

mal chegou a se afirmar no período mudo? No Uruguai, *Puños y nobleza* (Juan Antonio Borges, 1919) é o primeiro longa-metragem rodado, mas não foi sequer acabado; *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (Carlos Alonso, 1929) é o único sucesso, porém não dura nem meia hora. No Peru, o primeiro longa-metragem é *Luis Pardo* (Enrique Cornejo Villanueva, 1927). Na Costa Rica, a primeira fita conhecida é *El retorno* (Romulo Bertoni, 1926). Na Guatemala, depois do primeiro curta-metragem de ficção (*Agente n.º 13*, Alberto de la Riva, 1912), o ditador Estrada Cabrera manifesta interesse pelo cinema. Em El Salvador, conhecemos a existência de apenas um longa-metragem (*Águilas civilizadas*, Alfredo Massi, 1924). Em Porto Rico, Juan Viguíé é o pioneiro do documentário (1912) e Rafael Colorado da ficção (*Un drama en Puerto Rico*, 1916); mas o drama mesmo é que a ilha é mera colônia americana até em termos de cinema. Na República Dominicana, *Las emboscadas de Cupido* (Francisco A. Palau, 1926) foi provavelmente a primeira e única comédia muda. No Equador, *El Tesoro de Atahualpa* (Augusto San Miguel, 1920) é considerada a primeira fita de enredo.

Praticamente toda a produção muda latino-americana é de consumo local, às vezes nem sequer nacional. Essas fitas não circulam no continente. A América Latina era um "mercado natural" somente para Hollywood. O balanço geral é muito desigual, em termos de atividade global, assim como em termos artísticos. Quantitativamente, trinta e poucos anos de cinema mudo no Brasil (um dos principais focos, junto com o México e a Argentina) correspondem à produção hollywoodiana de dois anos. O Chile produziu setenta e oito longa-metragens silenciosos, com um recorde anual de quinze filmes em 1925, uma época em que os Estados Unidos produziam cinquenta vezes mais. Na Argentina, foram recenseados uns duzentos títulos mudos.

Fazer cinema na América Latina, nos primórdios do século, implicava uma aspiração à modernidade, a vontade de incorporar mais um elemento da civilização contemporânea. Para isso, bastava imitar o filme importado, pois o cinematógrafo era moderno por essência, por definição, assim como o trem, o automóvel, o telefone ou qualquer outro símbolo da revolução industrial. A tendência ao mimetismo não decorre sequer de uma imposição e sim da ilusão de neutralidade, de transparência, de evidência, de mero reflexo da realidade, que o cinematógrafo herdou da fotografia.

Filmar uma saída de missa no México em vez de uma saída de fábrica em Lyon parece emblematicamente nacional apenas para nossa sensibilidade anacrônica, induzida a ver na primeira um sintoma de religiosidade rural e na segunda um símbolo da sociedade industrial. Não obstante, quem registrou uma e outra cena compartia da mesma ambição: mostrar o movimento de uma multidão, ao alcance da câmera. Caso os espectadores e as pessoas na tela coincidissem, tanto melhor.

É lícito contrapor às tendências mais ostensivamente miméticas o nacionalismo das reconstituições históricas? Tampouco nesse gênero existe verdadeira vontade de diferenciação e menos de inovar. Tais obras participam de uma idêntica atitude mimética, adaptando o Film d'Art europeu às referências locais. Vai-se estabelecendo assim uma dicotomia duradoura, que distingue uma forma universal (alguns a reduzirão a pura técnica) e conteúdos locais que nela se inscrevem sem maior contradição. Deste modo, conforme escreve Antônio Cândido sobre a literatura colonial, "as peculiaridades americanas são um dado complementar, que não indicam autonomia intelectual".

Ao conjugar as veleidades nacionalistas com a exaltação do modelo hollywoodiano (tanto em termos esté-