

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CINEMA E PORTUGAL: NÃO RECONCILIADOS

O tema desta conferência, "Cine e Nación"⁽¹⁾, constitui-se como ponto de partida para a problematização e discussão da existência de uma relação causal entre o cinema e a nação. Isto é, quer interrogar a identidade da nação que o cinema fornece a essa nação e também saber até que ponto a nação se constitui como identidade desse cinema. Dito de outro modo, quer questionar a existência de um cinema nacional, distinto de outros cinemas nacionais pela sua reiterada referência à nação ou da existência de uma nação que o cinema enforma.

Sabemos como as cinematografias nacionais afirmam a identidade nacional: muito especialmente as nações do terceiro mundo, mas também as do primeiro mundo, constituíram-se também através de valores que o cinema impôs através de modelos de comportamento, afirmação das leis, estratificação social amplamente representada no cinema, gêneros cinematográficos históricos que procederam à revisão e fundamentação dessas nações independentes.

Sabemos como as novas nações africanas e asiáticas precisaram do cinema para afirmação da sua língua natural, da organização do estado e da sociedade, da cultura nativa própria, do diálogo entre etnias e da pacificação pós-colonial da nação. De igual modo, os gé-

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Conferência apresentada no âmbito do Curso de Verão 2006 - Universidade de Santiago de Compostela - Centro de Estudos Fílmicos - Departamento de História da Arte.

ros cinematográficos dominantes mantiveram-se intactos, apenas adaptados às novas circunstâncias, a fim de não perturbar o processo de comunicação instituído pelos colonizadores e também para que o cinema se mantivesse como língua franca.

É possível um cinema nacional?

O tema deste curso vem interpelar também o tema do cinema nacional em Portugal. Para responder cabalmente a esta questão teremos de a dividir em duas partes: uma primeira parte em que faremos um inquérito sobre a existência da nação; um segundo momento em que debateremos a existência do cinema. Finalmente, tentaremos juntar cinema e nação e ver de que modo ambos se juntam num só momento, o cinema português.

A própria noção de nação aparece como problemática na actual conjuntura portuguesa. Ao longo das últimas décadas, para não recuar muito no tempo, o conceito de nação foi sendo alterado: primeiro, com a revolução do 25 de Abril de 1974, que colocou a ideia de nação entre aquela que foi defendido pelo Estado Novo desde 1933 e que correspondia simultaneamente ao de um território que começava no Portugal continental, ilhas dos Açores e Madeira, e as províncias ultramarinas de Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique, Macau e Timor e ainda as possessões na Índia que foram anexadas em 1958 pelo governo indiano. Assim, nação é, até 1974, um território sem fronteiras: na prática do discurso político e imaginário, Portugal ocupa todos os continentes, partindo do princípio bastante oportuno de que o Brasil também é Portugal. O discurso do Estado Novo assenta na noção de nação pluricontinental, com capital em Lisboa. Dito de outro modo, o imaginário dos portugueses não é ocupado com a ideia de que uma nação corresponde a um território com fronteiras fixas e definidas, mas sim que a nação portuguesa é aquela e toda onde se fala a língua portuguesa, incluindo o Brasil e parte da Índia.

Ora, esta noção de identidade que enforma a nação é suficientemente diluída para nela caber tudo, incluindo Olivença, perdida para Espanha antes das invasões francesas e sua resposta pelo governo inglês que se instalou em Portugal no século XIX. Esta perda de soberania sobre um território português a que se acrescentou toda a propaganda salazarista contra a ocupação espanhola entre 1580 e 1640, levou a uma noção

entrópica e chauvinista do estado português durante todo o século XX, que a revolução de 1974 vem encontrar. A guerra colonial, que durou entre 1961 e 1974, tornou evidente e obsoleta esta concepção de nação, já que o estado de então não considerou as lutas pela emancipação como guerra civil, como seria de esperar entre facções da mesma nação, mas guerra imperialista de estado colonial contra povos autóctones que aspiravam a constituir-se como nações independentes.

A revolução de 1974 vem dar razão a esta luta pela autodeterminação e, portanto, negar o estatuto de nação até aí defendida: ao retirar das colónias, Portugal reduz o seu território ao perímetro peninsular e insular. Ao fazê-lo, o novo regime democrático saído da revolução de 1974 vem fechar um ciclo político iniciado quinhentos anos antes com as descobertas portuguesas; simultaneamente, vem fechar Portugal no espaço europeu com o qual não havia relações privilegiadas devido a vários confrontos políticos, o último dos quais por razões que tinham a ver com a questão colonial: o chamado ultimato inglês nos finais do século XIX, que reduziu as ambições expansionistas de Portugal.

De novo confinado ao espaço europeu, para mais com a crescente emigração para países europeus como a França, Alemanha e Luxemburgo, Portugal teve que se debater com o trauma pós-colonial do regresso de colonos portugueses das ex-colónias. O regresso em massa, para a metrópole, de portugueses há décadas vivendo e nascendo em África, constituiu, durante pelo menos duas décadas, o regresso do problema do território no momento em que a nação o queria esquecer, ao abrir portas para a Europa, aquela do mercado comum. Assim, temos o Portugal novo da democracia a querer libertar-se imaginariamente e historicamente do antigo território colonial, mergulhando no novo espaço comunitário europeu, e um problema pós-traumático que ficou por resolver: como continuar a ser nação abandonando as antigas fronteiras e ao diluir as novas nas fronteiras europeias. Este problema poderá estar resolvido, trinta anos depois, do ponto de vista político e histórico, mas permanece por resolver do ponto de vista imaginário. Isto é, Portugal continua, agora através da diplomacia e das instâncias internacionais, a querer um lugar no mundo maior do que o seu território.

Vejamos agora como o cinema português se constitui como nacional. O cinema do anterior regime do Estado Novo sempre acompanhou esta concepção anteriormente exposta, de que a nação portuguesa se

espalhava pelos cinco continentes. Não só essa problemática ocupa alguns filmes cuja acção se situa nas colónias, como são frequentes as referências a esses territórios ultramarinos. De igual modo, do ponto de vista da organização da indústria cinematográfica, são vários os produtores e exibidores com interesses nas ex-colónias e que também aí organizaram um cinema de temática local. Para a produção de filmes portugueses também o imaginário colonial funcionou, promovendo a co-produção de filmes com o Brasil e com Espanha, especialmente na década de 40 do século passado. Isto é, os três regimes autoritários (Portugal, Brasil e Espanha) punham-se de acordo em relação a temáticas transfronteiriças que poderiam interessar os respectivos países. O imaginário desenvolvido pelo Estado Novo assentou na glorificação de um passado heroico e exemplar de que o regime era o herdeiro, através de organismos como a Mocidade Portuguesa, a Legião Portuguesa e a cultura embalsamada da Política do Espírito que, criteriosamente, mantinham a nação fora das reformas políticas, sociais, económicas e culturais em que o século XIX e inícios de XX foram férteis.

Os filmes dos cineastas oficiais como António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros reflectem a nação tal qual o Estado Novo a via na propaganda oficial: tradicional, ordeira e feliz. Os conflitos artificiais desenvolvidos nos argumentos dos filmes apenas serviam para reafirmar a necessidade da autoridade estatal para os resolver, ainda que bastasse ao argumentista resolvê-los. De igual modo, a considerável produção de documentários e jornais de actualidades engrossaram as fileiras dos patriotas com o discurso optimista sobre as actividades do regime aquém e além Portugal continental.

Poderemos então ser levados a propor que o cinema nacional português manteve intactos os imaginários coloniais, tentando até reforçá-los como língua franca entre povos. No entanto, o chamado Cinema Novo, movimento do cinema português que decorreu dos inícios dos anos 60 até à revolução de 1974, nunca abordou a questão colonial ou sequer a guerra colonial, excepto nos filmes *Catembe*, de Faria de Almeida (1964) e *O mal amado*, de Fernando Matos Silva (1974), ambos proibidos pela censura. O Cinema Novo centra-se exclusivamente na realidade de Portugal continental e particularmente em Lisboa. Este movimento, constituído por ex-alunos das escolas de cinema europeias, não tem no seu imaginário o Portugal colonial, mas o Portugal afastado da Europa. Este cinema não reflecte, portanto, uma ideia de nação enquanto território

pluricontinental, mas sim um Portugal completamente imaginário e literário, das elites cultas, portanto.

Não se pode afirmar que qualquer um destes momentos do cinema português (seja o cinema oficial do regime do Estado Novo, seja o Cinema Novo que se constituiu fora do cinema oficial) tenha funcionado imaginariamente como factor de coesão da identidade nacional. A fraca popularidade do cinema português desde sempre constituiu um entrave à prossecução de uma política pró ou contra essa identidade. A rádio e a televisão, hoje como ontem, são os veículos privilegiados da formação de identidade nacional no século XX. O cinema português popular ou cultural sempre deixou de fora uma parte da população e, portanto, sempre se constituiu como uma parte contra a outra. O imaginário do Estado Novo passou muito mais pelas comédias populares, esse sim modelo de imaginário importado do teatro musical e cimento das relações sociais numa base conservadora, que estará de regresso a partir dos anos 80 pela mão dos realizadores do Cinema Novo. Isto é, o filme de género, comédia ou melodrama, trabalharam e continuam a trabalhar no sentido da coesão social para além dos regimes e das ideologias. Esse imaginário corresponde a uma difusa relação entre artistas e público, baseada justamente nos códigos de género, sem referência necessária e obrigatória, porque planetária, a uma qualquer ideia de nação.

O cinema português posterior à década de 80 afastou-se deliberadamente da realidade nacional porque ela surge como traumática: essa ideia de nação aparece já só como alegoria de um país construído pela ficção cinematográfica, em circuito fechado, com que os filmes e os cineastas respondem uns aos outros. Para mais, o enfeudamento da criação cinematográfica à decisão política e estética do estado limita o trabalho dos cineastas à obrigação de contrariar o discurso oficial optimista do financiador. A relação com o público e a crítica não ajuda uma vez que estes não devolvem qualquer eco que pudesse orientar os cineastas. Assim, a nação surge como alegoria de um território perdido algures em África. Neste sentido, a obra de Alberto Seixas Santos é toda ela um sintoma dessa impossibilidade de voltar a juntar o cinema com a nação: *Brandos costumes* (1974), *Gestos e fragmentos* (1982), *Paraíso perdido* (1992) e *O mal* (1999) são a impotência dum cinema que ruíu com o império. Os raros filmes que nos últimos vinte e cinco anos encontraram o público e a crítica não encontraram a nação, já que se baseiam no que

anteriormente classifiquei como cinema de género. Mesmo uma cineasta como Teresa Villaverde, muito dependente de uma relação imaginária com os traumas da guerra colonial e da infância e juventude dos seus personagens, tem tendência para a generalização do mal social como associado a culpas originadas na exclusão social, reduzindo o cinema a uma lamentação e a uma raiva.

O mesmo não podemos afirmar da obra de João César Monteiro, toda ela virada para a interrogação do que é Portugal. No seu filme *Le bassin de John Wayne* (1997) afirma "Nasci em Portugal: fui enganado!" e no seu último filme *Vai e Vem* (2003) volta a afirmar "Não se nasce português: fica-se português!". Ora, toda a sua obra interroga o que é isso de ser português ou o que é isso de um país chamado Portugal. Desde o seu primeiro filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970) que César Monteiro descreve a situação do país: um povo fascizado ("Um poço onde se cai, um cu donde se não sai") pelos políticos salazaristas e caetanistas; um povo abandonado aos estrangeiros como em *Que farei eu com esta espada?* (1975), um povo maravilhoso como em *Silvestre* (1981) e dividido como em *Veredas* (1978) e, depois de *Recordações da Casa Amarela* (1989), um povo sem futuro, completamente mafioso e fascista. A república e a democracia são uma palhaçada (*As bodas de Deus*, 1998), os políticos são uns corruptos (*Vai e vem*), e o povo está sozinho e entregue a si próprio.

Progressivamente, o país de Monteiro vai-se reduzindo à sua casa e à possibilidade da família e do casal; no limite, nação portuguesa é a língua portuguesa, a de Camões e Pessoa, mas não a de Saramago. Isto é, o seu nacionalismo não tem aceitação em Portugal e, claramente, a nação é já só o cinema, o lugar de inscrição da paisagem.

É possível um cinema-nação?

Depois desta breve abordagem das ideias de nação e de cinema, estudemos a existência do cinema português enquanto cinema nacional, agora a partir de alguns exemplos de relação do cinema português com o imaginário nacional.

Findo o período colonial e com a entrada de Portugal na União Europeia em 1986, abriu-se o campo para a libertação dos fantasmas do império colonial. Se é raro o tratamento do tema no cinema português,

com as exceções de *Um adeus português*, de João Botelho (1985) e *Non ou a vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira (1990), ele regressa através do regresso a África de alguns cineastas como Jorge António com *O miradouro da Lua* (1993) ou, mais recentemente, Margarida Cardoso com *A costa dos murmúrios* (2004), para além de documentários sobre a guerra colonial. Porém, estes filmes não se constituem como imaginário remanescente do passado, mas como revisitação do passado colonial ou ex-colonial sem repercussão no imaginário nacional português.

O que caracteriza algum cinema português e que pode consentir uma definição específica do cinema português como cinema nacional é uma obsessão pela criação de lugares imaginários utópicos desterritorializados. Isto é, a partir de cineastas como António Reis, Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, José Álvaro Morais e Pedro Costa, podemos designar os locais da acção como os locais da filmagem, sem necessariamente corresponderem a lugares existentes. Apesar da sua preocupação obsessiva pela precisão do lugar, daí não nasce uma consciência do lugar, isto é, não são simultaneamente documentários dos lugares, já que eles nos surgem como não-lugares. Explicando-me melhor, o rigor do lugar apenas contribui para um além do lugar, para uma alegoria da nação de que aquele lugar é a sinédoque. Como se estes cineastas, à força de filmarem um lugar muito preciso, construísem uma metafísica do lugar, a que podemos chamar nação. Assim, é mais pela denegação do conceito de nação que chegamos à nação: esta já não é mais que um conjunto de lugares imaginários que assim permanecem como tal e que constituem, no seu todo acumulado, um puzzle de imaginários com várias nações lá dentro.

O cinema de António Reis e Margarida Cordeiro foi sempre construído a partir de um lugar nunca nomeado ou, se nomeado, transfigurado: *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1982), *Rosa de Areia* (1989). Filme após filme, o casal de cineastas foi construindo um território de lendas mirandesas e galegas que fala dum universo poético e fabuloso sem tempo e lugar. A própria estrutura fragmentária dos filmes acentua a descontinuidade espaço-temporal ao negar a causalidade. Mais que um cinema do rosto, temos um cinema da paisagem, um cinema anti-aristotélico donde está ausente o conflito, o drama e onde terra e céu se encontram. Se há que designar o lugar do filme, então ele é o cosmos, em que os elementos terra, água, fogo e ar coabitam com os seres, sejam eles humanos, animais, vegetais ou minerais.

O cinema de Paulo Rocha, ao contrário do de Reis e Cordeiro, é o cinema do lugar. A deriva com que começa a sua obra em *Os verdes Anos* (1963) e *Mudar de vida* (1966) leva-o ao Japão. Mas não é o Japão de 1978-82 em que realizou *A ilha dos amores*, mas o Japão dos finais do século XIX, em que um escritor português, Wenceslau de Moraes, viveu, casou e morreu com saudades da pátria. Isto é, a saudade aqui filmada é o sentimento do lugar - estar cá e lá - retomando o poema *Os Lusíadas* de Camões. Os filmes posteriores de Paulo Rocha não prosseguem esta deriva do lugar, mas sim uma deriva narrativa que toma o *fait-divers* popular como imaginário português cristalizado pronto a filmar. Os seus lugares de filmagem, ora o Porto, ora Lisboa, sem nada pelo meio a não ser a auto-estrada, organizam a nação em dois lugares: dentro do país e fora do país.

O cinema de Manoel de Oliveira é, de todo o cinema português, aquele que assenta a noção de nação no imaginário literário exclusivamente. Isto é, Oliveira só filma o imaginário dos outros, sejam eles o Padre António Vieira, Luís de Camões, José Régio, Camilo Castelo Branco ou Agustina Bessa Luís. Num filme recente, *Um filme falado* (2003), ele faz nascer o imaginário europeu entre Roma, Grécia e África, com isso não estabelecendo lugares, mas imaginários. O seu cinema, ao contrário do de Reis e Cordeiro, conduziu à abolição do espaço, do lugar e do território, esvaziando o cinema da necessidade de se situar em coordenadas geográficas. Os seus filmes são já só personagens, acções, linguagem, construindo um imaginário que desertificou a paisagem - é um cinema do rosto.

O cinema de José Álvaro Morais é, pelo menos no seu início com *Ma femme chamada Bicho* (1976), *O Bobo* (1987) e *Zéfiro* (1993), um cinema do lugar que se incrusta declaradamente no que é a nação portuguesa, ainda que o faça também, à semelhança de Rocha, pela oposição entre dois lugares. No primeiro, entre Lisboa e Paris; no segundo, entre o filme e a rodagem do filme; e no terceiro, entre a história e o historiador. O seu cinema mais recente, *Peixe Lua* (2000) e *Quaresma* (2003), é já um cinema de regresso a um lugar, as suas origens familiares e territoriais. Os seus filmes afirmam o lugar *a priori*, sendo esse lugar em crise porque questionado pelo imaginário literário, plástico e histórico. Essa instabilidade do lugar é resolvida pela estabilidade temporal em que a sua ficção se estabelece: Morais filma obsessivamente o presente ou, quando filma o passado, ele surge-lhe invadido pelo presente.

O cinema de Pedro Costa fala da dor de ser português. O *sangue* (1990), primeiro filme da década de 90, marca o luto pelo pai, pela nação e pelo cinema. Situado todo na periferia de Lisboa, naquilo que é o fim do mundo rural tomado pela tentacular zona industrial, o filme começa logo com uma bofetada que o personagem central recebe do pai, em plena noite escura em que decorre todo o filme. O sujo do filme, acentuado pelo preto e branco da imagem, é o sujo dos rostos, das paisagens urbanas, da natureza morta como a noite de *Aurora* de Murnau. Difícilmente encontramos um filme que tão dramaticamente coloque os personagens sem saída. Teremos que vir atrás até ao *Alemanha ano zero* de Roberto Rossellini, para encontrar uma relação entre pais e filhos e entre filhos e sociedade de tal forma pessimista. À semelhança deste filme, *O sangue* é um filme de uma nação destroçada pelo mal social, destruída pela guerra e pelos pais terríveis. A infância é vítima e aceleradora do fim desse mundo.

Ora, havendo esse corte com as figuras paternas punitivas, com a pátria castigadora e com o cinema com que este filme não se identifica, o filme introduz na obra de Pedro Costa uma população de alienígenas que vai continuar nos filmes seguintes. Neste sentido, a reiterada afirmação de filiação de Pedro Costa em António Reis faz sentido, já que ambos criam uma nação cósmica, em que a comunidade prevalece sobre o espírito do lugar. Tal como em António Reis, os filmes de Pedro Costa filmam obsessivamente o mesmo lugar, ainda que este seja difusamente instituído como lugar de filmagem.

A casa de lava (1994) é Cabo Verde, origem étnica dos seus futuros personagens de *Ossos* e *No quarto da Vanda*. O mesmo carácter de zombies permanece neste filme, no fundo um regresso imaginário a uma nação que se espalhava pelos cinco continentes. O que interessa nos cabo-verdianos não é a sua condição de autóctones, mas a permanente ameaça de submergir na cinza da lava. Isto é, novamente os filhos da noite ameaçados pelos fantasmas pós-coloniais, entregues a si próprios e a quem o pai-pátria abandonou. Daí a imigração maciça para Portugal dos cabo-verdianos, justamente para construir casas. A proliferação de línguas faladas no filme constitui ainda um obstáculo à comunicação, representando o contrário do discurso político oficial de ambos os lados, que falam de uma lusofonia sinónimo de lusocracia. O que o filme faz, à semelhança de *O sangue*, é mostrar os seres humanos como zombies, mortos-vivos que são os restos do império colonial na sua versão mais

pessimista, não muito diferente do *Stromboli* de Roberto Rossellini. De resto, os dois primeiros filmes de Pedro Costa constituem a mais radical tentativa de elencar as possibilidades de Portugal continuar a existir como nação soberana, ameaçada pelos pesadelos da história.

Com *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* (2000), filmes-espelho um do outro (a que Pedro Costa regressa em *Juventude em marcha*, 2006), está encontrada a nação. Num bairro de lata de Lisboa, habitado por cabo-verdianos e alguns mutantes, o cineasta estabelece as bases de identificação cinema-nação. Portugal é o bairro das Fontainhas, microcosmo e lugar-território onde se consubstancia a nova portugalidade. Quase só filmado nos interiores das barracas e em casas abandonadas, a população desse habitat não é o proletariado, nem os pobres, nem os excluídos, nem as vítimas do capitalismo, da especulação imobiliária, do desemprego ou da imigração ilegal. Longe de um julgamento moral (novamente à semelhança de Rossellini e de Reis), não se desenvolve um discurso miserabilista ou estatístico sobre a pobreza. Os filmes não contribuem nem de longe para a resolução da situação daquelas pessoas. Pelo contrário, os filmes seguintes regressam aos mesmos locais e aos mesmos personagens porque eles são a condição de existência deste cinema que cruelmente os expõe como vedetas deste novo *star-system*. A câmara de Pedro Costa, cada vez mais discreta, exclui-se de intervir, já que a intervenção faria quebrar a unidade deste cinema, unidade de lugar, de tempo e de tom. Digamos que Pedro Costa encontrou a sua família naqueles alienígenas, em que a hierarquia familiar é sólida e organizada como uma nação. Em dez anos, Pedro Costa não saiu do bairro das Fontainhas porque aí encontrou a comunidade que vem, à semelhança de António Reis que também não saiu de Trás-os-Montes durante treze anos porque aí encontrou a comunidade que não tem nação.

Onde jaz o teu sorriso? (2001) é uma encomenda da série "Cineastas do nosso tempo" para filmar o casal Jean-Marie Straub/ Danielle Huillet. Pedro Costa filma-os como se fossem os personagens de *No quarto da Vanda*, isto é, sempre num local escuro: a sala de montagem. Porém, este casal é filmado como os novos pais adoptivos de Pedro Costa, depois do casal António Reis/ Margarida Cordeiro. Jean-Marie Straub é um pai fascista, dono da palavra, enquanto Danielle Huillet é filmada como mãe comunista, dona do trabalho. Mais uma vez, como em todos os filmes de Pedro Costa até aqui estudados, os filhos não são felizes. A câmara, sempre discreta como em *No quarto da Vanda*, nunca intervém e deixa o

espectáculo daquela discussão conjugal entregue a si próprio, como se se tratasse de um filho a quem os pais castigassem no quarto escuro e silencioso. A imagem a cores mas sem cor, assemelha-se à de *O sangue*, como se se tratasse de um gigantesco saco uterino, em que o mundo só nos surge como sombras em movimento.

Conclusões

Aqui chegados, tentemos tirar algumas conclusões. Ao longo desta conferência fui utilizando conceitos como rosto e paisagem, entendendo rosto como o lugar onde se encontra mais concentrado o corpo humano e, portanto, lugar do insondável. Pelo contrário, paisagem define aquilo que é apreensível de uma só vez em movimento. Diremos então que o cinema português foi substituindo a paisagem pelo décor, no sentido teatral, despovoando o território. Este é agora propriedade do rosto e, como tal, insondável. A certeza do território que é próprio do nacionalismo do Estado Novo, esvaziou-se com o esvaziamento do nacionalismo. A nova concepção de nação passa, no cinema português, pela interrogação dos rostos, lugar onde a nação encontra o seu território. A dificuldade em identificar o que é o cinema português passa por esta nova estratégia que só pode ser cinematográfica e não discursiva. Igual é a dificuldade em identificar a nação portuguesa: é o rectângulo ao lado da Espanha e virado para o mar que tem as mesmas fronteiras há tantos séculos, dividido pelo rio que vem de Espanha e desagua em Lisboa? É a nação da língua portuguesa e, portanto, uma nação dos cinco continentes em que se fala português? Será o cinema e a arte em geral comum a todos os territórios da *alma mater portucalensis*? Não sendo Portugal um país que mantém uma posição hegemónica na comunidade lusíada, será que Portugal é uma região e o cinema português é um cinema regional? Por tudo o que ficou dito atrás, inclino-me mais para esta última hipótese, a de que o cinema português é parte de uma paisagem composta de vários cinemas, dentro e fora da nação.