

# La transmissió de les cinemateques

## Transmission at the Cinémathèques

---

Antonio Rodrigues

### RESUM

La relació entre Henri Langlois i João Bénard da Costa mostra la influència, transmissió i transvasament d'idees i models de programació, que va operar des de la Cinémathèque Française cap a la Cinemateca Portuguesa. Traçant alguns trets de la figura de Langlois i en paral·lel de la de Bénard da Costa, es dibuixa també l'evolució de la Cinemateca Portuguesa. Inaugurada el 1958, el suport de Langlois va ser decisiu a la seva època més pobre, sota la direcció de Manuel Félix Ribeiro, i s'amplia quan s'inicia la seva col·laboració amb Bénard da Costa. En particular, es destaca la important retrospectiva de Rossellini celebrada el 1973, pràcticament a la vigília de la Revolució dels Clavells. A més del dibuix d'aquesta història, es desenvolupa la filiació i també les dissemblances entre tots dos programadors, i particularment s'exemplifiquen diferents cicles o programes en què es traçaven relacions i "ponts secrets" entre films, des dels primerencs que Langlois ja feia als anys 30, fins a cicles de Bénard da Costa com "Lang a Amèrica" (1983) i "Variacions sobre Oz" (1992).

### PARAULES CLAU

Henri Langlois, João Bénard da Costa, Cinemateca Portuguesa, criteris de programació, teoria dels autors, sessions de cinema, Roberto Rossellini, espectador.

### ABSTRACT

The relationship between Henri Langlois and João Bénard da Costa is at the heart of the influence that the Cinémathèque Française exerted over the Portuguese Cinematheque, as well as of the transmission and circulation of ideas and programming models at play between both institutions. Commenting on some of the characteristic traits of both Langlois and da Costa, this essay also traces the evolution of the Portuguese Cinematheque, founded in 1958. Langlois's support was key during a period of great economic hardship, under the directorship of Manuel Félix Ribeiro, and further extended since da Costa became a regular collaborator. In particular, the article mentions the important retrospective dedicated to Roberto Rossellini in 1973, just before the Carnation Revolution that overthrew the dictatorship in Portugal in 25 April 1974. Furthermore, the author elaborates on the similarities and differences between both film programmers, and in particular analyses programmes based on the relationships or 'secret links' between films, from the early programmes created by Langlois in the 1930s to da Costa's later programmes, such as 'Lang in America' (1983) and 'Variations on Oz' (1992).

### KEYWORDS

Henri Langlois, João Bénard da Costa, Portuguese Cinematheque, programming criteria, Auteur theory, film seasons, Roberto Rossellini, spectator.

—Quin és el seu somni més car?  
 —Morir durant una projecció.  
 Diàleg de *Brigitte et Brigitte* (1966),  
 de Luc Moullet

Henri Langlois (1914-1977) va ser el veritable inventor de la professió de programador de pel·lícules i també pot ser considerat el major programador de tots, o almenys el més influent. Això probablement es degui al fet que també va ser el major cinèfil de tots els temps. Langlois va transformar la seva passió pel cinema en una forma de viure i va saber, més que ningú, transmetre-la. Per això va escriure part de la història del cinema: va ensenyar a veure perquè va permetre veure. En programar, va fer que les pel·lícules esmentades als llibres, a les històries del cinema, a les filmografies, fossin vistes, adquirissin una forma de realitat. Aquest home que va despertar milers de vocacions (de cinèfils, de programadors, de realitzadors) era un autodidacta, com ho van ser diverses generacions de cinèfils que el van succeir, fins i tot els que van exercir funcions de programador i havien completat estudis universitaris en territoris aliens al cinema. Un dels seus adversaris, Richard Griffith, del MOMA, el va criticar una vegada en privat dient que ell «no és un arxivista, no és un historiador, és només... només un entusiasta!». En conèixer aquest comentari, Langlois va trobar molt divertit que l'entusiasme fos considerat una qualitat negativa i va veure en això una justificació del seu propi menyspreu cap al col·lega del MOMA (ROUD, 1983: 133). Langlois no era un home que despertés consensos, només amistats incondicionals o odis a mort. I ell mateix dividia, fins a cert punt, el món en amics i enemics, persones amb qui tenia afinitats i en qui confiava i d'altres que no despertaven la seva

confiança. Naturalment, era possible passar de la condició d'amic a la d'enemic, encara que fos més difícil fer el camí invers. Amb uns podia ser molt pròdig, mentre que als altres res cedia, amb la seva «extraordinària barreja d'inspiració i idees preconcebudes, de generositat i enveja», com va dir després de la seva mort un dels seus enemics, Jacques Ledoux, de la Cinemateca de Bèlgica, afegint: «ell va estar a l'origen de moltes cinemateques (fins i tot d'aquella que dirigeixo) i mai haig d'oblidar-ho» (ROUD 1983: 205)<sup>1</sup>.

Entre les moltes cinemateques petites i pobres amb què Langlois va ser extremadament generós i sobre la qual la seva ombra es projecta fins avui es troba la Cinemateca Portuguesa. Inaugurada el 1958, gràcies a la passió i a l'esforç de Manuel Félix Ribeiro (1906-82), que fou el seu director fins a la seva mort, aquesta cinemateca només va poder començar a treballar en condicions correctes a partir dels anys 80, quan va deixar de ser pobre i va començar a deixar de ser petita. Entre 1958 i 1980, la Cinemateca Portuguesa no tenia condicions per a programar de forma regular, no podent mostrar més de dos o tres cicles a l'any. Henri Langlois, per pura amistat cinèfila amb Félix Ribeiro, va crear tres esdeveniments cinematogràfics i culturals a Lisboa a la primera meitat dels anys 60. Tres grans cicles de cinema mut, un dedicat al cinema francès (1962), un altre al cinema alemany (1963) i el tercer al cinema americà (1965). Aquests cicles, programats per Langlois amb còpies portades per ell, van reunir pel·lícules que ell mostrava regularment a París,

era el meu pare, tal como era el seu».

1. Roud també cita el testimoni de Françoise Jaubert (filla de Maurice Jaubert), a qui Ledoux declarà: «Langlois també

però que mai havien estat mostrades a Lisboa d'aquesta manera, agrupades sota una perspectiva històrica i cinèfila.

La relació de Langlois amb les personalitats que van estar al capdavant de la Cinemateca Portuguesa va ser particularment forta en el cas de João Bénard da Costa (1935-2009), que va donar a aquesta cinemateca un prestigi i una projecció que no havia tingut fins llavors. Cinèfil i fortament influenciat per la cultura francesa, Bénard no va poder veure en el seu període de formació grans clàssics que eren absolutament inaccessibles a la Lisboa dels anys 50 i 60, a causa de la censura política, de la pobresa i de l'aïllament de Portugal. Per exemple, el 1958, quan tenia vint-i-tres anys i va fer el seu primer viatge a París, Bénard va córrer a «la cinemateca de Langlois, per matar la set d'anys»: va poder veure finalment *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925). En altres visites a París, a més de les novetats que ell sabia que mai arribarien a Portugal, va poder veure a la Cinemateca Francesa molts clàssics, que d'aquesta manera van deixar de ser per a ell films imaginats i van passar a ser reals. Va observar sobre aquest tema: «com explicar (...) el que era l'emoció de qui entrava en aquella sala (...) sabent que anava a veure finalment *El acorazado Potemkin*, *El nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915), *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, Friedrich W. Murnau, 1927) o *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), de les quals havíem llegit mil coses, vist desenes de fotografies i ara estaven aquí, al davant, en una pantalla de cinema? Es va viure, no s'explica» (DA COSTA 1986). Onze anys després d'aquesta primera visita com a espectador a la Cinemateca Francesa, João Bénard va entrar al servei de cinema de la Fundació Calouste Gulbenkian, on va començar a programar el 1971. Però la seva veritable estrena com a programador es va produir el novembre de 1973, amb una retrospectiva Roberto Rossellini, organitzada amb

l'ajuda d'Henri Langlois, que potser havia estat el veritable programador del cicle. Langlois va venir a Lisboa per a la sessió d'obertura, acompanyat de Rossellini, de qui era amic personal, i que era un habitual a París però era un luxe extraordinari a Lisboa. Encara que el fet que l'esdeveniment es produís a la rica Fundació Gulbenkian segurament havia esmolat l'interès de Langlois, la cinemateca del qual va viure una permanent crisi financera en els seus darrers anys, es tracta d'un gest típic de la generositat de què era capaç. I va haver-hi un fet que va convertir la inauguració d'aquest cicle Rossellini en un esdeveniment excepcional. Quatre mesos abans de la Revolució dels Clavells, que va derrocar el règim salazarista, la sessió inaugural es va transformar en una petita manifestació política: a la fi de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), el públic es va aixecar entusiasmat i enmig dels aplaudiments a Rossellini se sentien crits de “visca la llibertat” i “a baix el feixisme”. Els ministres presents van sortir sense dilació. Va ser aquest el primer contacte professional entre Henri Langlois i João Bénard da Costa.

Apartir d'ellavors João Bénard va desenvolupar una amistat professional i personal amb Langlois i la seva dona, Mary Meerson, i es va identificar amb el fundador de la Cinemateca Francesa fins al punt de tenir en el seu gabinet de treball a la Cinemateca Portuguesa, fins a la fi de la seva vida, una fotografia emmarcada d'ell en companyia de Langlois. És cert que els dos homes tenien algunes semblances de temperament (el gust pel secret, una certa dosi de paranoia, que potser fos més teatral en Langlois i més espontània en Bénard), però també diferències marcades. Langlois era caòtic i es comportava com un marginal excèntric, mentre que Bénard no feia fàstics a formalismes i protocols. Per molt autoritari que pogués ser, Langlois tenia un temperament democràtic i afirma en els *Anticours*<sup>2</sup>: «Cap dels meus col·laboradors ha de dir-me “Senyor Director”, poden dir-me “merda”». En aquest aspecte, João Bénard era diametralment oposat. A partir de cert

2. *Les Anti-cours d'Henri Langlois* (1976-77), de Harry Fischbach, quatre hores i quinze minuts d'entrevistes a

Langlois, produïdes per la televisió d'Ontario (Canadà).

moment, la seva manera de programar va adquirir nítids contorns langloisians. Però això només es va produir a partir de 1980, quan va començar a programar a la Cinemateca Portuguesa. En els seus primers nou anys a la Fundació Gulbenkian, João Bénard no programava diàriament, la qual cosa permet i fins obliga el programador a donar mostres d'imaginació. A la Fundació Gulbenkian, Bénard programava grans cicles massissos, integrals d'autor: Mizoguchi, Rivette, Bresson, Truffaut. Per la seva banda, Langlois sempre va programar cicles d'autor, de vegades integrals, barrejant-los no obstant amb altres cicles. Sobretot, no se sentia obligat a organitzar les pel·lícules per cicles. Barrejava les pel·lícules més disperss, ja que el més important era el plaer de veure films, el major nombre possible. El seu mètode consistia a no tenir mètode i a rebutjar els criteris de "bon gust" i de cultura "alta" o "baixa". Als anys 70, a la Fundació Gulbenkian, Bénard va organitzar tres grans cicles de cinema americà (anys 30, 40 i 50), però els va programar de manera didàctica, cronològica, limitant-se deliberadament als grans títols. Una programació d'aquest tipus no és en realitat langloisiana, però era necessària a la Lisboa dels anys 70 per a formar un públic de cinemateca, mentre que Langlois disposava a París del públic més cinèfil del món, a causa de l'excel·lent oferta dels innumerable cinemes de la ciutat. Als anys 70, Bénard va portar al públic lisboeta pel·lícules que mai havia vist o que no veia des de feia vint o trenta anys, per a donar-li una cultura bàsica i poder llançar-se després a un territori menys convencional. Una altra diferència important entre els dos és que Bénard era un *autorista* ortodox, portant a l'extrem la *política dels autors* dels *Cahiers du cinéma* dels anys 50: per a ell, hi havia els cineastes escollits, que formaven part de la família, que no podien cometre errors o realitzar pel·lícules que no fossin genials; i els rèprobes, irrecuperables. Per la seva banda, Langlois era més *filmista* que *autorista*. A més, va tenir un paper decisiu en la formació dels homes de la primera generació dels *Cahiers*, que al seu torn havien influenciat tan decisivament Bénard: la posició de l'un i de l'altre en relació a la crítica i els crítics era totalment diferent.

Hi ha un aspecte important de la concepció de l'activitat de Langlois com a programador que va trobar un ressò durador en l'activitat de Joao Bénard: l'aspecte lúdic, el plaer de compondre el full amb els films programats, la composició del menú. A Langlois li agradava programar per a un espectador imaginari que assistís a totes les sessions del dia (i al París dels anys 50 i 60, aquest espectador existia). Imaginava així ponts secrets entre les pel·lícules més diverses. La intuïció poètica que portava Langlois a programar per a un espectador imaginari ja es manifesta al primer programa que va organitzar a la seva vida, fins i tot abans de fundar la Cinemateca Francesa. El 1934, amb Georges Franju, va llogar una petita sala en els Camps Elisis i va mostrar un programa al que va anomenar "Le Cinéma Fantastique", amb tres llargmetratges mostrats sense interrupció: *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928), *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) i *The Last Warning* (Paul Leni, 1929). Encara en els anys 30, podia establir programes dobles amb *¡Armas al hombro!* (*Shoulder Arms*, Charles Chaplin, 1918) i *Un sombrero de paja de Italia* (*Un chapeau de paille d'Italie*, René Clair, 1928). Eric Rhode observà que la influència de Langlois sobre els membres de la futura *Nouvelle Vague* en el seu període de formació, a la segona meitat dels anys 40, es devia no només a la quantitat de pel·lícules que ell mostrava, sinó també a la manera com les mostrava. «Langlois mostrava tres pel·lícules diferents per dia, fent juxtaposicions inesperades però reveladores, posant un Eisenstein abans d'un Walsh o un Hitchcock després d'un Mizoguchi. Els seus espectadors regulars van ser els primers a tenir les seves sensibilitats immerses en la història del cinema a partir dels seus inicis» (*A History of Cinema*, 1969, citat a ROUD, 1983). El 1963 Langlois va portar al New York Film Festival la llavors raríssima *La edad de oro* (*L'âge d'or*, Luis Buñuel, 1930), però la va precedir d'una cosa molt diferent: una selecció de pel·lícules dels Lumière. Al públic no li va agradar gaire la barreja i va manifestar una mica d'impaciència durant la projecció. Langlois va dir llavors a Richard Roud, director del festival: «mai s'oblidi que sempre

es programa per al deu per cent del públic. Res té importància, mentre que aquest deu per cent estigui content» (ROUD, 1983: 130).

João Bénard també apreciava aquest tipus de programació, també li agradava proposar claus que només ell conegués i que de vegades podien ser *private jokes*. No era una forma d'imitació, sinó de filiació, una de les marques de la relació entre aquests dos homes separats per vint anys d'edat i que van tenir una relació molt intensa durant set breus anys. Quan s'allunyava de les integrals d'autor, que eren la seva passió principal, Bénard establia ponts imaginaris entre les pel·lícules, a la manera de Langlois. El 1983, en el cicle “Fritz Lang a Amèrica”, no va presentar les pel·lícules en ordre cronològic, sinó en capítols, que suposaven que l'espectador seguís tot el cicle per a percebre el seu sentit: nou films sobre la culpa, cinc sobre el mal absolut, quatre sobre l'aventura, per a acabar amb «quatre obres “sui generis” que articularan aquestes circumstàncies: *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, 1947), *Clash by Night* (1952), *Gardenia azul* (*The Blue Gardenia*, 1953), *Deseos humanos* (*Human Desire*, 1954). Així, comencem per la culpa i acabem en el desig». El 1992 va organitzar un cicle titulat “Variacions sobre Oz”, ja que considerava *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming et al, 1939) «una portentosa metàfora del cinema, la seva ovidiana

metamorfosi, un dels més subtils “films on films” de la història del cinema» (DA COSTA, 2008). En aquest cicle de 1992 va programar per a aquest espectador imaginari que sortiria d'una sessió per a entrar en un altre duet o tercet: *El mago de Oz* i *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, Ingmar Bergman, 1980); *Belle de Jour* (Luis Buñuel, 1967) i *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*, John Huston, 1964); *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955), *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) i *Mouchette* (Robert Bresson, 1967). Sota aquesta òptica, una pel·lícula cobrava sentit –adquiria un altre sentit– per ser posada al costat d'una altra.

Si tots els espectadors i programadors de cinema són descendents d'Henri Langlois molts no en tenen consciència perquè, com deia François Truffaut, «Langlois només creia en l'educació per osmosi» (afegint: «I jo també»). João Bénard da Costa tenia plena consciència que era un *cinèfil* i un fill de Langlois per la cinefilia, un *ciné-fils* (expressió encunyada per Serge Daney). Tenia una personalitat molt marcada i fou precisament per això que, lluny d'amagar aquesta herència langloisiana, se'n vanava. Sabia que aquesta ascendència el situava entre aquells que programen pel·lícules per passió i volen transmetre aquesta passió perquè són *entusiastes*. ●

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

DA COSTA, JOÃO BÉNARD (1986). “50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois”, en *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

DA COSTA, JOÃO BÉNARD (2008). Presentació del cicle «Como o Cinema Era Belo», al catàleg de juny de 2008 de la Cinemateca Portuguesa.

ROUD, RICHARD (1983). *A Passion for Films – Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. Londres, Secker & Warburg.

## ANTONIO RODRIGUES

Nascut a Rio de Janeiro, ciutadà francès. Membre del Servei de Programació de la Cinemateca Portuguesa. En aquest càrrec va organitzar diversos cicles, acompanyats per catàlegs. El 2005 va programar a Lisboa «Optimus Open Air», amb divuit pel·lícules projectades a l'aire lliure sobre una pantalla de 300 metres quadrats. Va organitzar tres cicles de cinema en el Centre Cultural Banc de Brasil, a Rio de Janeiro, el 2000, 2002 i 2003. Anteriorment, a París, havia estat programador de Studio 43, sala de cinema d'art i assaig, i crític de la revista *Cinématographe*. Va col·laborar

en el *Dictionnaire du Cinéma Mondial* (Éditions du Rocher), el *Dictionnaire – 900 Cinéastes Français* (Éditions Bordas) i a *Journeys of Desire* (British Film Institute). El 2008 va publicar *O Rio no Cinema*, sobre les representacions de Rio de Janeiro al cinema, i el 2010 *João Bénard da Costa – Um Programador de Cinema*. Des de 2011 és conseller de programació de Cinecoa, mostra de cinema a Vila Nova da Foz Côa (Portugal).

antonio.rodrigues@cinemateca.pt