

**MAGNÍFICAS OBSESSÕES:
JOÃO BÉNARD DA COSTA,
UM PROGRAMADOR DE CINEMA**

Paulo Cunha (Universidade de Coimbra)

Antonio Rodrigues. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2011.

Como se pode ler na breve apresentação, Antonio Rodrigues decidiu fazer este estudo num contexto de homenagem a João Bénard da Costa enquanto um dos últimos representantes do *programador cinéfilo*, e de uma espécie de programação “à antiga, vindo da cinefilia, da paixão pelo cinema.” O estudo propõe-se, ainda, nas palavras do seu autor, centrar-se “no trabalho de João Bénard da Costa como programador de cinema, sozinho ou em colaboração com outros, na qual incluo a de escritor sobre cinema.” De fora, de forma assumida, ficaram “as outras actividades suas ligadas ao cinema, como o seu papel na Fundação Calouste Gulbenkian no domínio dos subsídios à produção de novos filmes ou a sua presença como actor em diversos filmes, sempre com o pseudónimo de Duarte d’Almeida” (12-13). Ainda que se centre na parte mais activa e intensa da vida de Bénard da Costa, trata-se de um estudo parcelar que não valoriza como poderia, no meu entender, o percurso pré-Cinemateca, nomeadamente o período cineclubista e os tempos em que esteve ligado à primeira fase da revista *O Tempo e o Modo* (1963-1969).

Dividido em cinco partes, o estudo começa por recapitular “o que foi a sua descoberta do cinema através da cinefilia e o que é e foi a cinefilia,” prossegue com caracterização da relação entre Bénard da Costa e Henri Langlois, “o programador dos programadores” que co-fundou a Cinemateca Francesa e a dirigiu durante décadas, e dedica os três capítulos finais às práticas programadoras propriamente

ditas: os anos da Fundação Calouste Gulbenkian (1969-80); os anos em que acumulou essas funções com a de subdirector da Cinemateca Portuguesa (1980-91); e os anos em que foi director em exclusivo desta última (1991-2009).

Antonio Rodrigues não é (nem aparenta querer ser) um académico – mundo que proíbe o “*engagement* pessoal e a noção de prazer” (12) – e isso espelha-se exemplarmente na obra que assina: a bibliografia citada é muito reduzida (basicamente só cita os catálogos publicados pela própria Cinemateca e alguns textos de João Bénard da Costa), faz pouco uso de fontes documentais e orais, apresenta uma visão assumidamente subjectiva e preocupa-se pouco (ou, por vezes, mesmo nada) com o rigor na confirmação de factos e opiniões.

Ao longo do estudo são frequentes os exemplos de considerações onde o autor parece confiar em demasia na sua memória ao ponto de não confirmar sequer o rigor das mesmas. E não me refiro, como acontece noutras passagens, a informações cuja confirmação pudesse ser de difícil acesso ou onde o testemunho oral fosse a única fonte. Na página 43, Antonio Rodrigues afirma que “João Bénard da Costa foi apresentado a Langlois por José Novaes Teixeira, crítico português exilado em Paris, no Festival de Cannes de 1970.” Ora, o tal crítico português não se chamava José mas Joaquim e não estava exilado mas radicado em Paris desde 1948.

Na página 52, o autor arrisca, “salvo erro,” que *O Passado e o Presente* (1972) terá sido o primeiro filme que o então Manuel de Oliveira (Manuel grafado com *u*) assinou como Manoel (grafado com *o*). O autor enganou-se porque esse primeiro filme seria *Amor de Perdição* (1979). Mas também errou na causa dessa mudança: “além de arcaica — e talvez por isso — a grafia com *o* em vez de *u* parece ter conotações aristocráticas.” Ora, se o autor se tivesse documentado, poderia ler o ensaio de Fausto Cruchinho¹ onde o professor de cinema analisa detalhadamente o processo e esclarece que “essa pequena alteração semântica traduz, para além duma afirmação de vontade artística, um desejo de indústria, quase sempre afastado do cinema feito em Portugal.”

Na página 51, é assumido, sem dúvidas, que Bénard da Costa

entrou para os quadros da Fundação Gulbenkian em 1969 [...]. Mas a participação da Fundação no cinema mudou de dimensão em 1969 [...]. Um Serviço de Cinema foi acrescentado ao já existente Serviço de Belas-Artes, com uma função específica: subsidiar três a quatro filmes por ano, a partir de um plano preciso elaborado em 1968 com uma cooperativa chamada Centro Português de Cinema. [...] Ou seja, a Fundação Gulbenkian passou a financiar a produção de filmes — de um certo tipo de filmes — e é evidente que João Bénard da Costa viria a ter influência neste processo, como chefe do seu Serviço de Cinema, em estreita colaboração com o presidente da Fundação, José de Azeredo Perdigão.

Ora, o que a história diz é bem diferente: a relação de Bénard da Costa com a Gulbenkian data do início de década, nomeadamente como bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1960-63) e como membro do Centro de Investigação Pedagógica da Gulbenkian (1964-66); e, mais relevante para o caso, não é “evidente” que João Bénard da Costa ou José Azeredo Perdigão tivessem exercido qualquer influência na escolha dos projectos produzidos pelo Centro Português de Cinema (CPC), uma vez que a cooperativa era completamente autónoma na gestão dos seus recursos e nas opções de produção. A influência de Bénard da Costa e de Perdigão ao nível da escolha de projectos só se verifica nas encomendas, como é o caso de *Pousada das Chagas* (1972) de Paulo Rocha, ou após o fim do período de três anos de financiamento da Fundação Gulbenkian ao CPC, nomeadamente no projecto do Museu da Imagem e do Som e nas dezenas de apoios directos à produção durante os anos 80.

As omissões também tornam este estudo mais frágil. A figura de Luís de Pina,

segundo director da Cinemateca (entre 1982 e 1991), raramente é citada e a sua acção completamente ofuscada apesar de ter sido o responsável máximo da Cinemateca durante cerca de uma década, precisamente a primeira década de programação regular e de autonomia administrativa e financeira. A Cinemateca Júnior, um projecto de programação para crianças que funciona desde 2007, também não merece a atenção especial nesta obra. Finalmente, o Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, centro de conservação da Cinemateca, inaugurado em 1996, não merece destaque neste estudo, apesar de o autor reconhecer recorrentemente a importância para a programação do acesso às cópias e da sua qualidade de projecção.

Como bem documentam as passagens a propósito da exibição do então proibido *Roma Cidade Aberta* no ciclo Rossellini organizado na Gulbenkian em 1973 (54-56), a propósito do “mundo conspiratório das pequenas sociedades secretas dos que programam os filmes e sabem onde e como obter cópias” (75-77) ou sobre a realização e funcionamento das reuniões plenárias anuais — os “psicodramas” — entre João Bénard da Costa e a equipa de programação da Cinemateca (120-122), um dos aspectos mais positivos deste estudo é precisamente a revelação destes interessantes exemplos da *petite histoire* que ajudam a compreender algumas questões relevantes ligadas ao exercício da programação de João Bénard da Costa e da própria Cinemateca Portuguesa. No entanto, Antonio Rodrigues parece imitar João Bénard da Costa e os seus “erros factuais típicos, isto é, típicos das armadilhas das memórias dos cinéfilos” (67) e, apesar de aparentemente ter consciência que este aproveitamento das fontes orais é uma importante mais-valia para o seu estudo, abstêm-se do olhar crítico que enriqueceria o estudo. Noutros casos, não concretiza exemplos que despertam curiosidade e parecem relevantes no contexto da obra: “a tentativa aberta de tirá-lo do cargo” (150-151), as contradições e desencontros com a equipa de programadores colaboradores (80-82) ou uma conversa privada com um

responsável de outra cinemateca europeia acerca da Cinemateca Portuguesa ser uma “fábrica de catálogos” (89). Se teoricamente o uso de fontes orais seria uma excelente oportunidade para registar testemunhos directos de protagonistas que poderiam ajudar a conhecer mais da história individual de João Bénard da Costa enquanto programador e cinéfilo e da própria instituição que dirigiu durante décadas, a forma como são tratados neste estudo retiram-lhes inequivocamente um valor historiográfico que poderiam assumir.

Finalmente, o caso particular do cinema português no universo cinéfilo de João Bénard da Costa. Antonio Rodrigues confirma que, apesar de saber “que uma cinemateca portuguesa tinha de mostrar este cinema (além de restaurar e preservar estes filmes),” Bénard da Costa não tinha grande consideração pelo cinema português, excepção feita a Oliveira e à “constelação do Cinema Novo (...) com as quais João Bénard se identificava, que defendia e que ajudou” (111-113). O autor acredita que os ciclos de autor dedicados a nomes clássicos do cinema português — António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Arthur Duarte, Chianca de Garcia e Jorge Brum do Canto — não foram certamente uma opção de Bénard da Costa porque este teria “perfeita consciência de que não se tratavam de verdadeiros *autores* e de que, com honrosas excepções, os filmes não eram bons” (111-112). De resto, já na Fundação Calouste Gulbenkian só tinha dedicado um ciclo ao cinema português, no caso, um ciclo de oito sessões com dez filmes sobre o cinema dos anos 40 (63).

Mesmo no caso dos cineastas da “constelação do Cinema Novo,” que Antonio Rodrigues refere sumariamente, este estudo não revela que Bénard da Costa alimentava muitas dúvidas sobre a validade estética de muitos cineastas e obras desse período e que essa opinião pessoal influenciou de forma decisiva a programação da própria instituição durante as décadas de vigência da sua direcção. Se a retrospectiva de 1985 tentou ser o mais abrangente possível (talvez por ter sido feita no período de Luís de Pina e coordenada por Manuel S. Fonseca e José Manuel

Costa), as retrospectivas individuais feita a autores portugueses da “constelação do Cinema Novo,” já com Bénard da Costa como director da Cinemateca Portuguesa, apenas incidiram sobre autores por quem este cultivava assumidas “relações afectivas”: Fernando Lopes e Paulo Rocha em 1996 ou João César Monteiro, postumamente em 2005.

Assumindo um tom memorialista e celebratório em torno da figura do programador e cinéfilo João Bénard da Costa, o autor não quis, ou não foi capaz, de olhar criticamente para o trabalho do programador. Apesar de raros reparos — como a exaustão e monotonia provocada por certos ciclos na programação regular (134) — Antonio Rodrigues demonstra estar muito próximo da figura que estuda, nomeadamente ao nível da cumplicidade cinéfila, o que prejudica uma análise mais imparcial e crítica. Mesmo nos reparos, o autor deste estudo consegue “desculpar” e justificar as opções do programador-cinéfilo, como se verifica nos casos da antipatia por Bette Davis e da obsessão por Jennifer Jones e nas consequências que esses gostos pessoais e altamente subjectivos implicavam para a reconstrução da história do cinema. De resto, a própria forma como Antonio Rodrigues se refere ao homenageado — trata-o recorrentemente pelos nomes próprios e não pelo apelido — acusa a falta de distância necessária para um estudo mais isento.

Finalmente uma palavra ao editor do livro, no caso a própria Cinemateca Portuguesa. É compreensível a necessidade da instituição homenagear o mais influente director da sua história, mas esta opção “hagiográfica” não terá sido a mais conveniente, pelas razões anteriormente apresentadas. Exigia-se um trabalho mais objectivo e rigoroso na recolha de testemunhos dos colaboradores e na pesquisa exaustiva na documentação da própria instituição que pudesse dar um importante contributo crítico e distanciado para conhecermos melhor a actividade programadora e o imaginário cinéfilo do “Senhor Cinemateca.”

NOTA

1. Fausto Cruchinho, "Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira?," *Senso 1* (1995): 55-62.