



Glauber Rochas *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, *Gud og djævelen i solens land*)

Fra talens umiddelbarhed til skriftens orden

- Brasiliansk film fra Cinema Novo til *Central do Brasil*

af José Carlos Avellar

Lad os et øjeblik forestille os, at man kan sammenligne brasiliansk film fra 1960erne - ikke udelukkende men især Cinema Novo - med talesproget. På den baggrund kan vi måske videre forestille os, at 1990-ernes brasilianske film kan sammenlignes med skriftsproget, en særlig måde at skri-

ve på, ligesom 1960ernes film kunne karakteriseres som en særlig måde at tale på.

Lad os videre anskue brasiliansk film fra 1960erne som et talt personligt / individuelt statement fra en auteur. Hvis man ser tingene på denne måde, bliver det muligt at forstå Cinema Novo som et resultat

af, hvad vi kunne kalde en auteur-film-kunst, en *instruktør-filmkunst*, samtidig med at det bliver klart, at vi før Cinema Novo lavede *tilskuers-film*, som først og fremmest skulle vise ting, vi allerede før havde set på film, eller simpelthen imitere Hollywoods filmiske skriftsprog.

Det, som vi her benævner hhv. tilskuerfilm og instruktørfilm, er måske helt basale impulser ved om ikke filmens essens så ved den måde, hvorpå den praktiseres. Eller i det mindste basale impulser ved den måde, hvorpå filmen praktiseres i samfundsgrupper, der har været underkastet kolonisering - og i den forbindelse er det ikke væsentligt, hvorvidt der er tale om kolonisering i betydningen væbnet og voldsom erobring eller om en tilsyneladende fredelig teknologisk, økonomisk eller kulturel invasion; kolonisatoren kan have sendt tropper eller blot film; koloniseringen kan have været en lang domineringsproces eller blot have været en ganske kort periode; den kan være indledt for århundreder siden eller i sidste uge; den kan have berørt samfundet som helhed eller bare en af dets sektorer; den kan have haft form af det overgreb, som én nation udøver mod en anden, eller blot være den interne proces i et samfund, hvor én sektor aggressivt bekæmper en anden, som derved reduceres til at være tilskuer til den førstes materielle velvære; den kan være kommet til udtryk som den økonomiske beherskelse af et samfund eller en beherskelse af et folks drømme og begær... Det gør ingen forskel: hvis en stat eller en gruppe individer på et givet tidspunkt og et givet sted har optrådt som kolonisatorer og frataget andre retten til at tale frit, til frit at opfinde deres eget sprog, så får vi en tilskuer-filmkunst - og borgerne vil i det hele taget få karakter af en slags tilskuere i samfundet som helhed.

Filmens tale og skrift. Lad os nu overføre det, som vi kalder sprog, til filmens verden og tænke os en montage af to forskellige typer af indstillinger, der kan synes at være i konflikt med hinanden, men som i virkeligheden er komplementære: tale og skrift. Den første er en åben indstilling; åben, levende og direkte som en dokumentarfilms billeder. Den anden er en disciplineret og omhyggeligt konstrueret indstilling; organiseret som en indstilling i en fiktionsfilm. 1960ernes brasilianske film kan sammenlignes med talesproget, ikke fordi den forsøger at give en visuel fortolkning af brasilianernes måde at tale på, og ej heller fordi den forsøger noget i retning af det, som sker, når man baserer en film på en roman, en novelle, et digt eller et teaterstykke. I 1960erne var brasiliansk film mere talesprog end skriftsprog, fordi den udtrykte sig på en måde, der havde talesprogets umiddelbarhed, vitalitet og åbenhed. Den udtrykte sig endda med hvad der kunne svare til ordet før ordet, en ækvivalens til det øjeblik, hvor vi benytter udråbsord, skrig og tavse gester for at udtrykke noget, som endnu ikke har fået et navn.

1960ernes brasilianske film udsprang af et ønske om at være et ikke fuldt artikuleret udtryk, eller et udtryk, som endnu ikke er artikuleret på samme måde som et udtryk i en skreven tekst. De første skælvende billeder af Nelson Pereira dos Santos' *Vidas Secas* (1963) er et godt eksempel. Som i en åben samtale er der noget spontant over disse billeder. Først et totalbillede, fast og tilsyneladende tomt, næsten helt hvidt, som var det bare lyset fra fremviseren på lærredet - solen brænder simpelthen enhver skygge op, således at det billede, der kommer ud af det, blot består af varierende intensiteter af hvidt. Dette hvidt-på-hvidt billede følges af en indstil-

Nelson Pereira dos Santos' *Vidas Secas* (1963)



ling, hvor fotografen, med kameraet i hånden, vandrer langs den tørre flodseng sammen med en familie af emigranter - Fabiano, Sinhá Vitória, det ældste barn, det yngste barn og hunden, Baleia - fra tørkeområderne i det nordlige Brasilien.

Det er som om vi står over for en idé, der bliver tænkt højt. Billedets skælven og hvidhed kan opleves som en visuel korrespondens til det at tale; som den mest accentuerede udtale af et ord; eller som et halvt slugt ord midt i en sætning; som en gestus der fuldender en kun halvt udtalt mening; eller som en uregelmæssig tegnsætning, der følger af en søgen efter det sande udtryk, de rigtige ord. Sammenlignet med det organiserede skriftsprog kan billedet med andre ord opleves som en ækvivalens til talesprogets "ufuldkommenhed". Og i forlængelse heraf kan man sige, at brasiliansk film før 1960erne for det meste forsøgte at skrive, før den kunne tale, som om sproget kunne fødes som et skriftsprog for først på et senere tidspunkt at blive til talesprog; som om folk skulle starte med at lære at skrive for først siden at lære at tale. Af en eller anden ukendt årsag forsøgte vi før 1960erne med vore film at nedskrive det, som filmkunsten i Hollywood eller Europa sagde.

Tilskuerfilm og instruktørfilm. Lad os forestille os en filmskaber, som først og fremmest er interesseret i at se film, og ikke i at lave dem. En filmskaber, som kun er interesseret i at lave film som en reference/hommage/hyldest til en bestemt film - eller gruppe af film; en filmskaber, som bevæges ved mindet om den oplevelse, han havde en bestemt dag i biografen, og som laver en film for at genopleve denne følelse, for at erklære sin lidenskab (ikke nødvendigvis for filmkunsten, men) for den særlige produktionsproces, som genererede den film, der bevægede ham. Lad os nu også forestille os denne tilskuerinstruktør som et øje, der er i stand til, i det øjeblik filmen bliver projiceret, at se ikke den film, han selv har lavet og som faktisk ruller over lærredet, men i stedet den film han engang så og holdt af. Dette er film, der blot vidner om, at filmskaberens er en lykkelig tilskuer til en bestemt film. Hvis vi kan forestille os en sådan type film, er vi ikke langt fra de film, der blev lavet i Brasilien frem til 1950erne.

Ønsket om at være tilskuer synes at være det fælles kendetegn ved de utallige individuelle anstrengelser og få offentlige forsøg på at disciplinere produktionen på den ujævne vej, som om ikke hele den

brasilianske filmkultur så dog produktions- og distributionssystemerne fulgte i Brasilien frem til 1950erne. Dette er ikke et forsøg på at finde en ny reduktiv formel eller at samle alt det under én hat, som skete i 1920erne (den regionale filmproduktion i byer som Recife, Campinas og Cataguases), i Rio i 1930erne (åbningen af Cinedia-studiet, der bl.a. producerede *Ganga Bruta*, 1933, af Humberto Mauro) og i 1940erne (Atlântida-studiet med *Também somos irmãos*, 1949, af José Carlos Burle og de meget populære musicals med Oscarito og Grande Otelo), og i São Paulo i 1950erne (Vera Cruz-studiet med bl.a. *O Cangaceiro*, 1952, af Lima Barreto), for nu blot at nævne nogle af de bedst kendte eksempler på filmproduktion i Brasilien før 1960erne. Det er blot et anderledes forsøg på at tænke de mange måder at lave film på, som vi har udviklet, de mange historier vi har fortalt i filmene, og de mange produktionsstrategier vi har opfundet for at overvinde såvel strukturelle problemer som de vanskeligheder, der er opstået som følge af det almindelige ønske om at optræde som tilskuere, ikke kun når man *ser* film, men også når man instruerede, producerede, distribuerede og kritiserede film. De filmkritikere, som i avisen 'O Fan' og tidsskriftet 'Cinearte' formidlede en tænkning om filmkunsten, der var baseret på stumfilmens eksperimenter med fortælling og montage i slutningen af 1920erne, fremsatte tilskuerteorier; en anden tilskuerteori lanceredes senere, i slutningen af 1950erne, da filmkritikere indledte en diskussion i 'Revista Cinema' om filmkritikkens metodologi baseret på den italienske neorealismes eksperimenter.

For at undgå enhver misforståelse skal det desuden understreges, at dette heller ikke er et forsøg på at trække en simplistisk evolutionistisk linje, der lader

1960ernes Cinema Novo fremstå som et brud med en forældet praksis, som et spring fra intetheden ind i det moderne, i kreativiteten, i den cinematografiske opfindsomhed. For selv længe før Cinema Novo havde vi i det mindste ét eksempel på en instruktørfilmkunst: Mário Peixoto, der lod sit kamera beskære, tildække, reducere og begrænse øjet, samtidig med at det opfandt en ny relation mellem tid og rum, som i *Limite* (1931). Og en af de instruktører, der regnes for en forløber for 1960ernes Cinema Novo, lavede film inden for den ramme, som vi her kalder tilskuerfilm: Humberto Mauro, manden med kameraet, som tålmodigt, fint og diskret udspionerede mennesker og landskaber (i kortfilm som f.eks. *Carro de bois* (1947) og *Manhã na roça* (1956), samt i spillefilm som *O canto da saudade*, 1950). Og hvad mere er, 1960ernes brud med det gamle indebar ikke, at man fuldstændigt opgav at lave tilskuerfilm. Tilskuerfilmene er ikke dominerende i dag, men de er der stadig.

Det bør fremhæves, at vi blot forsøger at finde ud af, hvor ofte brasilianske instruktører har besluttet at forblive tilskuer og bruge deres skabende evner til at gengive i en ny film, hvad de forestillede sig/fantaserede om/hallucinerede om at have set i en anden film; og hvor ofte vi har besluttet at skabe et filmisk talesprog for at udtrykke vore følelser. Spørgsmålet er meget påtrængende på det lokale plan, eftersom brasiliansk filmproduktion i 1990erne - i perioden 1990-1993 - blev reduceret til nul, fordi en ny regering optrådte som tilskuer: ud fra den overbevisning at vi ikke behøver at producere film, lukkede den alle de officielle filmselskaber og indefrøs pengene i bankerne. Spørgsmålet er imidlertid påtrængende også på et globalt plan, fordi den nord-

amerikanske filmindustriens absolutte kontrol med verdensmarkedet har skabt et utal af nye tilskuerfilm-industrier, der i stadig højere grad stimulerer folk til at gebærde sig som tilskuere også uden for biografene, og uden for filmproduktionens specifikke område. Det globale spørgsmål gør det lettere at forstå det lokale: hvordan det var muligt i 1960ernes Brasilien at tage springet til talesproget, til en instruktørfilmkunst, og hvordan det var muligt i 1990'erne at springe tilbage til en filmtype, som nedskriver 1960ernes talesprog.

I 1960'erne, mere end på noget andet tidspunkt, ville vi ikke se, men *lave* film. Vi ville opfinde filmen, som om den ikke allerede var blevet opfundet - og i denne proces samtidig opfinde vores land; nationen som et resultat af forestillingskraften; opdage landet som om det endnu ikke var blevet opdaget. Opdage det i og med opdagelsen af denne nye filmkunst: opfindelsen af den ene ville bekræfte opdagelsen af den anden: "Vor filmkunst er ny, fordi brasilianerne er nye, og fordi Brasiliens dilemma er nyt, og vores lys er nyt, og derfor fødes vore film anderledes", sagde Glauber Rocha.

En idé i hovedet og et kamera i hånden. Optaget som den var af at opfinde og opdage, blev den instruktørfilmkunst, som opstod i 1960'erne, anklaget for ikke at vide, hvordan man skulle kommunikere, for ikke at kende grammatikken, for at filme forkert eller skræmme den almindelige tilskuer væk. Den iver, hvormed man har forsøgt at gøre Cinema Novo ansvarlig for at holde publikum væk fra biografene, giver et indtryk af, hvordan produktionsleddet, kritikerne og publikum opfattede den. 1960'ernes brasilianske film satte filmskaberne i centrum for de fleste filmiske aktiviteter: for produktionen såvel

som for kritikken og sågar det at se film, for i forevisningslokalerne blev tilskuerne også filmskabere. Man behøver f.eks. bare tænke på kameraet i Glauber Rochas *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, *Gud og djævelen i solens land*): det bevæger sig, løber, springer og skitserer abstrakte former i luften omkring personerne; eller på billedet af en blændende hvidhed som brænder øjet og gør det nærmest umuligt at se personer og landskab i *Vidas Secas* af Nelson Pereira dos Santos; et tredje eksempel er det omkringstrefjende, dovne, repetitive kamera, som dårligt kan bevæge sig i forhold til scener uden nogen som helst form for bevægelse, i *Os fuzis* (1964) af Ruy Guerra.

Vi overdriver lidt: det var som om Cinema Novo ville fratage publikum den nydelse, som indtil da havde været betragtet som tilskuerens største tilfredsstillelse: at se en scene, hvis betydning sprang i øjnene ved første blik. Det var som om filmskaberne lavede film for andre filmskabere, som om han transformerede hver tilskuer til et kamera. Projektionsrummet blev omdannet til en filmoptagelse eller et klipperum. For at få noget ud af filmen kunne tilskueren ikke længere nøjes med at være tilskuer; for at oplyse billedet på lærredet var han nødt til at have en idé i hovedet og et kamera i hånden.

Udtrykket blev en slags varemærke for 1960'ernes brasilianske film: alt, hvad man behøvede for at lave en film, var en idé i hovedet og et kamera i hånden. "Vi vil lave vore film på enhver tænkelig måde, med et kamera i hånden, i 16 mm (hvis der improviseres på gaden). Uden kunstgreb, film uden stativ, uden sminke, uden kulisser, med mindre de er virkelige. Med kameraet i hånden, og lave produktionsomkostninger, for at vise menneskets sande udtryk", skrev Glauber Rocha i *Jornal*



Glauber Rochas *Terra em transe* (1967, *Land i trance*)

do Brasil (august 1961).

“Hvad er, når det kommer til stykket, nyt i brasiliansk film?”, spurgte Gustavo Dahl kort efter i *O Estado de S. Paulo* (oktober 1961). “Først og fremmest en bevidsthed. Bevidstheden om, at alt hvad man behøver for at lave en film er et kamera og en idé, en intelligent fotograf og et par ressourcer.”

En idé og et håndholdt kamera. Et par måneder efter (i et interview fra april 1962, gengivet i Alex Viany: *O processo do Cinema Novo*) skulle Eduardo Coutinho uddybe denne tankegang: “Formens uformelle karakter er ikke ensbetydende med en masochistisk lidenskab for tekniske mangler. Vi er ikke så optaget af, at de film vi laver skal være gode og vellavede; vi håber blot, at de vil være kompromitterende, polemiske i ordets bedste forstand,

og at de kan føre til det, som er af interesse: en kritisk behandling af et tema, der er forbundet med den brasilianske virkelighed.”

Nelson Pereira dos Santos skulle senere tilføje (i marts 1965, gengivet i Alex Viany: *O processo do Cinema Novo*): “Det vigtigste for en filminstruktør er, at han ved, hvad han vil sige... Hvor filminstruktøren, filmskaber, tidligere blot var holdets leder, en tekniker med lidt højere status, blev han med Cinema Novo forfremmet til en position på linje med forfatteren, maleren eller musikeren. Han har noget at sige, han observerer vor virkelighed på en bestemt måde; det er derfor vigtigt, at han kan formidle resultatet af disse observationer, hans personlige vision af virkeligheden.”

Måske fordi 1940ernes og 1950ernes

film opfattede sig selv som kunsten at koordinere et begrænset repertoire af indstillinger (nærbilleder, panoreringer, tilts, travellings, shot-reverse shots osv.), fremstod det håndholdte kamera, i kombination med den høje grad af improvisation under optagelserne, hurtigt som 1960erfilmens vigtigste varemærke.

Faktisk var det at filme med et håndholdt kamera, der lægger større vægt på sit eget nervøse nærvær i scenen end på scenens indhold, ikke en måde at simplificere og fattiggøre filmsproget på, men derimod en kreativ opfindelse for at gøre det mere komplekst og rigt. Glauber Rochas *Terra em transe* (1967, *Land i transe*) er et godt eksempel. Scenerne er improviserede, ikke fordi de ikke var tænkt grundigt igennem på forhånd i drejebogen, men fordi de fortsat blev overvejet og tænkt igennem under optagelserne; billederne er dirrende, ikke på grund af en eller anden defekt eller manglende talent hos fotografen, men fordi virkeligheden på det tidspunkt blev diskuteret netop sådan: i et nervøst og dirrende talesprog. Faktisk var denne filmkunst med håndholdt kamera en berigelse af filmens talesprog. Den hjalp folk til at tænke på drejebøger som en udfordring for optagelsesprocessen, og på optagelsesprocessen som et svar på drejebogens udfordring; til at tænke på kameraet som en udfordring for øjet. Den hjalp folk til at tænke på filmkunsten som et udtryk, der skulle færdiggøres ved forestillingskraftens hjælp; til at tænke på film som en proces, der ikke er afsluttet, når filmen projiceres på lærredet. Den hjalp folk til at tænke på film som en arbejdskopi, en endnu ikke færdig kopi, som det var op til tilskueren at rense ud i og ordne; filmen som en katalysator for billeder.

1990erne: talens genfødsel i skriften. Lad os nu vende tilbage til forholdet mellem 1990ernes brasilianske film (svarende til skriftsproget) og 1960ernes brasilianske film (svarende til talesproget). Lad os forestille os et dialektisk forhold mellem tale og skrift. Et forhold som ikke er begrænset til at nedskrive det sagte på den måde det blev sagt, men et forhold som udglatter de excesser, der ligger i talens naturlighed, på samme måde som f.eks. et steadycam disciplinerer og opløder 1960ernes håndholdte kameras rå bevægelser, således at det talesprog, som introduceredes af en række nye filmstrømninger - bl.a. Brasiliens Cinema Novo - kan integreres i industriens overordnede cinematografiske skriftsprog.

Man kan muligvis hævde, at dagens brasilianske film søger at disciplinere og ordne det, som en gang tonede frem på lærrederne, som om det bare var en arbejdskopi og ikke en færdig film. Men det er ikke et spørgsmål om at vende tilbage til de samme temaer og løsninger for at gentage (og denne gang i korrekt orden og i overensstemmelse med grammatikkens regler), hvad vi tidligere sagde på så ukorrekt vis. Det er et spørgsmål om at etablere en dialog med en ikke så fjern fortid, en dialog som er halvvejs samtale og halvvejs duel, halvvejs accept og halvvejs fornægtelse, en duel som man kender den fra folkelige brasilianske digteres optræden. Det er en dialog-duel, ikke nødvendigvis fordi 1960ernes film var bedre end dem, der bliver lavet i dag, og derfor skulle have karakter af eksempler til efterfølgelse. Vi skriver i dag hverken *hvad* vi sagde eller *som* vi talte i går. Vi skriver i dag, *fordi* vi talte i går. Vi benytter et sprog som er fælles for os, og som tilhører os.

Den minutiøst forarbejdede billedside i *Terra Estrangeira* (1995) af Walter Salles

og Daniela Thomas kan betragtes som en nedskrivning af den improviserede bilside i *Terra em transe*. Og Walter Salles' *Central do Brasil* (1998, *Central Station*) om den brevskrivende kvinde, der drives fra storbyen til sletten, til baglandet, og således foretager den samme rejse, men i modsat retning, som personerne i *Vidas Secas*, nedskriver vel ikke ligefrem en af 1960ernes historier, men nok den følelse, som disse talesprogs-historier fremkaldte. Dette er et skriftsprog, som ikke er en direkte transkription af talesproget, men snarere en komplementær, anderledes eller parallel form, på én gang en anden og den samme måde at udtrykke sig på; skrivningen som en integreret del af udtryksprocessen, opflasket med talesproget, som skriften nu til gengæld tilfører nyt blod.

Man kan også argumentere for, at vi direkte eller mellem linjerne i *Socorro Nobre* (1995), en kort dokumentarfilm, som Salles lavede imellem *Terra Estrangeira* og *Central do Brasil*, finder den historie, som brasiliansk film skriver i dag. Vi skriver på baggrund af en følelse, der til forveksling minder om den, som fik Socorro Nobre til fra fængslet at skrive et brev til Frans Krajcberg om, at hun havde brændt sit liv op, og at hun ligesom Krajcberg (der skaber kunstværker af resterne af brændt træ) ville give nyt liv til det, som var blevet brændt ned. At blive genfødt: oven på en totalt tavs periode i begyndelsen af tiåret er dét at blive genfødt en meget levende følelse i brasiliansk film fra den sidste halvdel af 1990erne. Det er ikke tilfældigt, at den virkelige Socorro Nobre optræder i den første scene i *Central do Brasil*, hvor hun dikterer et brev til Dora. Brasiliansk film skriver i dag de ord, som brændte i vore munde.

I forlængelse af denne tankegang kan

man sige, at der nu, netop som vi er begyndt at nedskrive vor tale, og at skrive så godt som f.eks. Walter Lima Jr. gør det i *A Ostra e o Vento* (1997), Julio Bressane i *São Jerônimo* (1999), Murilo Salles i *Como nascem os anjos* (1996), og Carlos Diegues i *Orfeu* (1999) - nu, hvor en ny generation begynder at skrive med film som Tata Amaral gør det i *Um céu de estrelas* (1997), Beto Brant i *Os matadores* (1997), og Pedro Bial i *Outras estórias* (1999) - at der nu, hvor skriften vender tilbage til talen, er ved at opstå en ny talt filmkunst. En talt filmkunst, der i en film som *Baile Perfumado* (1997) af Paulo Caldas og Lírio Ferreira er lige så levende og lidenskabelig som de første Cinema Novo-film; og i *Carlota Joaquina* (1995) af Carla Camurati så spontan og populær som komedierne for Cinema Novo; og der er Bia Lessas og Dany Rolands *Crede-mi* (1997), der oprindeligt ikke en gang skulle have været en film men blot en videooptagelse af de teaterlaboratorier, som blev afholdt i Ceará omkring Thomas Manns *Der Erwählte* (*Den udvalgte*): håndholdt kamera, film som opfinder sig selv undervejs, på samme måde som talen opfinder sig selv, når man tænker en idé man har i hovedet højt.

Vi kan sige, at dagens kamera, der næsten altid er på stativ, skriver ligesom gårsdagens kamera, der næsten altid var håndholdt, talte; at historier som Doras og Josués i *Central do Brasil* nedskriver ikke det, som blev sagt, men den måde, hvorpå tingene blev sagt i 1960ernes brasilianske film: med den samme lidenskab. Efter et vakuum på tre år, mellem 1990 og 1993, har brasiliansk film i dag genvundet noget af 1960ernes begær efter at lave film. Når generobringen kunne foregå så hurtigt som den gjorde, skyldtes det tilstedeværelsen af en cinematografisk kultur, en cine-

matografisk forestillingskraft og et cinematografisk sprog, som vi begyndte at tale i 1960'erne, og som ikke forsvandt med suspensionen af produktionsmidlerne.

Central do Brasil - en metafor for 1990'ernes resensitiveringsproces. Af alle disse årsager er det særlig signifikant, at *Central do Brasil* viste sig i stand til at kommunikere så umiddelbart og let med det brasilianske (og ikke kun det brasilianske) publikum. Selv om det måske ikke var intentionen, kan historien om en pensioneret lærer, der lever af at skrive breve for folk, som ikke kan læse, også ses som en metafor for genopfindelsen af den brasilianske filmkunst i 1990'erne. Ved at genopfinde sig selv opdager den et fælles sprog, som deles af alle (hver især har sin egen måde at fortælle historier på, men anvender det

samme sprog) på et specifikt sted og i en specifik tid, ligesom Dora. Hun gennemgår en resensitiveringsproces.

Filmen, der passerer igennem landskaber og præsenterer personer, som også kendetegnede 1960'er-filmene - den nordøstlige del af landet, baglandet, de hjemløse, pilgrimmene, gennemsnitsarbejderen fra storbyens udkant - følger en kvinde, som gradvist gennemgår en resensitiveringsproces, i og med at hun omdanner det, som siges til hende, til skrift.

Udtrykket 'resensitiveringsproces' er Walter Salles', og det er en perfekt betegnelse for Doras erfaring og, i et videre perspektiv, de senere års brasilianske filmkunst. Filmkunsten som helhed, inklusive tilskuerne, har også gennemgået en resensitiveringsproces. En kold og reserveret kvinde, som skriver breve hun ik-

Central do Brasil (1998, *Central Station*), instrueret af Walter Salles



ke sender, ender i løbet af den rejse, der havde til formål at finde Josués far, ikke alene med at forsone sig med mindet om sin egen far, men bliver også på en vis måde en del af Josués familie.

Noget tilsvarende sker i brasiliansk film i dag. Skriften fungerer som en resensitiveringsproces, ligesom talen gjorde det i 1960'erne. Er der også tale om et gensyn med en symbolsk faderfigur (den gamle Cinema Novo?), et gensyn indeholdende al den tvetydighed og tragik, som historien i *Central do Brasil* tillægger faderbilledet? Han er på én og samme tid den figur, som Josué beundrer uden nogensinde at have mødt ham; som Moisés foragter, fordi han lod sig selv gå til grunde i druk; og som Isaias regner med vil vende hjem igen, til familien og træarbejdet. Dora glemmer ikke, at faderen er den halvvejs afstumpede dranker, som forlod sin familie og forsøgte at lægge an på sin egen datter, da han en dag mødte hende på gaden uden at genkende hende; men til sidst

erindrer hun, at han også er den togfører, som i sin tid lod hende køre toget, da hun selv var en lille pige. På samme måde som faderen i historien om Dora og Josué er katalysator for den rejse, der fører til en genforening af brødre, er 1960'ernes talte filmkunst et referencepunkt, den udfordring, som muliggør skriften.

Da Dora i den sidste scene i *Central do Brasil* anbringer de breve, som Ana har skrevet (eller rettere dikteret til en brevsriver) til Jesus og Jesus til Ana, side om side under portrættet på væggen, opstår et billede, som senere, meget senere (længe efter at det blev set som en del af den historie, det optræder i), også kan opleves som en repræsentation af forholdet mellem de talte film, vi lavede en gang, og de skrevne film der laves i dag: det er breve, der aldrig nåede deres modtagere, men som ikke desto mindre fungerer som en forbindelseslinje i dannelsen af et familieportræt.

José Carlos Avellar er filmkritiker og har skrevet fem bøger om brasiliansk og latinamerikansk film - bl.a. *O cinema dilacerado* (1986), *O chão da palavra, Brazilian cinema and literature* (1993) og *A ponte clandestina, Essay on Latin American Film Theories* (1995). Han sidder i redaktionen af filmtidsskriftet 'Cinemas' og er leder af Riofilme, et distributions-selskab for brasilianske film, under Rio de Janeiro kulturadministration.