experiências e o desenvolvimento do herói a vários níveis de linguagem, Nekes faz uma abordagem a vários níveis cinematográficos. Não deixa de ser significativo que o angariador de anúncios de Dublin, que joga de uma forma profissional com a linguagem, se tenha tornado agora um fotógrafo que fornece a base para uma reflexão constante do *medium*. É impossível resumir em poucas palavras a extensa variedade de opções técnicas cinematográficas utilizadas por Nekes em dois anos de trabalho, bem como o seu aguçado espírito inventivo.

No campo da fotografia e da cinematografia, isto inicia-se com os precursores dos séculos dezasseis e dezassete e o pó fosforescente de Henrich Schulze, que não permitia a fixação da imagem fotográfica até chegar às câmaras polaroid, ao vídeo e aos raios *laser*. As citações da história do cinema vão desde o comboio de Lumiere, até **Casablanca** e **Belle de Jour**, passando pelas primeiras comédias, por Caligari, Groucho Marx e Tarzan. Nesses também integra os seus próprios heróis em citações originais através da conversão duma câmara em projector. As invenções técnicas e estéticas de Nekes transformam este filme numa obra fascinante. Por exemplo, no episódio **Nausicaa**, o herói, após ter estado a observar as mulheres a banharem-se na praia, quebra tubos de néon contra a sua coxa e a iluminação causada pelos fragmentos é uma metáfora impressionante da sua efémera



excitação. Com um espelho circular semi-transparente da sua própria autoria, Nekes consegue obter uma tradução visual exacta da fusão de identidades pessoais. No episódio **Ítaca**, a evolução e a involução das pessoas são demonstradas duma forma clara através da simultaneidade do positivo e do negativo na mesma imagem.

Na realidade, o filme deve ser visto por mais do que uma vez para se poder descobrir algo mais do que a sua superfície fascinante. Isto torna-se fácil porque Nekes, uma vez mais à semelhança de Joyce, trabalha sempre de uma forma divertida, oferecendo-nos um bom entretenimento para além de estar totalmente relaxado, apesar de todo o seu radicalismo que, muitas vezes, reduz o filme aos seus elementos físico-

químicos. Werner Nekes, que ocupa um lugar cimeiro na escala das personalidades importantes do filme experimental, a nível internacional, conseguiu criar com **Ulisses**, uma obra prima que abrange o mundo como um *puzzle* de imagens cinematográficas.

Naturalmente, o filme **Ulisses** — o título estreado pela primeira vez na Alemanha na Semana Internacional do Filme de Maheim, tenha a força necessária para desencadear as discussões necessárias a uma reponderação da identidade da arte de fazer cinema.

Wolfgang Ruf (in **Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt**)

(Documentação fornecida pela Produção do filme)