سینما: مسیری درون توسعه‌نیافتگی

گزارشی از سینمای برزیل

پائولو امیلیو سالس گومز
ترجمه غلامرضا صراف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اسکناد مرکزی ایرنده‌ی اسکارا از موفق‌ترین فیلم‌های سینمای برزیل

برزیل دنباله‌ای از غرب است و سینمای برزیل شدیداً ریشه در فرهنگ غربی دارد. برخلاف بعضی از کشورهای جهان سوم، برزیل هیچ گاه مثل آن‌ها مستعمره نبوده است. «مستعمره نشینان» اروپایی «مستعمره»ی بومی را کافی نیافتند و تصمیم گرفتند یکی دیگر به وجود بیاورند. ورود انبوه اروپاییان و به دنبالش اختلاط نژادی وسیع پیدایش مستعمره‌ی جدیدی را نوید داد، گرچه بی‌کفایتی مستعمره‌نشینان مصیبت‌های طبیعی را تشدید کرد. غرابت این فرآیند که به موجب آن مستعمره‌نشینان مستعمره را بنابر تصویر شخصی‌شان به وجود آورده بودند، مستعمره را به مکانی معلوم که معادل همان تصویر شخصی بود، تبدیل کرد. از نظر روان شناسی مستعمره و مستعمره‌نشین خودشان را در این نقش‌ها نمی‌بینند. در واقع خود ما هستیم که مستعمره‌نشین‌ایم. بنابراین از نظر جامعه‌شناسی بی‌معنا خواهد بود که تصور کنیم مستعمره‌نشین را بیرون کنیم آن طور که فرانسوی‌ها از الجزایر بیرون رانده شدند. حوادث تاریخ ما - استقلال، جمهوری، انقلاب سال ۱۹۳۰ - صرفاً جدال‌هایی در میان مستعمره‌نشینان بودند و مستعمره‌شان در این میان هیچ نقشی نداشت. این وضعیت پیچیده‌تر خواهد شد چون مستعمره نشین واقعی همه جا هست، در لیسبون، مادرید، لندن و واشنگتن.[1] ما نه اهل اروپاییم و نه اهل آمریکای شمالی. نداشتن یک فرهنگ اصیل برای ما به معنی خارجی بودن نیست چون همه چیزمان خارجی‌ست. ساختار اسف‌انگیز مردمان ما درون همین دیالکتیک رقیق هیچ بودن و چیز دیگری بودن گسترش و تکوین می‌یابد. سینمای برزیل در این سازوکار شریک است و آن را با استفاده از ناتوانی خلاقه‌ی ما برای تقلید کردن اصلاح می‌کند. سینما در برزیل شاهد و تصویرگر بسیاری از فراز و نشیب‌های ملی است. سینما که در کشورهای پیشرفته تولید یافته بود، زود به برزیل رسید. اگر تقریباً برای یک دهه سینما سرگرمی برزیلی‌ها نشد، به خاطر عقب‌ماندگی ما در صنعت برق بود. اولین بار انرژی در ریودوژانیرو صنعتی شد و سالن‌های نمایش مثل قارچ از زمین سبز شدند. مالکان این سالن‌ها در ابتدا صرفاً فیلم‌های خارجی مورد معامله‌شان بود ولی خیلی زود شروع به تولیدات شخصی‌شان کردند و بنابراین برای دوره‌ای چهار پنج ساله که در سال ۱۹۰۸ آغاز شد ریودوژانیرو شکوفایی تولید سینمایی را تجربه کرد؛ این دوره‌ی عمده‌ی تاریخی فیلم را Bela Epocaی سینمای برزیل می‌نامند. این فیلم‌ها با نسخه‌های نامناسب آنچه در اروپا و آمریکا ساخته می‌شد با موضوعات مورد علاقه‌ی عوام - جنایت، سیاست و سرگرمی‌های دیگر - نوعی بده بستان برقرار کردند، چون برزیلی‌ها نه تنها در انتخاب مضامین‌شان بلکه در فقدان فرهیختگی‌شان هم از ابزار خارجیان استفاده می‌کردند. اولین فیلم‌های برزیلی از نظر تکنیکی از فیلم‌های وارداتی نازل‌تر بودند با این وجود برای تماشاگر خام و خاموشی که به فیلم‌های سطح بالا و بی‌نقص خارجی عادت نداشت، جذاب‌تر بودند. هیچ فیلم وارداتی‌ای لذت پیروزی گیشه‌ی فیلم‌های برزیلی را که به جنایات محلی یا سیاست می‌پرداختند، نچشید. طرفداران این فیلم‌ها گروهی از روشنفکران را هم شامل می‌شدند که Rua do ouvidor را انتشار دادند یا اخیراً Avendia Central را افتتاح کردند. این شکوفایی یک سینمای توسعه نیافته و ضرورتاً هنری آن را با دگرگونی‌های قطعی در کلان شهرهای جهانی نظم بخشید و باعث رونق‌شان شد. برزیل که همه چیز را وارد می‌کرد - حتی قهوه و خلال دندان را- شادمانه درهایش را به روی سرگرمی‌هایی که برای توده‌ها تولید شده بودند گشود و به فکر هیچ کس نرسید که از فعالیت‌های اولیه سینمایی ما حمایت کند و در رشد آن بکوشد.

فیلم‌های اولیه برزیلی خیلی زود فراموش شدند. خط تولید شکسته شد و سینمای ما شروع کرد به ستایش انحطاط نابهنگام و طولانی‌ای که نمونه بارز توسعه نیافتگی بود. تلکه کردن پول برای امرار معاش به فعالیتی حاشیه‌ای تقلیل یافت، مطرود بودن بسیار شبیه آدم تحت استعمار که تصویرش نشان داده می‌شود و باعث برانگیختن انزجار و هراس یا حیرت و

شگفتی می‌شود. چنین مستنداتی اگر درست باشند، هرگز زیبا نیستند و نه تنها گزارشگران لیبرال ریوپرس را دچار شوک می‌کنند بلکه محافظه‌کارانی نظیر الیویرا ویانا را هم به همین حالت مبتلا می‌سازند. تصاویر انحطاط انسانی در فیلم‌های داستانی هم که از هرچند گاهی تولید می‌شدند فراوان یافت می‌شد و گاهی از صدقه‌ی سر خشنودی زودگذر بازار آمریکای شمالی فرصت نمایش می‌یابند. در این میان مدافعان شجاع سینمای برزیل در دورانی خاموش تلاش می‌کردند تا تصاویر فقر و تهیدستی را مانع شوند و تصاویری زیبا و جذاب را با الهام از سینمای آمریکای شمالی جایگزین آن‌ها سازند.

به مدت کوتاهی بعد از خفقان اولین خیزش سینمای برزیل، آمریکای شمالی‌ها رقبای اروپایی‌شان را از میان بردند و آن حیطه را تقریباً به انحصار خود درآوردند. به خاطر آن‌ها و منافع‌شان، سالن‌های نمایش فیلم بازسازی شدند و گسترش یافتند. تولیدات اروپایی به پخش قطره‌چکانی خود ادامه دادند، ولی در طول سه نسلی که فیلم شکل عمده‌ی سرگرمی‌شان بود، سینما در برزیل آمریکای شمالی‌ای بود و کمتر برزیلی. سینمای آمریکا چنان بازار را انباشت و چنان فضای تخیل جمعی استعمارگر و مستعمره را اشغال کرد که تنها پست‌ترین اقشار سلسله مراتب اجتماعی را به حساب نیاورد و کنار گذاشت. یک بار دیگر باید گفت هیچ چیز خارجی نیست چون همه چیز خارجی‌ست. ولی مصرف و زوال فیلم‌های آمریکایی میل به دیدن فرهنگ برزیلی را که قدرت و تشخص‌اش تکوین و توسعه می‌یافت، ارضا نکرد. هنرهای سنتی نمایشی، اگرچه با سینما رقابت داشتند، راه‌هایی برای استقامت و ثبات پیدا کردند، چون آن‌ها با نیازهای عمیق بیان فرهنگی همسو بودند. رادیو حیات جدیدی به این هنرها بخشید و در اولین فرصت فرهنگ عامه امکان بیان سینمایی یافت، و امتیاز انحصاری آمریکای شمالی را شکست. پیدایی فیلم‌های ناطق که با بحران وال استریت همراه بود، تسکینی موقتی برای حضور آمریکای شمالی فراهم آورد و تقریباً سریع به از سرگیری تولیداتمان منجر شد. دراین زمان فرهنگ کاپیرا (دهاتی،پشت کوهی) که به صورتی اصیل بین مالکین و رعایا و مخاطبین وسیعی از شهرنشینان مشترک بود، شکلی سینمایی به خود گرفت، و امکان بیان موسیقایی شهری نیز یافت. این فیلم‌ها مخاطبین وسیعی را در برزیل به خود جذب کردند. ولی بازار خیلی زود به طرف فیلم‌های آمریکای شمالی برگشت و سینمای برزیل علی‌رغم کیفیت هنری بعضی از فیلم‌های دهه‌ی سی به موقعیت حاشیه‌ای خود عقب‌گرد کرد. نمایش اجباری مبنای محکمی برای تولید فیلم‌های کوتاه مستند فراهم کرد، فیلم‌هایی که اکنون دیگر نقش افشاگرانه‌ای که قبلاً ویژگی بارزشان بود از دست داده بودند. در هر حال، آن‌ها استعمارگر را تصویر می‌کردند به خصوص در مراسم رسمی‌شان و به این نوع فیلمسازی ادامه دادند. اگرچه عموماً فیلم‌های ناطق در ابراز احساسات ملی بیش از فیلم‌های صامت موفق بودند.

سینمایی که در دهه‌ی چهل در ریودوژانیرو گسترش یافت در توسعه‌ی سینمای برزیل نقطه عطفی به شمار می‌آید. تولید بی‌وقفه‌ی فیلم‌های موزیکال و چانچاداها Chanchadas در زمانی قریب بیست سال مستقل از سلایق استعمارگران رخ داد و برخلاف علایق و توجهات خارجی بود. مخاطب عام و جوانی که موفقیت این فیلم‌ها را تضمین می‌کرد و خود را در آن‌ها بازمی‌یافت، دوباره به جزئیات‌شان توجه می‌کرد و به الگوهایی حیات تازه می‌بخشید که هرچند بی‌ارتباط با سنت‌های وسترن نبودند ولی مستقیماً از یک میراث برزیلی سفت و سخت هم نشات می‌یافتند. فیلم‌ها ویژگی‌های ناپایدار کاریوکا (Carioca) را به شکل لطیفه‌ها و حکایات، اندیشه و رفتار، به این ارزش‌های نسبتاً پایدار، افزودند، جریان مداومی که چانچادا (Canchada) حتی موثرتر از کاریکاتور یا تئاتر واریته متبلور کرد. شکی نیست که این فیلم‌ها در راستای مخاطبین عام‌شان با خود انگ غیر منصفانه‌ی توسعه نیافتگی را هم داشتند. ارتباط بین فیلم‌ها و تماشاچی بی‌اندازه زنده‌تر از ارتباط با فیلم‌های خارجی بود. فیلم خارجی مخاطب (مصرف کننده) را در وضعیت انفعالی قرار می‌دهد، در حالی‌که مخاطب با چانچادا Canchada درگیر ارتباط صمیمانه‌ی مشارکت خلاق شد. جهانی که توسط فیلم‌های آمریکای شمالی ساخته می‌شود، نسبتاً دور و انتزاعی‌ست. هنگامی که بخش‌های ناچیزی از برزیل در فیلم‌های ما نشان داده شد

حداقل جهانی را توصیف می‌کرد که تماشاگر می‌توانست در آن جهان زندگی کند. سینمای آمریکا اَشکالی از الگوهای رفتاری برای مردان و زنان جوان به وجود آورد که با استعمارگران ارتباط می‌یافت. در مقابل، اشتیاق وسیع برای آدم‌های رذل، بی‌اخلاق و هرزه‌گردان چانچادا از جدال تحت استعمار در مقابل استعمارگر حکایت داشت.

در اوایل دهه‌ی پنجاه سود حاصله از تولید این کاریوکای هنرکار و بی‌تکلف نقشی تعیین کننده در تلاش سائوپائولو برای ایجاد سینمایی که از نظر صنعتی و هنری جاه طلبانه‌تر باشد، ایفا کرد. تهیه‌کنندگان کاریوکا هم درگیر نمایش فیلم بودند و این ساختارهای اقتصادی به وجود آمده در دهه چهل مشابه دوره‌ی شکوفایی (Bela Epoca) بود. سرمایه‌گذاران سائوپائولو متقابلا به این تصور خام که سالن‌های سینمایی هر فیلم پیشنهاد شده‌ای از جمله فیلم‌های ملی را نمایش می‌دهند، پروبال دادند. از نظر فرهنگی این پروژه مصیب‌بار بود. با کنار گذاشتن برتری‌های مردم‌پسندانه‌ی سینمای کاریوکا، این جریان تصمیم گرفت - با تشویقی که به تازگی از تکنسین‌ها و هنرمندان اروپایی دریافت کرده بود - سینمای برزیل را در مسیر کاملاً متفاوتی هدایت کند. وقتی آن‌ها بالاخره ژانر Cangaceiro را کشف کردند یا وقتی که به کمدی‌های سبک رادیویی بازگشتند، دیگر خیلی دیر بود.

اشتیاقی که این تلاش برای صنعتی شدن را دامن زد و تحریک کرد به هیچ وجه مثبت نبود و شکست‌اش پیشرفت سینمای برزیل را از نظر کمی و کیفی تغییر نداد. نادیده گرفتن فیلم‌های داستانی ما دیگر پدیده‌ای «طبیعی» نبود. بخش‌های بزرگی از استعمارگران دلمشغول سینمای ملی شدند و آن را به یک موضوع حساس بحث بدل کردند. میان‌مایگی نه کارکردش را متوقف کرد و نه حضورش را پنهان ساخت. فیلمسازان شروع کردند از دولت چیزی بیش از حمایت پدرمآبانه‌ی همیشگی طلب کنند. دوباره دولت این توهم را به وجود آورد که یک سیاست ملی برای فیلم طراحی کرده است، ولی وضعیت اصلی همانی که بود باقی ماند. بازار کماکان تحت سلطه‌ی سینمای خارجی بود. دولت اگرچه توسط تهیه‌کنندگان برزیلی تحت فشار بود، در این وضعیت علایق استعمارگران را نمایندگی می‌کرد، و تلاش‌هایش را به نگهداری بخش کوچکی از بازار برای تولیدات محلی محدود کرد. قدرت دولتی اساساً با استعمارگران متحد بود که فشارشان تعیین کننده بود. حتی بعد از این که سینما غلبه‌اش را بر تلویزیون از دست داد، عدم توازن رسواکننده بین علایق ملی و خارجی تغییر نکرد. در هر صورت این توافق گرچه ناچیز بود ولی فیلم‌های داستانی ما را از یک امکان مختصر مطمئن کرد. اشباع شدن از فیلم‌های خارجی مانع از انعکاس فرهنگ ما در فیلم‌هایمان نشد. اقبال نئورئالیسم پیامدهای بی‌نهایت پرباری برای ما داشت. اشاعه‌ی احساسات و عقاید سوسیالیستی که در در دهه‌ی چهل بر بسیاری از اهالی سینما تاثیر گذاشت، از جمله بر شخصیت‌های بسیار خلاقی که در احیای تلاش شکست‌خورده‌ی سائوپائولو برای صنعتی شدن، مطرح شدند. حتی احزاب کمونیستی بنیادگرا آمدند تا جایی که می‌توانند، هرچند توأم با خام‌دستی، عملکرد فرهنگی داشته باشند، و زندگی مردمان تحت استعمار را بفهمند و مردم را به خواندن آثار نویسندگان بزرگی که عضو یا هوادار حزب بودند تشویق کنند؛ نویسندگانی چون خورخه آمادو، گراسیانو راموس، مونته‌یرو لوباتو. این فضای روشنفکری و عملکرد روش نئورئالیستی زمینه‌ساز ساخت فیلم‌هایی در ریو و سائوپائولو شد که از نظر هنری با زندگی شهری عوام ارتباط داشت. قهرمان تنبل چانچادا جایش را به کارگر داد. در ساختار نمایشی‌شان این کارها بسیار فراتر از هم چانچادای سرسخت و هم محصولات بی‌دوام صنعتی سائوپائولو بودند. تاثیر روشنفکرانه‌شان حتی از این هم عظیم‌تر بود. بدون این که به لحاظ سیاسی تعلیم‌گرا باشند بیانگر آگاهی اجتماعی‌ای بودند که در ادبیات پسامدرنیستی رایج است اما هنوز به سینمای ما راه نیافته است. این فیلم‌ها اندک دانه‌ای را کاشتند که از دل آن سینمای نو رشد کرد.

بعد از دوران شکوفایی (Bela Epoca) و چانچادا (Chanchada)، سینمای نو سومین جریان مهم سینمای ماست. مثل سینمای دوران شکوفایی، سینمای نو نیز فقط پنج شش سالی رونق داشت - در هر دو دوره فیلم‌ها کوتاه و مثله می‌شد، اولی تحت فشار اقتصادی امپریالیسم خارجی

و دومی به خاطر سوءاستفاده‌های سیاست‌های داخلی. علی‌رغم شرایط متفاوت، آنچه برای هر دو اتفاق افتاد در زمینه‌ی عمومی این حرفه وارد شد. سینمای نو بخشی از یک جریان وسیع‌تر و عمیق‌تر را شکل داد که خود را از طریق موسیقی عوام‌پسند، تئاتر، علوم اجتماعی و ادبیات هم بیان می‌کرد. این جریان - که مرکب بود از آدم‌هایی منفرد با بلوغی درخشان و انفجار بی‌وقفه‌ی استعدادهای جوان - پرجلاترین بیان فرهنگی یک پدیده‌ی تاریخی گسترده بود. نزدیکی بسیار زیاد ما به این جنبش ارایه‌ی چشم‌اندازی متعارف را دشوار می‌کند. تنها چارچوب استعمارگر/مستعمره امکان درک اهمیت فراگیر سینمای نو را فراهم می‌کند.

آمار آنچه را که ما به طور شهودی درباره‌ی دگرگونی‌های جامعه‌ی برزیل دریافته‌ایم، تایید می‌کنند. تنها سی درصد از جمعیت فعالانه در آنچه ما به عنوان تولید و مصرف متعارف می‌شناسیم، مشارکت دارند. نیروهای مولد شهری و روستایی، طبقه‌ی متوسط در درجه‌بندی‌های پیچیده‌اش، توده‌های مردمی که برای اولین بار در گردهم‌آیی‌های سیاسی حضور پیدا کرده‌اند و کسانی که حضور اجتماعی‌شان محدود به بازی‌های فوتبال است در این اقلیت سی میلیونی قرار می‌گیرند. این فکر به وجود می‌آید که استعمارگر فقط از بخش کوچکی از مستعمره بهره می‌برد و مابقی را به امید خدا رها می‌کند. این مردم باقیمانده که حدوداً ۷۰ میلیون هستند نیروی کاری ذخیره‌ای را به وجود می‌آورند که استعمارگر از آن‌ها برای فعالیت‌هایی نظیر ساختن بریزیلیا یا بازسازی بی‌پایان آن غول شهری یعنی سائوپائولو، پیشرفته‌ترین چهره‌ی توسعه نیافتگی ما، استفاده می‌کند. بنابراین آن‌هایی که از جهان بی‌شکل میلیون‌ها حاشیه‌نشین فرار می‌کنند نیاز به یک هویت دارند، هرچند خوار و سبک: Candango یا baiano[۲].

ابتکارات دولتی در نیمه‌ی دوم دهه‌ی پنجاه طوری طراحی شده بود که توازنی بیشتر ملی را رواج دهد. استعمارگر بدون هیچ تصوری، علیه شور و عرق ملی عمل کرد؛ شوری که با شعار: اقدام به براندازی تا سرحد مرگ همراه شده بود. احتمالاً حتی استعمارگران خوشبین هم که مشتاق دیدن ادغام این هفتاد درصد جمعیت حاشیه‌ای در صفوف ملت بودند، از عمق این وضعیت منحصر به فرد که به وجود آمده بود با خبر نبودند. کلمه‌ی براندازی (subversoin)، ناشی از کوته‌بینی و در تحلیل نهایی خام و ساده لوحانه، را می‌توان در تقابل با مفهوم «نظارت» (supervision) قرار داد. که با صداقتی بسیار بیان موجز وقایعی است که تا اواسط سال ۱۹۶۴ رخ داد. معلوم شد که حاشیه‌های واقعی سی درصدی بودند که بر ملت حکومت می‌کردند. ارتباط میان این اقلیت و اکثریت یادشده‌ی مردم برزیل تا جایی پیش رفت که محور سنتی تاریخ برزیل را جابه جا کرد. اولین گام ترغیب به کشف توان بالقوه‌ی تمام انسان‌ها بود. دولت در این آرزوی شریف مشارکت کرد: به‌خصوص از طریق برنامه‌ی سوادآموزی. بخش‌های روشنفکری و هنرمندان جوان بی‌شک این فضای خلاقه و صمیمانه را که بعداً حکمفرما شد بهتر منعکس کردند. در این فرآیند سینما نقش مهمی را ایفا کرد.

آدم‌هایی که درگیر تولید بودند و در مقیاسی وسیع‌تر به نوعی با **سینمای نو** ارتباط داشتند جوانانی بودند که خودشان را از ریشه‌هایشان به عنوان استعمارگر جدا کرده بودند. آرمان آن‌ها این بود که اهرم جابه جایی باشند و یکی از محورهای جدیدی که حول آن تاریخ ما شروع به چرخیدن کرد. آن‌ها خودشان را نمایندگان مستعمره‌ها می‌دیدند که موظف بودند با عملکردی میانجی‌گرایانه به توازن اجتماعی برسند. در واقعیت آن‌ها ابتدا برای خودشان حرف می‌زدند و عمل می‌کردند. این محدودیت‌ها در سینمای نو آشکار بودند. تشابه اجتماعی بین آن‌ها که مسؤول فیلم‌ها بودند و مردمشان هرگز شکسته نشد. این سینما از نظر مخاطب نتوانست به سطح فیلم‌های چانچاداها یا کانجاسیروها دست بیابد و هیچ توان بالقوه‌ی توده‌ای جدیدی رشد پیدا نکرد. با این وجود، اهمیت سینمای نو بسیار بود؛ سینمای نو تصویری منسجم و مداوم را منعکس می‌کرد که دیداری - شنیداری بود و بر اکثریت مطلق مردم برزیل استوار بود. سینمای نو جهانی اسطوره‌ای خلق کرد که از مناطق داخلی فقرزده، زاغه‌های شهری، حاشیه‌نشینان طبقه‌ی پست، دهکده‌هایی که معاش مردمانش مبتنی بر ماهیگیری بود، سالن‌های رقص و استادیوم فوتبال تشکیل می‌شد. همچنان که این جهان الگووار گسترش می‌یافت، در

سال ۱۹۶۴ جریان سینمای نو قطع شد. هرچند سینمای نو به این راحتی نمرد و در مرحله‌ای به سوی خودش و توده‌ی تماشاگرانش برگشت، گویی سعی داشت ضعف به ناگهان آشکار شده‌ی خود را بفهمد و در تأملی پیچیده و سردرگم بر شکست خود، که اغلب با یادداشت‌هایی درباره‌ی وحشت شکنجه خیال‌بافی‌هایی درباره‌ی جنگاوری چریکی همراه بود. سینمای نو هرگز به همخوانی مطلوب با ساختار اجتماعی مردم برزیل نرسید، ولی تا آخر به عنوان معیار صحیح جوانانی که مشتاق تفسیر اراده‌ی مستعمره بودند باقی ماند.

وقتی سینمای نو از هم پاشید، اعضای اصلی‌اش که حالا مخاطبان خود را از دست داده بودند برطبق علایق و خلق و خوهای شخصی‌شان در حرفه‌های متفاوتی مشغول به کار شدند. ولی هیچ یک از آنان به آن بدبینی‌ای که به دلیل افول سینمایشان انتظارش می‌رفت نرسید. این خط یأس خودش را به وسیله‌ی جریانی که حداقل در سائوپائولو خودش را در تضاد با سینمای نو، «سینمای آشغال» Cinema do Lixo می‌نامید آشکار کرد. این جنبش جدید که آخر دهه‌ی شصت شروع شد تقریباً سه سال به درازا کشید. چیزی در حدود بیست فیلم تولید کرد که با استثنائات اندکی، حضوری نسبتاً مخفی داشت، تا حدی به انتخاب خود و تا حدی هم به دلیل موانع مرسوم اقتصادی و سانسور. اغلب اعضای جنبش سینمای آشغال از سینمای نو آموزش گرفتند. در شرایطی دیگر این فیلمسازان می‌توانستند به مدتی طولانی باقی بمانند و به سینمای نو که از فضا و مضامین‌اش اقتباس کرده بودند، جانی دوباره بدهند ولی آنچه آن‌ها در چارچوب انحطاط و فساد، گوشه و کنایه و خشونتی که تقریباً در بهترین فیلم‌هایشان غیرقابل تحمل می‌شد، بیان می‌کردند، مدیون رویکرد بی‌اعتنا و بی‌طرفشان بود. درهم آمیختگی نامتجانس هنرمندان عصبی و بی‌قرار، چیزی بود که جنبش سینمای آشغال به فرهنگ آنارشیستی پیشنهاد داد و مایل بود که مردم عادی را به اراذل و اوباش و استعمارگران (مستعمره نشینان) را به آدم‌های به دردنخور تبدیل کند. در هر حال این خرده جهان تباه شده که از دسته‌های گروتسک عبور کرده و محکوم به پوچی و بی‌معنایی بود و در نتیجه‌ی جنایت و سکس و استثمار مثله شده و ناامید و گمراه بود، سرزنده و آزاد بود. جنبش سینمای آشغال قبل از این که اقدام به خودکشی کند به ارایه‌ی تصویری منحصر به فرد از انسان در سینمای ملی همت گماشته بود. این آخرین جریان طغیان‌گر سینمایی که به خاطر نمایش‌های مخفیانه‌اش منزوی شده بود، خطی از یأس جوانان را در پنج سال گذشته ترسیم کرد.

هر فیلمی دوران خود را بیان می‌کند. بیشتر تولیدات معاصر با شور و نشاط در مرحله‌ی فعلی توسعه‌ی سینمای ما مشارکت دارند: معجزه‌ی اقتصادی برزیلی. علی‌رغم عدم علاقه به سینمای ما، مالکان جهان ابزار انتقال وجد و سرورشان را در فیلم‌های ما می‌یابند. این وجد و سرور به طور خاص خودش را در کمدی‌های سبک و درام‌های پیش پاافتاده نشان می‌دهد که تقریباً همیشه در لفافه‌ی رنگارنگ و مجللی از خوشبختی و رفاه پوشیده شده است. سبکی که به مستندهای تجاری شباهت داشت و با تصاویر سیمای خوش مستعمره‌نشینان و تصاویر زنان در ساحل آراسته شده بود، ثروت و فراوانی می‌پراکند و تملق مقامات نظامی و غیر نظامی را می‌گوید. جنبه‌ی شهوانی این فیلم‌ها، علی‌رغم هرزگی شتابزده و ناکارآمدشان و وسوسه‌ی خودتخریبی‌ای که با نشان دادن تصاویر زنان انجام می‌گیرد، در واقع حقیقی‌ترین نکته در مورد آن‌هاست، به ویژه وقتی تمایلات و وسوسه‌های نوجوانان را نشان می‌دادند. به هر تقدیر این فیلم‌ها تقریباً بخشی از صد فیلمی‌اند که هر سال درون شبکه‌ی رایج موانعی که کلان شهر برقرار کرده است ساخته می‌شوند.

دامنه‌ی سینمای ما امروزه بر وظیفه‌اش در قبال بیان واقعیت پیچیده فرهنگ ما پافشاری می‌کند. در حالی که چانچادا و ملودرام وسیعاً توسط تلویزیون جذب شده‌اند، فیلم کاپیرا (Caipira Film) شور و توانش بازمی‌یابد. شهرهای کوچک هم درام‌ها و کمدی‌ها را با همکاری خوانندگان محلی رشد و پرورش می‌دهند و هم فیلم‌های احساساتی متنوع را که تقریباً در شهرهای بزرگ مخاطبی ندارند. انبوه رایج فیلم‌های ماجراجویانه‌ی روستایی که منشا در فیلم Cangaceiro دارند نحصاراً در داخل و بعضی مراکز شهری کوچک‌تر نمایش داده شدند. مشکل عامل تعریف یا تعیین حد دقیق تداوم

درام‌های روان‌شناختی که بازتاب بحران در خانواده‌های طبقه‌ی متوسط باشند همچنان وجود دارد. چهره استعمارگر تنها درون زشتی کمدی‌های شهوانی مجسم نمی‌شد. فیلم‌های تاریخی اعم از تولیدهای متفرعنانه یا تلاش‌های نمونه‌ای هنرمندان و روشنفکران همچنان کارکردهای مفید خود را حفظ می‌کنند: نوع اول زنجیره‌ای از لیتوگراف‌های رنگارنگ متعارف از نسخه‌ی رسمی تاریخ است، در حالی که نوع دوم تامل انتقادی را در باب تاریخ برمی‌انگیزد. مقامات دولتی خیرخواهانه از نوع اول حمایت می‌کنند و از دومی فاصله می‌گیرند.

قانون‌گذاری پدرمآبانه طراحی شده تا با غلبه‌ی خارجیان بر بازار مقابله کند که البته پیامدهای اقتصادی مهمی هم دارد ولی اغلب مخالفت‌های دولتی که نسبت به بهترین فیلم‌های ما ابراز می‌شود، نویسندگانشان را وادار می‌کند که به جستجوی سرمایه در همان کلان شهرهای فرهنگی‌ای برخیزند که سینمای نو اولین بار اعتبارش را از آن‌ها به دست آورد و به طور خاص مدیون جاذبه‌ای بودند که جهان اول برای جهان سوم داشت. بهترین فیلم‌های سینمای ما هنوز از سینمای نو بیرون می‌آیند. شکاف فرآیند خلاقی که آن‌ها درگیرش بودند مدت‌ها پیش مانع از هرگونه پختگی جمعی شد. فردگرایی ایدئولوژیکی و هنری‌ای که در سال ۱۹۶۸ شروع شد محور خلاقیت را تغییر داد. بحران فردی جای خود را به بحران اجتماعی داد و گذاشت که فیلمسازان میان سال شروع جدیدی را رقم بزنند. باورهای کهنه توسط خدایان و شیاطین خصوصی شکسته شده بودند ولی غبار ساختار جمعی رویایی تمام آن‌ها به بارور بودن ادامه داد. آثار بزرگترین چهره‌هایی که سینمای برزیل تا امروز به خود دیده است هنوز کامل نیستند، فیلم‌هایشان هنوز دارند جلوی چشم ما ساخته می‌شوند و سعی در داشتن رویکردی عینی به آن‌ها هنوز زود است. دوستی نقش مهمی در سینمای نو داشت و تداوم رفاقتی که در دوران طلایی این جنبش شکوفا شد به نظر می‌رسد بر دیدگاه سرسختانه‌ای اشاره دارد که چهره‌ی جدیدش هنوز آشکار نشده است. نوستالژی‌ای که در بهترین فیلم‌های برزیلی حاکم است شاید بازتاب احساسی از پشیمانی ملی در ارتباط با سرخ پوستان است و واکنشی است به کشتار جمعی‌ای که استعمارگران اولیه باعث‌اش بودند. بار دیگر بهترین چیز در سینمای برزیل نوعی حس همذات پنداری با مظلوم و حفظ فاصله‌ای انتقادی با ظالم است. ■

پی‌نوشت‌ها

۱- هرچند کومز از کلمات اشغال‌گر و اشغال شده بیش از استعمارگر و استعمارشده (مستعمره) استفاده می‌کند، کلمات آخر (به نظر ویراستاران) به منظور او نزدیک‌ترند.

۲- کاندانجر به کارگرانی که برزیلیا را ساختند اشاره می‌کند: در جنوب از کلمه‌ی baiano به قصد ارجاع توهین آمیز به مهاجرانی که از شمال آمده‌اند استفاده می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی