

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
UMA CINEMATECA EM CHAMAS – HISTÓRIAS DE PROJEÇÃO E
PROJECIONISTAS
26 e 31 de janeiro de 2026

TESTFILM #1 / 2020

Um filme de Telcosystems

Realização, Montagem, Direção de Fotografia: Telcosystems / Argumento: Telcosystems, Mirna Belina / Produção: Vanja Andrijevic / Som: Bojan Kondres, Telcosystems / Cópia: DCP, a cores, sem diálogos, com legendas em inglês traduzidas eletronicamente em português / Duração: 14 minutos / Estreia Mundial: 25 de janeiro de 2020, Festival Internacional de Roterdão, Países Baixos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira passagem na Cinemateca.

TÔKYÔ SENSÔ SENGO HIWA / 1970
(“O Homem que Deixou o seu Testamento em Filme”)

Um filme de Nagisa Ôshima

Realização: Nagisa Ôshima / Argumento: Masato Hara, Mamoru Sasaki, baseados numa história de Nagisa Ôshima / Produção: Taguchi Yamaguchi / Direção de Fotografia: Toichiro Nrushima / Montagem: Keiichi Uraoka / Música: Toru Takemitsu / Direção Artística: Shigemasa Toda / Interpretações: Kazuo Goto (Shoichi Motoki), Emiko Iwasaki (Yasuko), Sukio Fukuoka (Tanizawa), Kenichi Fukuda (Matsumura), Hiroshi Isogai (Sakamoto), Kazuo Hashimoto (Takagi), Kazuya Horikoshi (Endo), Tomoyo Oshima (Akiko) / Cópia: DCP, a preto e branco, falado em japonês com legendas em francês e legendas eletrônicas em português / Duração: 94 minutos / Estreia Mundial: 27 de junho de 1970, Japão / Estreia Nacional: 30 de dezembro de 2024, Batalha Centro de Cinema, Porto / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira passagem na Cinemateca.

Duração total da projeção: 108 minutos

A irrequietude e a invenção formais parecem ser características presas à pele do cinema de Oshima. Apesar ou por causa disso, sobretudo até aos anos 70, uma boa parte dos seus filmes sintoniza-se com uma juventude em ebulição, rebelando-se contra as formas de autoridade, a começar pela figura do pai e a terminar na do Estado. Ou vice-versa: começando numa manifestação ou ato insurrecional contra o *statu quo*, aburguesado e de tiques feudais, mas fundamentalmente vergado ao imperialismo norte-americano, e, enfim, dinamitando o núcleo familiar tradicional, na afirmação de uma individualidade livre das amarras impostas pelas velhas gerações.

A via deste caminho transgressor tantas vezes cantado – ainda que também movido por uma “violadora” pulsão de morte – tem, por vezes, alguma coisa que ver com um mundo interior extravasado e posto a nu. Visualizar o desejo – “mote” para muitos dos filmes de Oshima – poderá significar libertar demónios difíceis de controlar e, invariavelmente, devoradores. Oshima dizia-se leitor de Freud, numa entrevista publicada na revista *Wide Angle* em setembro de 1980, e nunca

escondeu ou menorizou o impacto que a ausência do pai (falecido quando tinha apenas seis anos) teve na sua vida e obra. Para o aprofundamento de um certo complexo de Édipo, que operará em (quase) toda a filmografia do cineasta, não há como fugir à leitura do texto de Miguel Patrício que serviu de apresentação do ciclo que o próprio programou para o Batalha Centro de Cinema, em setembro de 2024, “Nagisa Oshima: Cerimónias de Transgressão”. Escreve o programador: “ao obsessivamente filmar pais ausentes, disfuncionais ou monstruosos, Oshima lançava aí também os fundamentos de uma obliteração necessária para o seu cinema novo, radicalmente transgressivo. (...) Os pais, quando presentes, têm de morrer ou ser mortos, pois eles são a própria essência do Japão, um território vasto, mas sem saída”.

Na ausência dos pais ou em luta com eles, deparamo-nos com uma juventude em ebulição política e sexual num conjunto de títulos de Nagisa Oshima, tais como, e desde logo, em **Seishun zankoku monogatari / Contos Cruéis da Juventude** ou em **Nihon no yoru to kiri / Noite e Nevoeiro no Japão**, ambos de 1960. E encontramos-la de novo neste singularíssimo objeto, ainda que haja algo nele que soçobra ou que colapsa animicamente de maneira irreversível (veja-se ou reveja-se, para o comprovar, a obra bem lúgubre que se seguiu, **Gishiki / Cerimónia Solene** [1971]). A tradução mais literal do título japonês será qualquer coisa como “Uma História Secreta do Pós-Guerra de Tóquio”. Com efeito, **Tôkyô sensô sengo hiwa** é um filme convalescente, atordoado e atordoante, acerca de uma juventude que age em conformidade com o *Zeitgeist*, como que à deriva por entre os escombros de idos “sonhos revolucionários”. Certo é que estávamos no rescaldo de grandes e sangrentas manifestações estudantis, que levaram vários jovens às ruas, vocalizando a sua oposição à situação política, nacional e internacional (com a subordinação à política externa norte-americana como primeiro e principal alvo). Agora, a poeira assentava e perspectivava-se “no future” para os jovens no Japão. A repressão está por todo o lado e só lhes resta o refúgio na imaginação – o lamento, que aqui parafraseio, ecoa uma das frases do protagonista do filme. Imaginar (apenas isso) um futuro possível é o desafio – e o labirinto – que este filme oferece – e onde nos encerra.

O filme anterior de Oshima, também com o carimbo da produtora Art Theatre Guild, **Shônen / O Menino** (1969), era a sua obra neorrealista ou naturalista por excelência. Por sua vez, este **O Homem Que Deixou o Seu Testamento em Filme** veio surrealizar a experiência de um “pós-guerra”, uma guerra sem militares, travada nas ruas sobretudo por estudantes. É mesmo de quem o corpo que vemos estendido no asfalto, “soldado” caído e inanimado, com a mão agarrada a uma Bolex (câmara de 16 mm, artefacto que era “a menina dos olhos” dos cineastas *underground*)? Porque é que este homem terá, aparentemente, posto termo à vida? E o que fazer com as imagens que deixou, algumas por revelar, a “nós, os vivos”? O protagonista, interpretado por Kazuo Goto, à época um estudante que fazia parte de um coletivo dedicado à realização de filmes experimentais em 8 mm, inicia um quesito tão físico quanto existencial sobre os “porquês” e “para quês” dessas imagens.

É curioso que, em entrevista recente, dada a propósito do lançamento da caixa Blu-ray “Radical Japan: Cinema and State”, lançada no mercado pela editora Radiance, Goto confesse que da rodagem se lembra sobretudo de ter corrido desalmadamente e a toda a hora. Uma rodagem inscrita no corpo e um filme que coloca em permanente *flirt* as imagens (os desejos e a imaginação) com os corpos (desejantes e devoradores), ao ponto de Oshima produzir, numa das cenas, uma projeção de cinema (das tais imagens sem destino certo) sobre o tronco e seios nus da antiga companheira do homem “evaporado”. Após essa projeção, os corpos começam a devir imagens e as imagens a interferirem de tal modo no tecido do real, qual “dança de espectros” (Miguel Patrício), que acabam por devir corpos que espreitam, insinuantes, nas paisagens da

cidade ou nas paredes do quarto, durante reuniões privadas, conspirativas e sexuais (que também nos fazem pensar no cinema insurrecional de Koji Wakamatsu).

A afirmação insistente e nervosa de Motoki em relação à existência ou não do cineasta que deixou o seu testamento em filme participa da incerteza geral da narrativa e do que resta dos sonhos estilhaçados de uma geração. E é obviamente da ordem do profano o desejo irresistível de lhe ocupar o lugar ou refazer os passos, à maneira de uma maldita dobra sobre o real da paisagem filmada no dito “testamento” em celuloide. Uma relação com a paisagem que nos poderá (e deverá) remeter poderosamente para **A. K. A. Serial Killer** (1975) de Masao Adachi, obra posterior em que ressoa muito do que Oshima aqui experimenta. A paisagem que a câmara desse homem documentou não tolera (ou tolera mal) a revisita, a repassagem ou essa tão ousada (auto)ultrapassagem técnica e ôntica do filme depois do (e no encaicho do) seu autor.

Tôkyô sensô sengo hiwa tem qualquer coisa de fábula surrealista ou sonho febril e distópico (“a page of madness” do Japão pós-Maio de 68), um pouco na linha do cinema da autoria do grupo de cineastas franceses Zanzibar (este realizado sobre os destroços do Maio de 68 francês) ou, mais precisamente, em sintonia com a angústia existencial, política e sexual, própria de outros cineastas japoneses próximos de Oshima, tais como Masao Adachi (o já referido **A.K.A. Serial Killer**), Yoshishige Yoshida (*vide Erosu purasu gyakusatsu / Eros + Massacre* [1969]) e Shohei Imamura (*vide Ningen jôhatsu / O Homem Desaparecido* [1967]). É um filme do seu tempo, para o seu tempo, mas também é decisivamente como uma granada lançada *contra o tempo*. Portanto, resulta num gesto eminentemente *contemporâneo* de desafiar e ultrapassar o tempo fazendo da matéria do cinema uma espécie de “mola quântica”. Talvez por causa disso, ao segundo visionamento, não pude deixar de pensar em **La jetée** (1962) de Chris Marker.

A obra anterior desta sessão, **Testfilm #1**, é um filme-ensaio, do coletivo neerlandês Telcosystems, que também é um exercício de profanação, desta feita, do próprio aparato de projeção que torna possível esta sessão dupla: o DCP (Digital Cinema Package), suporte *standard* de projeção desde o ano de 2015, tecnologia que veio substituir (hoje podemos dizê-lo) de maneira quase definitiva a película. O gesto é radical: convocar toda a gama de códigos e aparelhos que tornam possível a projeção digital e, ao mesmo tempo, produzir na sala escura uma experiência atordoante e potencialmente autodestrutiva (da projeção ela mesma?). Trata-se de um exercício que mistura fetichismo técnico com sabotagem sonora e visual, a espaços mais próximo do J-Horror do que do cinema estrutural norte-americano. Se em Oshima a paisagem é o suporte (fantasma com corpo, desejante e imaginante), em **Testfilm #1** o suporte é a paisagem (fantasma sem corpo, de impenetráveis “zeros e uns”).

Luís Mendonça