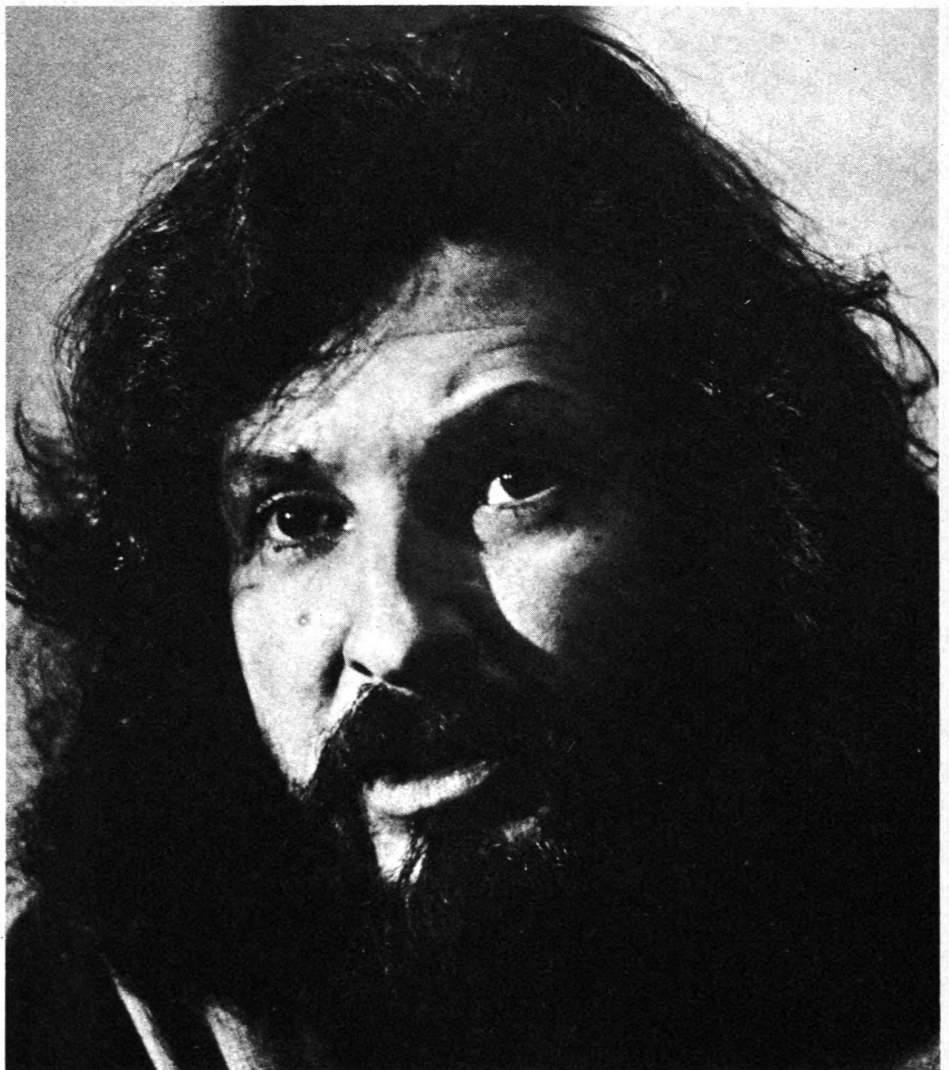


# RUY GUERRA

**En introduktion ved  
Chr. Braad Thomsen og  
Mette Knudsen**



»Jeg tror ikke, man kan lave revolutionsfilm før revolutionen. Jeg holder mig til virkeligheden ved at lave destruktionsfilm. Det er ikke film, som forsøger at opbygge nye værdier, de skildrer allesammen en voldsom opløsning. Det er film, som beretter om en evig destruktion, men filmene analyserer denne destruktion. Jeg kan ikke foreslå nogen veje, som jeg synes er værdifulde. Jeg kan ikke skildre vejen til revolutionen, men derimod skildre, hvad der sker, hvis ingen følger den vej.«  
Ruy Guerra i »die asta« nr. 12.

I alle Ruy Guerras fire spillefilm er der en outsider, et menneske på flugt eller uden blivende sted, og skønt formuleringen af dette tema aldrig er privat, er det formentlig et meget privat tema for Guerra. Han er født 1931 i Moçambique af portugisiske forældre, uddannet som filminstruktør på IDHEC i Paris og har derefter slået sig ned i Brasilien, hvor han er en af Cinema Novos betydeligste kunstnere.

## Os Cafajestes/Dagdriverne

Hans debutfilm, »Os Cafajestes« (1962), blev Cinema Novos første store kommercielle succes, men sammenlignet med Glauber Rochas første film »Barravento« og Carlos Diegues' debut »Ganga Zumba« er Guerras film påfaldende »europæisk« i stil og indhold. Den foregår i et moderne storbymiljø og er med sin stemning af spleen og desillusion mere beslægtet med Fellinis og Chabrols

**PÅ FILMFESTIVALEN I CANNES I FJOR HAVDE CHR. BRAAD THOMSEN OG METTE KNUDSEN LEJLIGHED TIL AT GENNEMSE DEN BRASILIANSKE INSTRUKTØR RUY GUERRAS SAMLEDE PRODUKTION OG DISKUTERE DEN MED GUERRA, SOM DE FINDER MINDST LIGE SÅ VÆSENTLIG SOM GLAUBER ROCHA.**

første film end med, hvad man almindeligvis forbinder med Cinema Novo.

Og skønt filmens »cafajestes« er en typisk brasiliansk betegnelse for nogle unge dagdrivere eller læderjakter, så forekommer osse de to mandlige hovedpersoner så tilpas almenkjorte, at de kunne træffes i enhver vest-europæisk hovedstad. De lokker pigen Leda ud på en øde strandbred og tager nøgenbilleder af hende for at tjene nogle lette penge ved salg eller afpresning. Denne strandsekvens slutter med en kameratur, der senere skulle blive meget karakteristisk for Guerra. I en endeløs cirkelbevægelse kører de to dagdrivere i deres bil rundt om den hjælpeløse og nøgne Leda, mens de fotograferer hende, og tilskuerne iagttager Leda gennem dagdriverens kamera. Kameraet, der i en cirkelbevægelse kredser omkring mennesker indespærret i en fælde, er blevet et væremærke for de fleste af Guerras film, og det samme er det stadigt tilbagevendende

jagttema. I »Os Cafajestes« skildrer Guerra en erotisk præget jagt, i de senere film blir der tale om en jagt på liv og død, hvor byttet både er mennesker (»Os Fuzis«) og fugle (»Sweet Hunters«).

Efter at Leda er blevet ydmyget af de to »cafajestes«, slår hun pludselig om, og i et forsøg på måske at komme ud over sin egen ydmygelse tilbyder hun at skaffe dem et nyt offer: hendes kusine Wilma. I en meget lang sekvens foretager de to mænd sig ikke andet end at vente rastløst på, at Wilma skal komme til stede, og osse vente-temaet er et hyppigt tilbagevendende tema i Guerras filmkunst. »Os Fuzis« og »Sweet Hunters« handler simpelthen om dette at vente – på regn og på fugle – og i ventetiden ophobes frustrationer, der ofte eksploderer voldeligt. I »Os Cafajestes« forsøges i de afsluttende scener selvmord (reelt eller fingeret), men derudover søges frustrationerne i denne film forløst erotisk. En nat på strandbredden til-

trækkes og frastødes medlemmerne af filmens bizarre firkant af hinanden, og da morgenen kommer, er der kun tomheden tilbage.

Endnu et typisk Guerra-tema anslås i øvrigt i »Os Cafajestes«: fascinationen af det mystiske. Personerne er stærkt optaget af astrologi, hvilket næppe var en modesag, da filmen blev optaget. I »Sweet Hunters« går Guerra langt videre i sin placering af mystiske (her afrikanske) elementer i et intellektuelt europæisk miljø, mens mysteriepræget religiøsitet er et af hovedemnerne i »Os Fuzis«.

## Os Fuzis/Geværene

Med »Os Fuzis« (»Geværene«) befinder Ruy Guerra sig i Cinema Novos foretrukne landskab, sertao'en i Nordøst-Brasilien, hvor Glauber Rocha samme år (1963) optog »Gud og Djævelen i Solens Land« og Nelson Pereira dos Santos »Vidas Secas«. Filmen indledes med nogle fantastiske hvide, soltørrede billeder af sertao'en, mens en gal prædikant på lydsiden fortæller sine tilhørere, at de skal takke Gud for sulten, tørsten, lidelsen og livet. Trods hungersnøden advarer han dem mod at dræbe den hellige okse, for Jesus har taget bolig i den. Den sultende landsbybefolkning samles foran de kornlagre, som godsejeren har opmagasineret, mens han venter på, at regeringen som følge af hungersnøden skal forhøje kornpriserne, opkøbe hans korn og dele det ud til befolkningen.

Godsejeren, der samtidig er borgmester, sender bud efter soldater, der skal beskytte kornlagrene mod et eventuelt angreb fra de sultende mennesker. Det meste af filmen skildrer Ruy Guerra den opslidende ventetid blandt soldaterne. De forsøger at fordrive tiden med kortspil, våbeninstruktion osv., men nervøsiteten og frustrationerne stiger, og til sidst eksploderer spændingen i voldsudbrud. Soldaterne skyder til måls efter et får, men kommer i stedet til at dræbe en landsbyboer. Et barn dør samtidig af sult, men befolkningen tør stadig ikke sætte sig op mod ordensmagten. Til sidst begynder Gaucho, en fremmed i landsbyen, at skyde løs på soldaterne i raseri over folks passivitet. Soldaterne jager ham og dræber ham som et vildt dyr i en sekvens, der er voldsomt ophugget i hidsige kamera-bevægelser og klip som kontrast til det dræbende langsomme tempo, med hvilken filmen hidtil har beskrevet ventetiden. Gaucho hører ikke hjemme i landsbyen. Han kommer udefra og er derfor i stand til at vurdere situationen med andre øjne. Han solidariserer sig med den fattige befolkning (»De ved ikke, hvem der er præsident i landet, men de ved, at de er sultne«), men han gør ikke noget organiseret forsøg på at vække folkets politiske bevidsthed, og hans oprør blir derfor individualistens selvmoderske angreb på overmagten. Gaucho har i øvrigt været soldat sammen med en af vagttropperne, Mario, og de to er stadig nære venner. Mario forsøger at hindre nedskydningen af Gaucho, og som filmen skrider frem, tvivler Mario tilsyneladende mere og mere på soldaternes mission i landsbyen. Ventetiden resulterer ikke i en voldsekspllosion hos Mario, men i en erotisk eksplosion. Mario og en ung pige fra landsbyen drages mod hinanden, og i en stærkt erotisk ladet sekvens jager han pigen og gør

tilnærmelser, som hun efter svære samvittighedskvaler giver efter for. Scenen akkompagneres af religiøs sang på lydsiden, og sangens funktion er klart den samme som den religiøse prædikants stemme filmen igennem: Religionen forhindrer landsbybefolkningen i at tilfredsstille både mavens og kærlighedens sult.

Efter voldsekspllosionen kører godsejeren kornlagrene væk i sikkerhed, hvorefter soldaterne sendes bort i en sekvens, hvor Guerra fastholder kameraet på de mørke geværløb mod den lyse himmel, – disse magtens symboler, der har givet filmen titel. Godsejeren ytrer veltilfreds ønske om, at man osse til næste år må få en smuk tørke, der kan bringe kornpriserne i vejret, og efter at kornet er bragt i sikkerhed, trods landsbybefolkningen endelig en af deres autoriteter: religionen. De slagter den hellige okse og deler ud af dens kød, mens prædikanten rasende forbander deres oprør mod hans autoritet og sammenligner dem med de bibelske græshoppesværme i Ægypten.

»Os Fuzis« er Ruy Guerras lettest tilgængelige film. I et klart realistisk filmsprog uden symbol- eller fabel-elementer analyserer han en politisk situation. Det er i øvrigt værd at notere, at den grundlæggende situation, som Guerra i »Os Fuzis« udsætter for realistisk beskrivelse, udsætter Glauber Rocha senere for mytisk behandling i »Antonio Dræberen«. I den realistiske udgave af konflikten taber landsbybefolkningen, og eneren Gaucho skydes ned. I den mytiske version derimod allierer eneren Antonio sig med folket, og som sådan er han uovervindelig.

## Sweet Hunters/Venlige jægere

Guerras næste film »Sweet Hunters« er langt vanskeligere, skønt den i lighed med debutfilmen er mere europæisk – i hvert fald på overfladen. Guerra skildrer en professorfamilie, der for sommeren er isoleret på en øde ø, hvor professoren venter på det store fugletræk og opstiller fælder for fuglene. I deres isolation erfarer ægteparret, at en fange er undsluppet fra fastlandet, og hustruen har en fornemmelse af, at han vil komme til deres ø. Vi skal ikke her komme nærmere ind på filmen, som er grundigere behandlet i en interview-artikel i »Kosmorama« nr. 95. Her skal blot konstateres, at osse denne film er bygget op over Guerras vente- og jagttemaer. Professoren venter på, at fuglene skal bringe forløsningen, hans kone på at den undslupne fange skal befri hende fra hendes fængsel. Og skønt filmen foregår i et intellektuelt europæisk miljø, introducerer Guerra her afrikanske elementer af mystik omkring diverse offer- og vampyrtemaer. På samme måde som den hellige okse ofres i »Os Fuzis« antyder en rituel dyreofring i »Sweet Hunters«, – og temaet gentages for fuld udblæsning i Ruy Guerras seneste, største og mærkeligste film »Os Deuses e os Mortes« (»Guderne og de Døde«).

## Os Deuses e os Mortes/Guderne og de døde

Dette værk forekommer os at være det mest originale og personlige, vi har set, siden Glauber Rochas »Antonio Dræberen«. I et billedprog, der på een gang er roligt og besættende, gør filmen et så voldsomt emotio-

nelt indtryk, at det selv efter andet genemsyn kan være vanskeligt at forsøge en nærmere analyse af filmen. Drøm og virkelighed, mystik og realitet er vævet sammen i et dybt fascinerende, men tilsyneladende osse helt logisk mønster i denne film, hvor en konkret politisk situation analyseres i en poetisk visionær form.

»Os Deuses e os Mortes« begynder, hvor »Os Fuzis« slutter: på sertao'en. En ny »gaucho« står i spidsen for det sultende folk og fører det sydpå til kakaoplantagens »vederkvægende skygge og saftige frugter«. Drømmen om en ny tilværelse skal realiseres, men opbruddet fra sertao'en fører blot til en ny tragedie, for i kakaoplantagen er folket lige så fattigt og udbyttet som på sertao'en. Fattigdommen er ikke et spørgsmål om, hvor man bor, og filmen illustrerer, at det heller ikke kun er et spørgsmål om at rydde magthaverne af vejen. Den egentlige magt har nemlig en tendens til at blive borte i vidtforvrenede politiske strukturer, og kun de manges fælles omformning af disse strukturer kan medføre, at mennesket kan leve sin tilværelse befriet for sult og undertrykkelse.

De umiddelbare magthavere i filmen er plantage-ejerne Santana-da-Terra og Urbano d'Aqua Limpa, der bekrieger hinanden for at sikre sig selv al magten. En navnløs eventyrer sætter sig op mod dem begge. Han kommer fra folket og vil have hævn over sine undertrykkere (han spilles i øvrigt af den fremragende skuespiller Othon Bastos, der kendes fra to Rocha-film: han var cangaceiro i »Gud og Djævelen i Solens Land« og skolelærer i »Antonio Dræberen«). I første scene skydes han ned af Aqua Limpas'erne, og man må gå ud fra, at han dør. Men han kommer til live igen i et bordel, hvis første-luder kender verden, har oplevet alt og ved, at »bag hvert mord spores lugten af guld«. Fra nu af går Den Navnløse gennem filmen som en uovervindelig hævner, en mystisk skikkelse i slægt med Gaucho fra »Os Fuzis« derved, at begge oprør er individualistiske og uden kontakt med folket. Dette individualistiske oprør, der osse er hovedtemaet i Carlos Diegues' »Os Herdeiros« (se Kosmorama nr. 101), fremstiller Ruy Guerra som perverteret, meningsløst og destruktivt. Det fører ganske vist til, at både Santana og Urbano dræbes, men som Santana siger, før han dræbes: »Imperiet vil altid være stærkere end mennesket, og der vil altid være en anden Santana, der råder, røver og plyndrer«. Bag plantage-ejerne står de internationale kakao-forhandlere, der er de næste magthavere. Da Den Navnløse osse vil dræbe en af dem, viger denne og siger, at han nok kan dræbe kroppen, men ikke hovedet, for magten har mange hoveder, og flere af dem findes uden for Brasilien. Den Navnløse får et navn, da han har dræbt plantage-ejerne. Han identificerer sig med de døde magthavere, blir deres »arving«, overtager deres ejendomme og gifter sig med Santanas enke. Men ved sin sejr erkender han samtidig, at »jeg var død som en Gud, da jeg begyndte kampen«, og efter at have sejret, dør han for anden gang i en scene, der er en nøje gentagelse af hans første død. Filmen slutter med et billede af et bagbundet menneske i junglen: folket er stadig bundet på hænder og fødder, og det individualistiske oprør bringer ingen forandringer. Det positive modstykke til Den Navnløse



»Os Fuzis« – en film om ventetid og om de erotiske og voldelige spændinger, som oplades i ventetiden.

er kvinden Sereno, der ikke kæmper for at få del i magten, men for at destruere magten. Hendes mand dræbes af Aqua Limpas i filmens start, og deres hus brændes ned. Som hjemløs havner Sereno først som luder, men samtidig vokser hun frem i filmen som et symbol på folkets kamp, der må afløse individualistens. Da hun dræber Santana, siger hun samtidig til Den Navnløse (citeret efter hukommelsen): »Du dræber deres kroppe, men jeg dræber, hvad de er, deres funktion. Og jeg vil komme til at dræbe mange, men du vil aldrig genkende mig, for mit ansigt skifter hele tiden.«

I denne sammenhæng er det kun muligt at give et nødtørftigt referat af filmens umiddelbare handlingsmønster. En nærmere analyse af dens meget komplicerede, mytiske tråde og af dens fabelagtige visuelle udformning må vente, til den eventuelt har haft Danmarks-premiere. Fremhæves må imidlertid det helt virtuose kamera-arbejde. Fotografen Dib Lutfi har taget hele filmen med håndholdt kamera uden en generende rystelse, hvilket er en imponerende teknisk tour-de-force i betragtning af, at filmen består af overordentlig lange, komplicerede indstillinger. En enkelt af disse kan nævnes, fordi den yderligere dokumenterer Ruy Guerras optagethed af ventetiden i sine film snarere end af handlingsafsnittene. Urbano d'Aqua Limpa har samlet sine folk på torvet før det endelige opgør med Santana-Da-Terra, og i en meget lang cirkelbevægelse kører kameraet rundt langs rækkerne af ventende, tavse soldater og spærrer dem så at sige inde i bevægelsen for til sidst at gå ind på Urbano, der står i cirkelns midte. Derpå klippes til de døde, sårede og klagende mennesker efter slaget. Selvfølgelig ser vi ikke, hvorimod vi gøres opmærksom på, at den egentlige kamp ikke foregår på det blodige torv, men i de stille lokaler hos kakao-forhandlerne og de udenlandske aftagere. Hvor vidt forskellig denne film end er fra Ruy Guerras debutfilm, så er denne imponerende cirkelbevægelse dog en videreudvikling af

kamera-cirklen omkring Leda på stranden i »Os Cafajestes«. Og ofringen af den hellige økse i »Os Fuzis« har en mærkelig pendant i Den Navnløses slagting af en levende gris, hvorefter han bader sit ansigt i dens blod og smører sig over med kakaogult vand, der filmen igennem er et symbol på guldets tyranni over menneskene.

I modsætning til Glauber Rochas optimistiske visionære revolutionsfilm holder Ruy Guerra sig stadig i sine film til den før-revolutionære, meget komplicerede og modsætningsfyldte situation. Han er en lige så original og personlig filmskaber som Rocha, og mens Rocha muligvis er inde i en kunstnerisk krise i øjeblikket, så synes Guerra at befinde sig på toppen af sin skaberkraft. Med »Os Deuses e os Mortes« har han skabt et af de absolutte højdepunkter ikke blot inden for den såkaldte Cinema Novo-bevægelse, men i moderne filmkunst i det hele taget.

### Kameracirklerne og ventetiden

*Chr. Braad Thomsen: – Da vi så Deres første film »Os Cafajestes«, slog det os, at den faktisk synes mere beslægtet med fransk »nouvelle vague« end med de film, der senere blev kendt under betegnelsen »Cinema Novo«. Hvad er Deres egen opfattelse?*

Ruy Guerra: – Det er helt sikkert, at jeg var mere påvirket af fransk film end af noget andet. Jeg blev uddannet i Frankrig og gik på IDHEC 1952–54, og jeg boede i Frankrig indtil 1958. Samtidig var »Os Cafajestes« på sin vis en ret kommerciel film. På det tidspunkt var det næsten umuligt at komme til at lave film i Brasilien, hvis man ikke lavede komedier e.l., så jeg var mere eller mindre tvunget til at forsøge at komme publikum ret meget imøde, og desuden er det i begyndelsen meget svært at finde sit personlige sprog.

*Mette Knudsen: – Hvad tilskyndede Dem til at lave netop denne historie om to næsten konstant narkotika-påvirkede bøller?*

RG. – Først og fremmest spillede det en rolle, at filmen, der blev lavet på kollektiv basis, skulle være meget billig. Derfor måtte det være en meget enkel historie, og faktisk bruger vi kun fire skuespillere og kun uden-dørs optagelser. Samtidig havde jeg lyst til at lave film om en bestemt type mennesker, der fra det indre af landet kommer ud til byerne, hvilket er tilfældet med den hårdeste af fyrene, Jandir. Det er en type, der forsøger at komme op ad den sociale rangstige uden hensyn til midler og moral. Selvfølgelig var titlen »cafajestes« var osse noget, som publikum straks ville bide mærke i, og filmens producent blir for resten ved med at spørge mig, om jeg ikke vil lave en ny »cafajestes«-film i farver, for der viste sig at være penge i emnet.

*MK. – Der er en ganske kort åbningssekvens i filmen, hvor man ser Jandir sammen med en luder. Har scenen nogen speciel funktion i retning af at karakterisere hovedpersonen?*

RG. – Ja, scenen er næsten en illustration af filmens titel. Et meget karakteristisk træk ved en »cafajeste« er hans aggression mod kvinder. Der blev ligefrem dannet en »cafajestes«-klub, hvis medlemmer bl. a. bestod af fly-piloter, folk af en vis social standard. De tilhørte et penge-aristokrati, men ikke det rigtige »high society«. De havde ikke adgang til den finere overklasse, og deres aggressioner fik altid udløsning over for kvinder. De så som regel godt ud og forsøgte på den konto at komme i seng med kvinder fra overklassen. Det var virkelig et fænomen, som interesserede mig meget dengang, og så tidligt som 1950 skrev jeg et ufilmatiseret manuskript om en af dem. Der var en, som næsten blev en legende i Rio. Han sloges altid og var meget ondsksfuld, men havde samtidig stor succes hos kvinderne. Han var pilot og omkom senere ved en fly-ulykke, men han var i den grad en superman-skikkelse, at en tegneserie i Rio blev opkaldt efter ham.

*CBT. – »Os Cafajestes« synes at rumme to nøglescener, der peger frem mod Deres senere film. Den vigtigste er selvfølgelig den meget lange kameracirkel rundt om pigen Leda.*

RG. – Denne lange, cirkelformede kamera-bevægelse er ikke bare typisk for mig, men for brasiliansk filmkunst i det hele taget. Jeg kan nævne mindst 5–6 film, hvor denne bevægelse findes: Glauber Rochas »Gud og Djævelen i Solens Land«, Sergio Ricardos »Es munde e meo« (det er i øvrigt navnet på en sang, jeg skrev teksten til, og som han senere lavede en film over). Jeg er osse sikker på, at kamerabevægelsen findes i Carlos Diegues' »Ganga Zumba« og i flere andre film.

Hvad der findes i »Os Cafajestes«, og som går igen i mine senere film, er især den vision, jeg har af kvinden. Hun er langt stærkere end manden. Kvinden vinder altid, og selv når hun er ofret, er hun det i langt mindre grad end manden. Kvinder er ofre på det sociale område, men de kommer alligevel bedst ud af enhver situation, og dette er netop situationen i »Os Cafajestes«: Til slut er bødlerne langt svagere end deres kvindelige ofre, og jeg tror, at kvinden i mine film altid er stærkere end manden. F. eks. er Sereno i »Os Deuses e os Mortes« den eneste, der går sejrrig ud af kampen.

*MK. – Hvad er det, der får Leda i »Os*



*Cafajestes» til pludselig at komme ud af sin offer-situation, efter at de to har ydmyget hende ved at tage nøgenbilleder af hende? Hvad er det, der gør, at hun pludselig forvandler sig fra offer til bøddel?*

RG. – Jeg ved det ikke, for jeg betragter altid kvinden udefra, men jeg kender kvinder, der meget vel er i stand til at få en kritisk situation til at skifte i deres favør. Leda er stærk nok til det, og hun foreslår sine bøddler denne handel både som en slags hævn og for at sejre samt for at vedblive med at have kontakt med mændene. Den eneste måde, hun kunne bevare denne kontakt på, var ved at være med i gruppen på lige fod med de to andre og ikke som deres offer.

CBT. – *Den anden nøglescene i »Os Cafajestes» synes at være scenen, hvor de to mænd venter på, at Leda skal skaffe dem den anden pige, Wilma. Det er en enormt lang ventescene, hvor der tilsyneladende intet sker, og Deres to følgende film »Os Fuzis» og »Sweet Hunters» har denne ventetid som hovedtema.*

RG. – Det er nok fordi jeg tror, vi befinder os i en periode, hvor vi venter. Vi venter på en forandring af samfundet, af personligheden. Personerne i mine film er altid i besiddelse af en vis klarsynethed, selv om den ikke er stor. De gennemlever en indre konflikt, og selv om de mange gange er meget i bevægelse, er det i virkeligheden kun bevægelser og ikke handlinger, de udfører. Derfor er der altid denne meget tydeligt følte venten, men det er ikke helt med vilje,

jeg altid rammer dette tema, – det sker bare. Måske er det osse fordi jeg finder, at der sker så mange ting i disse »døde« øjeblikke. Handlingsøjeblikkene i mine film er som regel meget hurtige og pludselige; for mig er det ikke selve kampen, der er det vigtige. Det er dagen før kampen, og derfor kan det ikke betale sig at spilde megen tid på selve kampen. I »Os Deuses e os Mortes« viser jeg i øvrigt slet ikke selve kampen, men kun før og efter.

MK. – *I »Os Cafajestes» introducerer De osse voyeur-temaet, bl. a. meget klart i scenen, hvor vi betragter Jandir og Leda ude på stranden gennem den anden »cafajestes» fotografiapparat. Hvilken funktion tillægger De voyeur-motivet?*

RG. – For mig er voyeurismen en form for erotik i dens helt elementære udtryk. Det er den impotentes form for erotik, og de to mænd er impotente med alt, hvad dette ord indebærer. Jeg har intet imod voyeur'en, f. eks. har hovedpersonen i Hitchcocks »Rear Window« et brækket ben, hvilket kan siges at retfærdiggøre hans voyeurisme. Men han er alligevel impotent, – hvis ikke kunne han sagtens have fundet på andet at lave.

### Individualistiske oprørere

CBT. – *Er Deres næste film »Os Fuzis» baseret på virkelige begivenheder, eller er den ren fiktion?*

RG. – Der er virkelige begivenheder i filmen. Episoden med den hellige okse fandt f. eks. sted i 1954, og tørkeperioden, hvor

*»Sweet Hunters» – en film, hvor afrikanske elementer af mystik omkring offer- og vampyrtemaer flettes ind i et intellektuelt europæisk miljø.*

folk sulter, hører naturligvis med til den brasilianske virkelighed. Desuden refererer soldaterne til en blodig episode, som fandt sted i slutningen af forrige århundrede, hvor sultne mennesker massakreredes. I det hele taget er hele den mytiske del af filmen virkelig, beretningerne om de store sult-perioder, soldaterne der blev sendt ud osv., mens selve historien om soldaterne i min film er ren fiktion.

CBT. – *Det synes nærliggende at sammenligne Gaucho i »Os Fuzis» med digteren Paulo Martins i Glauber Rochas »Land i Trance». De er begge individualistiske oprørere, og deres kamp blir selvmorderisk, fordi de ikke har folkets støtte bag sig. Hvad mener De om denne sammenligning?*

RG. – I mange brasilianske film fra denne periode møder vi disse individualistiske skikkelser, som bevidstgøres i bestemte situationer, samtidig med at de føler sig magtesløse, men ellers er der for mig at se stor forskel på de to personer. Gaucho tilhører om ikke proletariatet, så i hvert fald en lavere klasse, der står proletariatet nær. Paulo Martins er derimod en intellektuel, der handler ud fra ideologiske forudsætninger. Gaucho handler kun, når han er underlagt et hårdt økonomisk pres, dvs. når hans lastbil er i stykker eller han ikke har flere penge og altså befin-

der sig på samme niveau som proletariatet, som masserne. Når han alligevel står alene med sit oprør, er det, fordi han nok er på samme niveau som masserne, men han tilhører dem ikke. Han er mere bevidstgjort end de, og hans situation er foreløbig og tilfældig. Han kan komme ud af sin situation igen, hvilket lundsbybefolkningen ikke kan. De er virkelig låst fast.

**MK.** – *I betragtning af at hungersnøden og tørken fortsætter, hvordan kan det så være, at soldaterne pludselig sendes bort efter nedskydningen af Gaucho?*

**RG.** – Under de store hunger-perioder udfoldes altid et bestemt økonomisk spil, en slags »tørkens forretningskneb«. Når tørken nemlig er på sit højeste, begynder den offentlige mening at fremføre, at man trods alt burde hjælpe disse sultende mennesker, og så stiller regeringen et vist beløb til rådighed for at bespise de sultende områder. De store godsejere har hele tiden tilbageholdt maden i forventning om dette øjeblik, da de kan kræve meget høje priser for den, som regeringen er tvunget til at betale. Men når tørken ikke er virkelig lang, og den offentlige mening ikke begynder at røre på sig, så foretager regeringen sig intet, og dette er situationen i filmen. Da borgmesteren, der samtidig ejer al maden, indser, at der ikke vil komme penge fra regeringen, sender han maden bort i lastbiler for at forhindre, at befolkningen skal storme madlagrene, og derfor er der heller ingen grund til at beholde soldaterne i lundsbyen. Masserne derimod bevidstgøres så meget, at de er i stand til at bryde det elementære religiøse tabu og spise den hellige okse, og dette er i den øjeblikkelige situation en langt mere revolutionær handling end at overtage magten. At tage magten ville være umuligt for dem på dette tidspunkt, for de har ikke midlerne til det, og så ville de blot blive dræbt som Gaucho.

**MK.** – *Efter Deres mening er religionen altså et lige så stærkt middel til at holde folk nede som de politiske og sociale strukturer. Er det grunden til, at De også i den stærkt erotisk ladede scene mellem soldaten Mario og en ung pige fra lundsbyen har indlagt en religiøs sang?*

**RG.** – Musikken stammer fra den nordøstlige del af Brasilien og er en vågesang over de døde. På portugisisk hedder den »sentinella«, hvilket betyder vagtpost. Jeg har brugt denne musik, fordi kærligheden for mig er nært forbundet med døden. Kærligheden og døden er de to mest fuldstændige og definitive begivenheder i vort liv, og på samme måde som nogen forbinder erotik med vold, forbinder jeg erotik med døden.

## De lange scener

**CBT.** – *Jeg husker i øvrigt ikke, om der var et enkelt klip i denne lange scene, hvor Mario følger efter pigen og forfører hende?*

**RG.** – Jo, der var desværre et klip. Vi havde ikke nok film i apparatet, ellers havde jeg lavet den uden klip. I »Os Deuses e os Mortes« findes en tilsvarende scene, hvor en mand jager en nøgen kvinde i skoven, og den var vi nødt til at klippe af samme grund.

**CBT.** – *Men klippet i »Os Deuses e os Mortes« forekommer da meget velmotiveret, fordi det ligger præcis der, hvor der skiftes synsvinkel, da kvinden pludselig blir jæger i stedet for offer.*

**RG.** – Det er klart, at når jeg var nødt til at klippe i scenen, så kunne klippet kun lige eet sted, nemlig hvor der byttes roller, men osse denne skiften synsvinkel havde jeg fra starten ønsket at lave i een indstilling, hvilket altså var umuligt af tekniske grunde. **CBT.** – *Da jeg interviewede Sterling Hayden i Venedig om Deres næste film »Sweet Hunters«, understregede han, at som skuespiller var det meget befriende at få lov at spille så lange scener, og han var vistnok lidt ked af, at De ved klippebordet alligevel havde klippet en meget lang kameratur omkring et middagsbord op i flere dele.*

**RG.** – Optagelsen rundt om bordet varede 10–12 minutter i alt, og hvis hele filmen havde været 2½ time, ville jeg have beholdt scenen uklippet men nu kom den til at virke for tung i forhold til resten af filmens rytme. Den ville have været meget smuk og teknisk beundringsværdig i uklippet stand, men den ville samtidig komme til at stå lidt uden for resten af filmen, så derfor valgte jeg at ofre den. Men i princippet bryder jeg mig ikke om at klippe, for tingene begynder først at ske i mine film, når de har en vis varighed. Hvis man har et billede på 5 sekunder af en kop, så ser man blot, at det er en kop, men hvis billedet f. eks. varer 15 sekunder, så begynder man at se noget andet end blot koppen. For mig har varigheden stor betydning. Klippet har sin egen dynamik, og den interesserer mig kun sjældent.

**MK.** – *De lange kamera-indstillinger er nært forbundet med de lange ventescener i Deres film?*

**RG.** – Ja, de to ting hænger sammen. Hvis man optager tre minutters film i 10 indstillinger, så blir det aldrig det samme som 3 minutters film i kun een indstilling. Sekvensens varighed er ikke den samme. Og da jeg holder meget af, at tingene eksploderer inden for en bestemt tidsramme, kan jeg ikke klippe. I min næste film vil jeg i øvrigt prøve noget nyt. Jeg vil stadig lave de meget lange optagelser, men samtidig vil jeg med et andet kamera tage nogle helt korte billeder inden for den lange indstilling og klippe dem ind enormt hurtigt, ca. ½ sekund, lige nok til at henlede opmærksomheden på en bestemt detalje, hvorefter scenen fortsætter i det samme langsomme tempo. Jeg føler et næsten fysisk behov for at prøve, hvordan det kommer til at virke, – og jeg håber, det vil give fortællingen en vitalitet, samtidig med at langsomheden bibeholdes og understreges.

## Den undslupne fange

**CBT.** – *Ser De nogen forbindelse mellem Gaucho i »Os Fuzis« og den undslupne fange i »Sweet Hunters«?*

**RG.** – Ja, på sin vis. De er begge enspændere, men fangen er på et noget andet bevidsthedstrin end Gaucho. Han citerer bl. a. nogle sætninger af Artaud og hans oprørsfølelse er meget dybere forankret, mens Gauchos oprør er fremkaldt af omstændighederne.

**CBT.** – *Men vi ved ikke ret meget om fangen. Vi ved f. eks. ikke hvilken forbrydelse, han har begået. Hvorfor tror De, han er i fængsel?*

**RG.** – For mig er han en politisk fange. Det fremgår måske ikke særlig klart af filmen, men det vigtigste, han siger, er, at han har været føde for andre, og at dæmoner har taget bolig i hans krop, hvorfor han nu øn-

sker døden. Og selv om han måske er morder i samfundets målestok, gør det ingen forskel for mig, for han er efter min mening en oprører. Han har ikke nogen plads i det samfund, de andre er del af – han står udenfor. Hans sidste sætninger er citeret efter Artaud:

»En smerte der var for voldsom for min trætte krop ... den sprængtes ... den sprængtes ... og al helvedes yngel drog fordel deraf ... de kastede sig over mig. Umuligt at komme fri af dem ... jeg ville have behøvet en anden krop ... Og nu er det slut! ...«

**MK.** – *Hvad fik Dem til at introducere primitive afrikanske elementer i et så intellektuelt, europæisk miljø som det, De beskriver i »Sweet Hunters«?*

**RG.** – Først og fremmest fordi jeg personligt ikke tror på de mange »inddelinger«, man foretager af verden. Tager man f. eks. Englands historie, ja, så findes der ingen, der er mere blodig end den, og alligevel taler man i dag om englænderne som symbolet på fair play og rolig og behersket optræden. Men englændernes kulturelle rødder er bloddryppende, og når man ser på det liv, som folk – osse adelen – førte i middelalderen, kan man kun sammenligne dem med vilddyr. Der er altså tale om mennesker, der nødvendigvis lever med en meget voldsom kulturel tradition, som har aflejret sig gennem tiderne. Den ligger nu i underbevidstheden og kommer kun sjældent til udtryk, men den eksisterer. Da kvinden i »Sweet Hunters« blir optaget af tanken om, at den undvegne fange vil dukke op, begynder hun at udføre visse handlinger, som hun har genfundet i sine forfædres handlingsmønstre, og som man kan genfinde i alle former for stammeritualer. Hun begynder at sætte mad ud til ham osv. Og Carl Orffs musik på lydbandet var for mig et middel til at trække denne underbevidsthedens struktur hos personer helt frem i forgrunden og give dem en dimension, som de ikke engang selv har anelse om, men som eksisterer for mig, – både hos tyskere, skandinaver, englændere og altså ikke blot hos de latinske folkeslag.

## Mennesket og magten

**MK.** – *»Os Deuses e os Mortes« synes at være en meget pessimistisk film i dens billede af den politiske magtkamp og en eventuel kommende revolution. Det udtrykkes helt konkret med plantage-ejeren Santanas ord, før han dræbes, om, at der altid vil komme en ny Santana, og at imperiet er stærkere end mennesket. Man får på fornemmelsen, at mennesket er ude af stand til at forandre noget som helst i samfundet, fordi de politiske strukturer er stærkere end mennesket. Er det Deres personlige opfattelse?*

**RG.** – I det konkrete tilfælde tror jeg, Santana har ret i, hvad han siger til Den Navnløse, for denne kommer optændt af magtbegær. Det er for ham kun et spørgsmål om selv at få magten, og magtbegrebet har altid foruroliget mig meget. Når magten kun tilhører enkeltpersoner, så tror jeg, den altid vil være stærkere end mennesket. Jeg tror ikke på et enkeltmandsdiktatur, der samtidig er altruistisk, uselvisk, og hvis jeg sad inde med stor personlig magt, tror jeg osse, jeg ville forandre mig.



Fra »Os Deuses e os Mortos« – kvinderne er oftest de stærkeste i Ruy Guerras film.

CBT. – Dør Den Navnløse rent faktisk i den første scene, hvor han blir skudt syv gange, og er han i virkeligheden død gennem hele filmen?

RG. – Ja, efter min mening er han død. De er nummer to, der har stillet mig dette spørgsmål – første gang var i Brasilien. For mig er Den Navnløse en »zombie«, altså en levende død, et spøgelse, men jeg siger det aldrig til nogen, for folk må selv tage stilling til det.

MK. – Men snyder De ikke tilskuerne lidt på den måde? Da flere personer i filmen siger, at det er fantastisk, at Den Navnløse kan overleve med syv kugler i kroppen, føler man sig sikker på, at han virkelig er levende.

RG. – Nej, det er ikke helt nøjagtigt. Den falske læge siger: »Med syv kugler i kroppen bør han allerede befinde sig i Djævlens verden«, – med andre ord er han i Djævlens verden, men det er ikke af særlig stor

betydning. Hvis man tror, han er levende, så er han det, og det er udmærket, men hvis man forstår, at han ikke er levende, så er det endnu bedre. Ideologisk set er han nemlig død, fordi han stræber efter personlig, individuel magt. Derfor er han rådden, og jeg gør ham filmen igennem mere og mere rådden og fordærvet. Han arbejder hele tiden efter egoistiske motiver, og den eneste, der undslipper ham, er Sereno, fordi hun blir klar over hans motiver. Først er hun med ham, derefter tvivler hun på ham, og til sidst siger hun til ham: »Du dræber dem for at besidde dem, for at blive som de, og ikke for at ødelægge dem. Men jeg dræber det, de repræsenterer, det de er.« Og til sidst, da han har dræbt magthaverne, siger han: »Nu ved jeg, hvem jeg er, jeg er alle dem, jeg har dræbt, jeg er kongen, dronningen, riget, alt...«

CBT. – Og samtidig siger han, at han selv er død som en Gud.

RG. – Ja, død som en Gud og alene som en Gud. Der er for resten en ting, jeg lige vil tilføje om navnene i filmen: Santana-da-Terra betyder Santana fra jorden, Urbano d'Aqua Limpa betyder Urbano fra det klare vand, og navnene på de to plantage-ejere implicerer således en kamp mellem jorden og vandet. Sereno betyder »ro« eller »åndelig ligevægt«, og Santanas hustru Sol er naturligvis opkaldt efter solen. Der er en stærk forbindelse mellem menneskene og de natur-elementer, de befinder sig i.

## Kvinderne og religionen

MK. – Der findes to sekvenser med en gravid kvinde ude i skoven. I den første går hun rundt blandt de sultende og fattige mennesker, der ligger og vrider sig på jorden, og i den anden sekvens møder hun Santanas datter siddende i skoven ved den hvide dug med frugterne. Skal disse sekvenser understrege, at skoven er et helvede for folket, mens den for magthaverne er et sted, hvor man kan indtage »frokosten i det grønne«.

RG. – Ja. For resten kaldte vi altid under optagelserne denne scene for »Frokosten i det Grønne«. En anden ting er, at jeg anser den gravide kvinde for at være vanvittig. Første gang, vi ser hende, er ved denne frokost, hvor hun betragter Santanas datter og de døde, der er sammen med hende, – for de er for mig døde personer. Det er forfæderne, som altid følger den unge pige. På et vist tidspunkt ser den gravide nogle personer falde døde om – det er Santana-da-Terra, Urbano d'Aqua Limpa og Valu. Hun har med andre ord et overnaturligt klarsyn, der gør, at hun kan se selv de ting, der vil finde sted i fremtiden. For mig er hun nært beslægtet med Sereno, men hun har blot fulgt den anden vej og er faret vild. Hun har haft de samme oplevelser som Sereno, men er blevet vanvittig i stedet og har kun bibeholdt hadet og ikke Serenos evne til at omsætte hadet i konstruktiv handling.

MK. – Hvilken betydning har de religiøse aspekter i filmen, især i forbindelse med Den Navnløse? Han synes at have en slags religiøs kraft, f. eks. er han i stand til at berolige Santanas datter, da hun får et anfald, blot ved at lægge sin hånd på hendes pande.

RG. – Han har en macumba-magt, som kun visse helgener er i besiddelse af, og pigen kan både have fået besøg af en helgen eller have fået et anfald af epilepsi. Denne macumba-magt understreger Den Navnløses dimension af en levende død, af en, der allerede er i forbindelse med overnaturlige magter. Hans kraft er ikke forbundet med Gud eller med noget religiøst, – det er overnaturligt. Da Den Navnløse dræber Valu og dermed foreløbig redder Santanas liv, forstår Santana også, at han virkelig står over for en dæmon, der ganske vist står på hans side nu, men som senere vil blive hans ødelæggelse. Santana siger: »Jeg ved ikke, hvem du er, eller hvor du kommer fra, men da du dræbte Valu, havde jeg følelsen af, at det var mit blod, der sprøjtede ud!« Det er også derfor, Santana senere lader sig dræbe, som om det næsten var skæbnens vilje.

Jeg indrømmer i øvrigt, at mange ting i min film kan virke uklare på et europæisk publikum, men jeg har vist filmen i det kakao-område, hvor den blev optaget. Og alle fandt den meget letforståelig, selv de,

der ikke har nogen uddannelse overhovedet! Det var jeg meget glad for. Men for et ikke-brasiliansk publikum kan det være vanskeligt at kende forskel på alle disse ansigter. Mine to klippersker på »Sweet Hunters«, som er vant til at se film, kunne således ikke kende forskel på kvinderne, hvilket ikke er svært for et brasiliansk publikum, der kender skuespillerne. Et europæisk publikum ville jo også hurtigt genkende Ingrid Thulin, Brigitte Bardot og Annie Girardot, selv om de kun så dem i korte glimt. Men i min næste film vil jeg forsøge at udtrykke mig klarere, – jeg har sikkert været for uklar i »Os Deuses e os Mortes«.

**CBT.** – *Det tror jeg ikke. Selv om vi ikke har forstået alt i filmen rent intellektuelt, er den alligevel en fantastisk følelsesmæssig oplevelse, ligegyldigt hvor meget eller hvor lidt man i første omgang forstår.*

**RG.** – Det er, hvad jeg osse gerne selv vil tro.

**MK.** – *Var det vanskeligt at lave filmen rent teknisk? Hvor mange prøver havde De f. eks. med fotografen før disse enormt lange kamera-ture?*

**RG.** – Filmen blev optaget på 5 uger, hvilket er ret hurtigt. Vi brugte kun 10.000 m råfilm, men det er også kun fordi fotografen Dib Lutfi er helt fantastisk. Filmen er taget i vistnok 54 indstillinger, og deraf er de 50

med håndholdt kamera, mens kun 4 tableau-lignende billeder er med fast kamera. Jeg udarbejder alting meget nøjagtigt, kamera-grænser, skuespillerprøver osv., men jeg havde overhovedet intet manuskript som udgangspunkt. Jeg skrev antallet af sekvenser ned på en side, og hver morgen under optagelserne skrev jeg så den scene, vi skulle filme. Derefter gik optagelserne meget hurtigt. Dib Lutfi er den type fotograf, man kun behøver at vise det til een gang. Så prøver han lige turen igennem, og så optager vi.

## Nye projekter

**CBT.** – *Hvad kommer Deres næste film til at handle om?*

**RG.** – Det afhænger af flere ting. Jeg har endnu mit drømmeobjekt »Canto Latino« inde i hovedet (se »Kosmorama« nr. 95), men jeg har stadig ikke fået mulighed for at lave den. Jeg kom her til Cannes med en bearbejdelse af en roman om indianere i det indre af Brasilien. Det er en film, der handler om politiske problemer og osse inkluderer Vargas' fald. Samtidig er det historien om en præst, der mener, at »det ny menneske« kan opstå gennem indianerne, som er ufordærvede, – men det holder ikke. Det er en dyr film at lave, og jeg forsøger at få den på benene som en co-produktion.

Jeg har samtidig en anden film i tankerne. Den handler om soldaten Mario fra »Os Fuzis« 8 år senere i Rio. Han er ikke soldat mere, men er gift og har et par børn. Hans kone er datter af direktøren for et stort byg-

ningsfirma, og filmen begynder med, at Marios svigerfar dør, hvorefter Mario arver det hele. Mario ønsker efter en række alvorlige uheld at forbedre arbejdsforholdene for folkene på byggepladserne, men hvis han gør det, taber han magten i firmaets bestyrelse. Til sidst indleder han en sultestrejke, helt alene, uden at sige det til nogen, ikke engang til sin kone.

**MK.** – *Det er altså endnu engang en enlig oprører, en individualist, De har som hovedperson. Har De aldrig tænkt på f. eks. at lave en film om det kollektive oprør, om guerilla-bevægelsen i Brasilien?*

**RG.** – Da der ikke eksisterer nogen massebevægelse i Brasilien, ville en film om guerilla-bevægelsen osse blive en film om enkeltpersoner, om bevidstgørelsesprocesser. Men det er umuligt at lave denne film, for man ved ikke ret meget om guerillaen. Og vidste mange besked om den, ville der blive talt om den, og det ville umuliggøre dens arbejde. Det er en bevægelse, som er i sin vorden, og talte man om den, ville man forhindre dens tilblivelse. Senere kan man lave film om den, men i øjeblikket er det vigtigere, at der blir skabt historie, end at der blir skabt film.

**MK.** – *De tror altså ikke, man kan lave en film, der kunne give stødet til en massebevægelse, i stedet for stadig at lave film om enkeltpersoner, der går til grunde i deres oprør?*

**RG.** – Selvfølgelig kan man uddybe og forklare tingene ved hjælp af en film, men jeg tror ikke, man kan vække masserne ved at lave film om masserne. ■

*En situation fra »Sweet Hunters«, et mytisk strandkanti-billede med Maureen McNalley som professor-fruen og Stuart Whitman som den undslupne fange.*

