



# portræt af carlos diegues

Skønt det ikke afspejles i det danske biograf-repertoire, hersker der næppe tvivl om, at den brasilianske Cinema Novo-bevægelse er disse års vigtigste strømning inden for filmkunsten. Cinema Novo er først og fremmest en national film-bevægelse, der med kameraet forsøger at formulere det brasilianske folks politiske og kulturelle identitet, men i denne identitetssøgen er Cinema Novo samtidig blevet et forbillede for Den tredje Verdens filmkunstnere, hvis problematik dybest set er ens trods nationale skel. For progressive filmkunstnere i Den tredje Verden er målet overalt det samme: at skabe anti-imperialistisk filmkunst med udgangspunkt i den undertrykte folkelige kultur. Dette mål er ingen steder blevet opfyldt så fremragende som hos Cinema Novo-gruppen.

To af gruppens førende kunstnere, Glauber Rocha og Ruy Guerra er tidligere gennem interviews og artikler præsenteret udførligt i »Kosmorama« 93 og 95, og nu er turen kommet til den tredje internationalt kendte Cinema Novo-instruktør Carlos Diegues. Han er født 1940 i den nordøstlige del af Brasilien (der er Rochas og Guerras

foretrukne arbejdsområde). Efter at have arbejdet som journalist og filmkritiker debuterede han i 1964 med »Ganga Zumba« og i 1966 lavede han »A grande cidade«. I 1969 havde han premiere på »Os Herdeiros« (»Arvingerne«), der regnes for hans betydeligste film.

»Os Herdeiros«, som han kommenterer mere udførligt i det følgende interview, er et meget personligt strejftog gennem de sidste 40 års politiske udvikling i Brasilien, fascinerende og forvirrende på samme tid, hvis ikke man har et godt indblik i de politiske kendsgerninger, men uafslædt fængslende på grund af det temperament og den nerve, som filmen fortælles med. Filmen starter 1930, det år, da Getulio Vargas kommer til magten. I en programnote kalder Carlos Diegues ham »Brasiliens betydeligste politiker i 20. århundrede og et eksempel på de selvmodsigelser og sygdomme, som den tropisk-surrealistiske brasilianske politik er gennemsyret af: leder af en liberal revolution 1930, fascistisk diktator 1937, afsat af militæret 1945, valgt til præsident på et folkeligt program i 1950, og symbol på den anti-imperialistiske kamp efter sit

*Den tredje betydelige Cinema Novo-instruktør fortæller om sine film, om dialektisk filmkunst, om revolutionær voyeurisme og især om gennembrudsfilmen »Os Herdeiros«*

**AF CHR. BRAAD THOMSEN  
OG METTE KNUDSEN**

selvmord i 1954«. Intet under at brasiliansk politik kan virke forvirrende på udenforstående!

Filmens gennemgående hovedfigur er journalisten Jorge Ramos, der arresteres for sin venstreorienterede virksomhed og i fængslet forråder sin bedste ven for at undgå tortur. Efter sin løsladelse flygter han til en afsides kaffeplantage og gifter sig med plantage-ejers datter. Da Vargas er styrtet, ønsker Jorge at forlade plantagen igen for at genoptage sin karriere, hvilket af plantage-ejeren betragtes som forræderi. Jorges søn Joachim bliver på plantagen for at opdrages der. I 1950 befinder Jorge Ramos sig side om side med Vargas, der vælges til præsident, mens plantageejeren sætter ild til sin plantage og dør. Joachim føler det herefter som sin pligt at hævne hans død, og nogle dage senere hjælper Joachim sin fars politiske modstandere med at dræbe David, hans bror og faderens yndlings søn. Efter dette drab bliver Jorge folkehelt og forbereder sig på præsidentvalget, som han håber at vinde ved illegale partiers hjælp. Dette nye forræderi afsløres af Joachim, faderen begår selvmord, og efter begravelsen synes Joachim at arve hans stilling og går ind i det politiske arbejde som en mand af systemet.

På filmfestivalen i Cannes vist i fjor yderligere to fascinerende Cinema Novofilm, som skal nævnes her, fordi Carlos Diegues i interviewet kommer ind på dem:

Nelson Pereira dos Santos' nye film hedder »Den fremmedgjorte« og er en politisk fabel, der ligger meget fjernt fra samme instruktørs »Vidas Secas« (vist i dansk TV i fjor). »Den fremmedgjorte« er en fortælling i farverige billeder og til en blanding af klassisk og elektronisk musik om landsbyen Serafim i 19. århundrede. Efter lang tids venten får byen endelig en præst, der er mere optaget af nye videnskabelige ideer end af sin kirke. Han mener, at de fleste indbyggere er mentalt syge, og meget snart har han sørget for, at storstedelen af befolkningen er indespærret på et sindssygehospital. Snart begynder oprøret mod præsten at ulme, og byens kaptajn »befrier« de indespærrede, hvilket vil sige, at han blot selv tager magten. Flere forskellige oprør følger, og freden synes at vende tilbage til Serafim i det øjeblik, præsten er indespærret på sit eget hospital. Filmen er en politisk allegori om det foretrukne Cinema Novo-tema: folket og magten.

Joaquim Pedro de Andrade har med sin debut-film »Macunaima« skabt den største kommercielle succes i Cinema Novos historie og samtidig bevægelsens første komedie. Den er konstant underholdende, men med sine mange allusioner til brasiliansk folkekultur er det samtidig den sværest tilgængelige Cinema Novo-film, jeg har set. Titelpersonen Macunaima er en grim neger, der allerede ved fødslen er fuldvoksen, og som filmen igennem drager ud på en farefuld Odysse gennem brasilianske landskaber med forskellige kulturer. Det er en betydelig

letelse for ham, da en troldpige trækker en cigaret frem mellem sine ben og lader ham ryge den, så han forvandles til en smuk hvid prins, men selv med sin nye hudfarve udsættes han for en række barske og grusomme oplevelser, som ender med hans død. Det er en fantastisk original, underholdende og fremmedartet komedie.

Det følgende interview med Carlos Diegues er taget under Cannes-festivalen 1970 og afskrevet ordret fra båndoptager.

– *For at begynde med begyndelsen: Vi har desværre ikke set Deres to første film »Ganga Zumba« og »A grande Cidade«, men måske De kunne sige lidt om, hvad filmene drejer sig om, og hvordan De selv bedømmer dem i dag?*

– »Ganga Zumba«, som jeg lavede i 1963, handler om de sorte slaver under den portugisiske kolonisationsperiode i 16. og 17. århundrede. Det er en film om kampen for frihed baseret på den sorte kulturs kilder. »A grande Cidade« er en film om de unge, der flytter fra den nordøstlige og fattigste del af Brasilien til de store byer mod syd. Mange bønder kommer hver dag til storbyerne for at finde arbejde. Jeg holder meget af begge film på hver sin måde. Den første hører ungdommen til, – jeg var kun 23 år, da jeg lavede den, og for mig er den meget vigtig, men det er først og fremmest en søgsfilm med hensyn til stil og emne.

– *Temaet i »A grande Cidade« kunne tyde på, at den er nært beslægtet med neo-realistiske film, men kunne De sige noget mere om filmens stil?*

– Det er noget, jeg må forklare ud fra »Os Herdeiros«, som jo ikke kun er én film, men flere film, idet der forekommer stilforandringer, hver gang der indledes en ny sekvens. »A grande Cidade« er lavet mere eller mindre efter samme princip: Jeg fortæller en historie om fire unge, der kommer til storbyen, og hver episode er stilmæssigt forskellig fra den foregående, hvilket til sidst er med til at give filmen dens enhedspræg. En af episoderne er meget neorealistic, og da Cinema Novo startede i 1962, var neorealismen netop et af vore udgangspunkter. Men Cinema Novo har gennemgået flere udviklingsperioder, og selv om vi startede som meget påvirkede af neo-realismen, er Cinema Novo i dag nået frem til, hvad man kunne kalde den tredje periode. Det er en periode, der rummer film som Glauber Rochas »Antonio das Mortes«, Joaquim Pedro Andrades »Macunaima«, Nelson Pereira dos Santos' »O Alieniste« og min egen »Os Herdeiros«, og i denne periode er neo-realismen helt forsvundet. Men f. eks. finder man meget stærke neo-realistiske træk i Rochas debut-film »Barravento« og i dos Santos' »Vidas Secas«.

– *Hvordan forklarer De denne stilmæssige udvikling? Er der en speciel faktor, der har influeret på stilen i Cinema Novos tredje fase?*

– Det tror jeg ikke. Cinema Novo er ikke en æstetisk skole længere, og i det hele taget er det absurd at tale om Cinema Novo i dag. Bevægelsen eksisterede, da der ikke lavedes ordentlige film i Brasilien, og da visse instruktører derfor følte et behov for at kæmpe sammen skulder ved skulder i én bevægelse,

dvs. på det tidspunkt da jeg selv lavede min første film i 1963. Dengang producerede Brasilien maksimalt 15–20 film om året, mens man sidste år producerede 70 film, hvoraf ca. en tredjedel på en eller anden måde har forbindelse med Cinema Novo. Cinema Novo er ikke mere en gruppe på 6–7 instruktører som i begyndelsen. Nu drejer det sig blot om, hvorvidt man laver gode eller dårlige film, og hver enkelt instruktør har sin egen stil. Hvad der fortsat forener os er vort fælles mål: at lave af-kolonialiserede film, brasilianske film, men derudover er vi i dag meget forskellige hver for sig. Som alle Rochas film er »Antonio-das-Mortes« meget barok og fuld af påvirkninger fra den folkelige kultur i det nordøstlige Brasilien. »O Alieniste« er en velformuleret, præcis politisk fabel og meget rationalistisk, selv om den skildrer vanviddet. »Macunaima« er, hvad vi kunne kalde en tropisk film, der udnytter myterne og viddet i den tropiske brasilianske kultur. Og endelig kunne man kalde »Os Herdeiros« en politisk opera om Brasiliens nyere historie. I »Os Herdeiros« findes fortsat meget af »Ganga Zumba« og »A grande Cidade«, og jeg tror, at jeg endelig har fundet den stil og det sprog, jeg har stræbt efter fra min første film, og selvfølgelig er det en stil bestemt af min personlige smag. Jeg føler mig meget tiltrukket af det opera-agtige, de stærke patetiske billeder, men selve emnet kræver også denne stil. Jeg fortæller ikke blot om landets politiske historie, men også om den kulturelle udvikling, dets vaner og musik, og jeg har i hver sekvens forsøgt at nå frem til en poetisk syntese på grundlag af de historiske kendsgerninger plus den bestemte epokes særlige karakteristika. Filmen bevæger sig på flere planer: den er rent politisk, hvor det drejer sig om landets historie, men den er også et familiedrama og en studie i et bestemt folks musik og traditioner. Alt dette mener jeg er grunden til filmens skiftende stil.

– *I et interview med Michel Ciment i »Positif« har De sagt noget om, at stilen i »Os Herdeiros« hele tiden ødelægger sig selv. Hvad mener De helt nøjagtigt med det?*

– Rent stilmæssigt er filmen helt frit komponeret, for jeg ville bevise, at begrebet stil på en måde ikke eksisterer, men er en opfindelse, som de mere konforme kritikere har gjort for at lette deres arbejde. Jeg tror, at stil vil sige, at man har fundet den bedste måde at fortælle en bestemt historie på, og som sagt er der i »Os Herdeiros« flere historier, som fortælles på den måde, jeg finder mest interessant og rimelig. Der er altså tale om flere film, der bliver til én film, og hvad jeg mente i »Positif« er ikke så meget en ødelæggelse af stilen som en genskabning af en stil, som alle filmens temaer nødvendiggør.

– *Men på ethvert plan i filmen og ligegyldigt hvilken stil, De vælger, synes et bestemt tema at dukke op, nemlig forræderiet.*

– Ja, det er rigtigt, at dette tema er gennemgående. Rent politisk har jeg villet skildre en epoke, hvor man ikke oplevede andet end bristede illusioner. Den ene dag efter den anden satte man håbet til en bestemt person, men kun for en kort tid, for personen viste sig altid ikke at være den, man havde troet. Dette symboliseres måske allerbedst ved den nye hovedstad Brasilia. Hele landet blev mobiliseret for at hjælpe til med at byg-



Slut-sekvensen i »Os Herdeiros«, hvor den tilsyneladende oprørske søn vælger at videreføre faderens korrupte arv og går ind i hans hus. S. 151: Carlos Diegues (i midten) under optagelserne til »Os Herdeiros«.

ge den, og folk strømmede til fra alle kanter, fordi den virkelig var syntesen af vore illusioner. Man byggede det bedste universitet i Latinamerika, og alle troede virkelig, at Brasilia var det nye Brasilien, som vi havde ønsket at opbygge, men senere opdagede vi, at det kom ud på et, om vi havde Brasilia eller ej. Byen passer ind i traditionen af bristede illusioner: Den har sine gode eller dårlige sider, ligesom præsident Vargas og ligesom Jorge Ramos, journalisten, der er hovedpersonen i »Os Herdeiros«. Illusionerne er altid til stede, og med dem følger det konstante forræderi og opportunisten.

– Filmen synes at slutte meget pessimistisk, idet hovedpersonen Ramos' yngste søn, der hele tiden repræsenterede oprøret, også synes at lade sig korrumpere til sidst. Filmen siger, at magten altid fører korrupsion med sig, eller hvordan?

– Der er flere, der har sagt det samme til mig, og det forundrer mig lidt, for jeg finder absolut ikke slutningen pessimistisk. Jeg opfatter filmen som en slags inventarliste over 40 år i Brasiliens historie, og det, jeg gennemgående vil sige, er, at man ikke bør følge sine illusioner. Alt, hvad jeg viser i filmen, er del af den samme illusion, – også selv om den undertiden har et mere venstreorienteret eller i hvert fald liberalt fortegn, men magten tilfalder altid arvingerne. Jeg ved ikke, om De bemærkede det, men folket optræder overhovedet ikke i filmen. Man taler om folket og holder taler i dets navn, men man ser det aldrig, ligesom det på en måde ikke optræder i Brasiliens historie. Så jeg finder ikke filmens slutning pessimistisk. Den handler om, at søn nr. 2 blot bliver en gentagelse af faderen og bedstefaderen, og det er måske lidt trist, men det hører med til den illusion,

at den nye generation skulle kunne redde landet, efter at den foregående generations politikere (Vargas, Goulart osv.) har spillet fallit og har frembragt militærkuppet i 1964. At gøre Brasiliens udvikling til et generationsspørgsmål er en ny illusion, for den nye generation gentager altid, hvad den foregående har udført, selv om det måske bliver på en lidt anden måde. Det virkelige problem er, at folket aldrig har fået lov at være til stede i Brasiliens politiske udvikling. Det har aldrig haft del i magten eller i Brasiliens historie, og hvis dette er konklusionen på »Os Herdeiros«, er det ikke nogen pessimistisk slutning. Det er tværtimod et startpunkt!

– Man kunne måske have antaget, at søn nr. 2 følte sig nærmere knyttet til folket, netop på grund af den store afstand mellem ham på den ene side og faderen og søn nr. 1 på den anden side. Men da faderen og den ældste søn dør, har man på fornemmelsen, at faderen og broderen kun var en hindring for ham til selv at indtage deres plads, og dermed falder det engagement, som er antydnet hos ham, fuldstændig til jorden.

– Ja, dette er netop den tabte illusion. Og det er af samme grund, jeg har taget to sønner af den tredje generation med i filmen. Jeg ville vise, at de er to alternativer inden for samme illusion. Den ældste søn, der udgør det ene alternativ, er meget tæt knyttet til faderen, og den yngste, der udgør det andet, fjerner sig fra faderen og broderen, men han gør det ikke af tungtvejende politiske grunde, snarere af private psykologiske grunde.

– Jeg er ikke sikker på, vi har forstået Jean-Pierre Léauds rolle i filmen. Symboliserer han den unge, ikke-korrupte revolutionære, eller hvad står han for?

– Han er ikke særlig vigtig, kun en bifigur, men der er to ting, jeg gerne ville vise gennem ham: For det første er han eksponent for en velkendt figur i Brasilien. Der ankommer en del udlændinge til Brasilien og forsøger sig i landet og forsøger at forstå det, men deres forståelse bevæger sig kun på et rent teoretisk plan. Jeg kender mange af hans slags, – digtere, malere, intellektuelle, der kommer og køber et lille hus ved havet og bliver der resten af livet i den tro, at de har opdaget landet. Men de er ikke nået længere end til overfladen. For det andet ville jeg gerne vise en bestemt form for revolutionær voyeurisme, man ofte støder på i Europa, – unge såkaldte venstreorienterede, der siger til de latinamerikanske revolutionære, at de bør gøre sådan og sådan. Det er som at befinde sig i en arena, hvor vi fortæres af imperialismens løver, mens visse europæere siger, at det er bedst at blive ædt på den og den måde.

– Hvorfor valgte De netop Jean-Pierre Léaud til rollen? Mener De, at den rolle, han spiller i Godards film, er en slags revolutionær voyeurisme, som han fører videre i Deres film?

– Nej, det hele er meget mere enkelt. Ti dage før vi filmede, ringede Léaud, der er en af mine venner, til mig fra Paris og sagde, at han gerne ville tage til Brasilien og være med i filmen, fordi han gerne ville arbejde sammen med Cinema Novo. Så derfor tog jeg ham. Det er et rent og skært tilfælde uden bagtanker.



Et eksempel på den patetiske opera-stil i »Os Herdeiros« – her Sergio Cardoso i den gennemgående mandlige hovedrolle.

– Hvordan ser De i øvrigt på Godards eller andre vesteuropæiske instruktørers politiske film? Vil De betegne dem som revolutionære voyeurisme?

– Problemet er meget interessant, men det kræver, at man tager hele spørgsmålet om politisk filmkunst op til diskussion. Personlig nærer jeg stor modvilje mod at kalde visse film politiske, for i sidste instans er alle film nemlig politiske, selv de største udstyrsfilm fra Hollywood. De har en ideologi, en vision af verden og er dermed politiske. Men når man taler om »politiske film« mener man i almindelighed film, der direkte behandler politiske problemer, og jeg tror, at der er en vis voyeurisme til stede hos nogle kunstnere, men det er at simplificere problemet. En film er ikke politisk værdifuld, hvis den ikke er dialektisk. Der findes en del interessante film om venstrefløjen og revolutionen, men det er gennemgående aristoteliske film, meget skematisk og forenklet og undertiden yderst demagogiske. Jeg har ikke set Godards senere politisk debatterende film, men jeg holder meget af, hvad han tidligere har lavet: »Pierrot le Fou« og »Weekend« især. Man kommer ikke uden om, at Godard har befriet filmkunsten, og det, man kalder den moderne film, ville ikke have eksisteret, hvis ikke han havde banet vejen. Han er et menneske, man bør have den største respekt for. Som sagt har jeg ikke set hans såkaldt militante film, men at dømme efter de teorier, han har fremsat i interviews, og efter hvad jeg har hørt om hans film, frygter jeg, at han har taget fejl og er inde på et blindspor. Jeg tror, der i ham findes en fantastisk vilje til at gøre noget for menneskeheden, men samtidig kan jeg ikke se, hvad det nytter at lave film, der kun bliver set af 3–400 unge mennesker.

– De sagde for lidt siden, at politiske film bør være dialektiske. Kan De give eksempler på, hvad De mener med dette ord?

– Hvad jeg mener er, at det ikke er nok bare at sige f. eks. at man er for revolutionen, for forandring af samfundet. Det er ikke nok at lave film, hvor man siger: Lad

os gribe geværene og få gang i revolutionen. Man må fortælle hvorfor, hvordan og under hvilke omstændigheder man ønsker at lave revolution. Man må altså skabe en ny logik. Alle de underudviklede lande er ved at indlede en ny etape i deres historie, hvor alt må tages op til fornyet betragtning. Man kan f. eks. ikke både være revolutionær og koloniseret af den vestlige kultur, og inden for filmen kan vi ikke være revolutionære, hvis vi bliver ved med at lave pæne efterligninger af de europæiske og amerikanske film. Vi må skabe en ny logik, der ikke blot berører filmkunsten, men vort land, vor historie. En venstreorienteret brasiliansk film er ikke dialektisk, hvis den ikke gør rede for den brasilianske kultur, for det brasilianske folks ånd, sjæl, skabelse. Jeg kunne f. eks. ikke have lavet »Os Herdeiros« i en amerikansk eller europæisk stil og for den sags skyld heller ikke som en fuldstændig simplificeret og demagogisk film. Jeg tror, Brasilien må forandre hele sin struktur, ikke blot den politiske, for til en bestemt politisk struktur hører også folks måde at leve og tænke på. At tænke dialektisk er at forstå, at f. eks. denne pakke cigaretter ikke eksisterer løse fra alt andet. Den ligger på et bord ved siden af et askebæger. Adskillige politiske film er ikke dialektiske, fordi de blot konstaterer én ting: at revolutionen må begyndes. Men hvad mere? Hvad vil det sige? Hvad begrundet man den med?

– Der er et meget smukt billede i »Os Herdeiros«, da den gamle plantage-ejer jager datteren og svigersønnen Jorge Ramos ud fra husets have. Det er i fuglepærspektiv og ligner et billede af Adam og Eva, der jages ud af Paradisets Have. Er denne sammenligning tilsigtet, og tillagde De billedet denne symbolske betydning?

– Det er en meget smuk sammenligning, De giver, og den er måske også rigtig, men jeg havde ikke bevidst tillagt billedet den betydning. Men som De har set, begynder filmens episoder hele tiden med korte handlinger, hvorefter de glider over i noget surrealistisk, indtil vi når frem til en poetisk syntese. I slutningen af hver sekvens har jeg

stræbt mod denne syntese af hele sekvensens indhold, og også i dette specielle tilfælde begynder sekvensen realistisk, hvorefter den langsomt glider over i en slags ballet, og det sidste billede, hvor de egentlig jages ud, står som den poetiske sammenføjning af hele sekvensen. Jeg synes vældig godt om sammenligningen med Adam og Eva, for det er især for pigen den uigenkaldelige afslutning på en lykkelig tilværelse.

– Er hovedpersonen Jorge Ramos inspireret af en autentisk brasiliansk politiker, eller har De frit opfundet figuren?

– Han symboliserer ikke nogen bestemt politiker, men er et slags symbol på hele sin generation, dvs. generationen efter Vargas. Men det meste af, hvad der hænder ham i filmen, er stykket sammen af episoder fra forskellige brasilianske politikeres liv: Hvad der sker med Ramos i begyndelsen af filmen er inspireret af Carlos Lacerda (tidligere kommunist, siden leder af bourgeoisiet), siden får han lighedstræk med Kubitschek (præsident 1956–60), og mod filmens slutning er han mere beslægtet med Goulart, den sidste præsident før militærkuppet. Han er en syntese af sin generation.

– Har De haft vanskeligheder med den brasilianske censur?

– Ja, det har alle vores film, men det lykkes os som regel at komme uden om problemet af grunde, det kan være vanskeligt at forklare. Vi regerer af et militærregime, men det fungerer ikke særlig velmurt, – faktisk er det lige så underudviklet som resten af landet! Man kan godt løbe lidt om hjørner med det. Da »Os Herdeiros« vistes for censurkomiteen, blev den fuldstændig forbudt. Jeg forsøgte at øve pression mod komiteen gennem pressen, gennem visse politikere og ved hjælp af studenterne, der altid støtter os i sådanne situationer. Men så kom invitationen fra Venezia-festivalen om at vise filmen der, og da censurkomiteen er bange for international skandale, blev filmen frigivet i hele sin længde til udlandet, mens der i den brasilianske version blev klippet 10 minutter væk.

– Kan De sige noget om den nye film, De skal i gang med at optage i Spanien?

– Den handler om en latinamerikaner, der kommer til Spanien for at besøge sin mor, og man kan sige, det er en analyse af kolonisationen set fra kolonistorens synspunkt, men skabt af en koloniseret. Det er et møde mellem mor og søn 400 år senere. Den er produceret af nogle spanske filmkritikere, der også er mine gode venner, og som i øvrigt ligeledes har produceret den film, Glauber Rocha har lavet i Spanien, »La tète coupée«. Endnu har jeg ikke noget særligt manuskript, for jeg foretrækker at filme med kun nogle få nedskrevne holdepunkter. Jeg skriver manuskriptet under optagelserne og har kun filmens struktur som udgangspunkt. F. eks. lavede jeg »Os Herdeiros« med kun mine notater som manuskript. Jeg havde tænkt på filmen længe og mit arbejdsgrundlag var nogle få linjers dialog plus en dybtgående undersøgelse af de historiske kendsgerninger. Det samme bliver tilfældet med den spanske film, og derefter rejser jeg til Brasilien for at lave en ny film, som skal være en slags fortsættelse af min første film »Ganga Zumba«.