

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
IN MEMORIAM LUÍS LUCAS
15 de Outubro de 2025

NA LAVIMPA (exertos) / 1974

um exercício inacabado dos ALUNOS DA 1.ª TURMA DA ESCOLA DE CINEMA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL

Alunos que surgem nas claquetes de som: Monique Rutler, Alfredo Jorge Santos Martinho, Maurício Cunha, Jorge Loureiro, Paola Porru, Nuno Maria Forjaz Pacheco Trigueiros, Luís Grenha, Henrique Rolla / Com: Luís Lucas e alunos não identificados.

Produção: Escola Piloto de Cinema do Conservatório Nacional (Portugal, 1974) Cópia: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (depósito da ESTC), digital (a partir dos negativos de imagem em bruto), preto e branco, 7 minutos, sem som (breve seleção de takes do material em bruto, cuja duração total é de 66 minutos) Não se conhece a existência de uma versão de montagem ou que o exercício tenha sido finalizado. Primeira exibição na Cinemateca Portuguesa.

DINA E DJANGO / 1981

um filme de SOLVEIG NORDLUND

Argumento e Realização: Solveig Nordlund Diálogos: Luiza Neto Jorge Fotografia: Acácio de Almeida Caracterização e Efeitos Especiais: Luís de Matos Som: Paola Porru Música: Paulo Brandão Montagem: Teresa Caldas, Solveig Nordlund Interpretção: Maria Santiago (Dina), Luís Lucas (Django), Benvinda Bento (Sra. Ana, a avó), Sinde Filipe (patrônio), Manuela de Freitas (patroa), Manuela Fernandes (amiga de Dina), João Perry (amigo dos patrões), Tony Morgan (Pantera), Ruy Furtado (penhorista), Canto e Castro (homem no autocarro), Geny Frias (mulher do penhorista), António Montez (motorista de táxi), João Carlos (filho dos patrões).

Produção: Grupo Zero (Portugal, 1981) Direcção de Produção: Henrique Espírito Santo Laboratório de fotografia: Tobis Portuguesa Laboratório de Som: Nacional Filmes Cópia: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, 76 minutos Estreia: Estúdio 444, 19 de Abril de 1983 Primeira exibição pública da versão remontada em 1998: Cinemateca Portuguesa, 20 de Maio de 1999, no Ciclo “25 de Abril, 25 Anos – Ecos da Revolução”.

NA LAVIMPA

A partir do Decreto-Lei n.º 47.587, de 10 de março de 1967, iniciou-se aquela que é conhecida como a Reforma Veiga Simão, uma das últimas campanhas reformistas do Estado Novo no que ao ensino superior diz respeito. Dada a especificidade do ensino artístico, a responsabilidade desta reavaliação reformista do Conservatório Nacional foi entregue a Madalena Perdigão. Assim, e por despacho ministerial de 28 de setembro de 1972, foi aberta a Escola Piloto de Cinema do Conservatório Nacional que, deste modo, funcionou em regime de «experiência pedagógica» nos anos letivos de 1972/73 e 1973/74.

Denominada Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, o programa original era bastante mais abrangente do que viria a ser o plano de estudos do Conservatório de Cinema, já em 1975 (após novo Decreto-Lei que refunda a instituição em novos termos). No primeiro ano letivo entraram no curso 22 alunos, sendo que não se abriram vagas em 1973/74, uma vez que o curso se encontrava em reformulação – há uma carta de Seixas Santos, nos arquivos da Escola Superior de Teatro e Cinema, de fevereiro de 1974, a pedir desculpas aos alunos pela instabilidade do plano de estudos. Entre os primeiríssimos estudantes da escola de cinema, encontram-se alguns nomes que viriam a afirmar-se pública e profissionalmente, Jorge Loureiro, Luís Moreira Grenha, Manuela Moura, Jorge Alves da Silva, José Cunha e, mais notórios, João Luís Sol de Carvalho, Bernardo Pinto de Almeida, Maria Paola Porru e Monique Rutler. Estas duas últimas seriam das melhores alunas no primeiro ano (com média de 14). Inscritos em 1973/74, mas que nunca chegaram a frequentar as aulas, encontram-se os nomes de João Botelho, Jorge Papoula, Luís Fonseca Fernandes, Fernando Cabral Martins e Rui Cádima – sendo que, após a revolução e a reabertura da escola em 1975, alguns deles reingressariam no Conservatório de Cinema,

notoriamente João Botelho. Nesse regresso, Monique Rutler, passa de aluna a professora assistente na área de montagem, dando aulas no Conservatório de Cinema no ano letivo de 1975/76.

Nesses dois primeiros anos incompletos (o primeiro, por atraso nas candidaturas, o segundo, pelo 25 de Abril), os professores incluíam uma série de nomes do Cinema Novo que mais tarde se afastariam da Escola (ou a ela regressariam muito posteriormente): João Bénard da Costa ensinava Introdução à História e Cultura Contemporânea, Fernando Lopes dava Introdução à Prática Cinematográfica e Teoria e Prática da Montagem, António da Cunha Telles ministrava Noções Aplicadas de Física e Química, Eduardo Prado Coelho lecionava Semiologia do Espectáculo e Análise de Filmes, já Paulo Rocha era o responsável por Morfologia Narrativa, Manuel Jorge Veloso dava a cadeira prática de Construção e Análise de Banda de Som, Jorge Silva Melo (apenas em 1972/73) ensinou Teoria e Prática de Actor e Alberto Seixas Santos (que acumulava as funções de direção do curso) lecionava História do Cinema – só para citar os nomes mais sonantes.

Estes rapazes e raparigas, que se haviam lançado num projeto de ensino de natureza ensaística (o programa estava em constante questionamento – embora se aproximasse bastante do que era o plano de estudos do IDHEC, a escola francesa na qual vários dos realizadores do Novo Cinema haviam estudado), acabaram por realizar alguns exercícios práticos, sempre de forma coletiva. No espólio fílmico da ESTC, entretanto depositado no ANIM e ainda em processo de catalogação, encontram-se apenas materiais correspondentes a dois exercícios anteriores ao 25 de Abril. O único trabalho rodado em 35mm, que a Cinemateca nomeou como SALA 13 (por ter sido filmado na homónima sala de aula), consiste num conjunto de tomas não montadas, onde vários alunos (e eventualmente amigos ou colegas da área de teatro) ensaiam diferentes movimentos de câmara, diferentes gestos, diferentes olhares. O outro exercício, igualmente não montado (mas filmado já de forma mais estruturada e com som síncrono – que, entretanto, se perdeu), foi nomeado NA LAVIMPA – VÁRIOS EXERCÍCIOS DA 1.ª TURMA DA ESTC. O que hoje se apresenta corresponde a uma pequeníssima seleção dos brutos desse exercício rodado em estúdio, onde se reproduz uma lavandaria (a empresa Lavimpa cedeu os adereços), onde o jovem ator Luís Lucas contracena com diferentes homens (provavelmente alunos do Conservatório). Recorde-se que Lucas havia estudado teatro no Conservatório Nacional, e em outubro de 1972, com vinte anos acabados de fazer, já integrava o Teatro da Comuna naquela que foi a sua primeira produção, *Para Onde Is?* Talvez por ainda manter uma ligação à escola, talvez por influência do professor de direção de atores, Jorge Silva Melo, ou talvez por mera casualidade, Luís Lucas surge neste exercício escolar, naquele que seria o seu primeiro trabalho em cinema.

Conservam-se 66 minutos de negativo de imagem em 16mm, sem som (provavelmente perdido), onde se percebe que cada cena era dirigida por um aluno diferente, já que a claque de som vai identificando os apelidos dos vários alunos envolvidos. Entre eles contam-se de Monique Rutler, Alfredo Martinho, Maurício Cunha, Jorge Loureiro, Maria Paola Porru, Luís Grenha e Nuno Trigueiros. Junto das latas e dos rolos de película encontraram-se etiquetas com o nome “Godard”, dando a entender que o exercício se relacionava de algum modo com a obra de Jean-Luc Godard (quer através dos diálogos – omissos – quer do ponto de vista formal: recorde-se a sequência da lavandaria em MASCULIN FÉMININ, cujo *décor* parece corresponder ao que os alunos aqui construíram).

Sabemos que o exercício NA LAVIMPA foi rodado antes do 25 de Abril de 1974 uma vez que a lata onde dois dos rolos estavam guardados continha uma guia de remessa do laboratório da Ulyssea Filme em nome do Conservatório Nacional datada de 5 de fevereiro de 1974 onde se identifica o aluno da primeira claque de cada rolo, Maurício Cunha e Monique Rutler. Muito provavelmente nunca chegaram a visionar o material revelado. A Revolução impôs-lhes outras preocupações e deu-lhes outras prioridades.

DINA E DJANGO

Se há filmes em que a Revolução de 1974 é um eco em pano de fundo, este é certamente o mais literal dos exemplos. Na versão remontada por Solveig Nordlund em 1998 essa dimensão – a terceira do filme, para recorrermos a um termo então empregue pela realizadora – é sublinhada com a utilização de imagens documentais do 25 de Abril, intercaladas com a história de Dina e de Django, a partir de determinado momento do filme, logo depois de a patroa dar a notícia do golpe de Estado à Sra. Ana, abraçando-a efusivamente. Na versão publicamente conhecida até 1999, a presença dos acontecimentos da Revolução, a decorrer a par da ficção, dava-se exclusivamente em elementos sonoros em *off*. Agora, não que o sentido do filme se adense ou adquira outra espessura, mas através da montagem paralela sublinha-se esta perspectiva, acentuando-se, também, a solidão destes heróis dominados pelas frases dos livros de cordel, sem causa que não a sua, capazes de imunidade em relação ao exterior mesmo tratando-se de um momento de exceção.

Quando Dina e Django fogem de carro no primeiro dos seus encontros, depois de se (re)conhecerem – afinal, estavam à espera um do outro há algum tempo – ouvimos no rádio do carro *E Depois do Adeus*. Para eles, não se trata obviamente de nenhuma senha, mas o momento corresponde ao da consciência de uma certeza: “Deixámos tudo para trás. Só o futuro importa.” Quando vemos os militares no Largo do Carmo, Dina e Django encontram-se no bar de alterne em que ela trabalha, por capricho, por ser muito independente e aventureira, segundo lhe diz, falseando tudo o que lhe conta da sua vida. O telefone toca insistente, mas eles não desviam, por uma vez, o olhar um do outro.

Quando ouvimos em uníssono a palavra de ordem “o povo unido jamais será vencido”, Django confessa-se hipnotizado por ela. Quando as meninas espreitam à janela da escola o Largo do Carmo, Dina fica sentada na carteira a escrever “Django, Django, a palavra que mudou a minha vida”. Quando vemos os militares sorridentes com cravos vermelhos no cano das armas, no bar de alterne, Django fala de Dina como sua noiva. No dia 1º de Maio, indiferentes à euforia geral, ao som do hino das Forças Armadas, Dina e Django aliam-se num pacto de sangue. O tempo deles é só deles, não partilham o momento de alegria colectiva, e colectivamente vivida, à sua volta, mas uma capacidade de indiferença absoluta do que uma incapacidade de sentir. A montagem sublinha a estranheza da dimensão de temporalidade da história de Dina e Django. Qual foi a sua duração? Quantos dias passaram? Ao certo só sabemos como, para eles, “O tempo que vivemos foi tão pouco. Para mim chegou”.

Dos quadradinhos coloridos de livros de fotonovelas ao quadrado de uma fotografia numa página de jornal, com a qual começa e acaba DINA E DJANGO, os protagonistas saem e voltam à superfície plana do papel, como se a sua história se desenvolvesse sem profundidade, o mesmo seria dizer, como a eles se referiu a realizadora, a duas dimensões. De facto, a história constrói-se à semelhança das histórias de amor sem rede e destino fatal, de palavras feitas, cores fortes e sem cambiantes, das ditas fotonovelas, com as quais Dina se faz acompanhar ao lado dos livros de escola. O filme parte, como se sabe, de um acontecimento real, um crime ocorrido pouco depois de 25 de Abril de 1974: dois jovens, um rapaz de vinte e três anos e uma rapariga de dezassete, assassinam um motorista de táxi a quem roubam 370\$00. Os jornais noticiam as “consequências trágicas de uma aliança de sangue”. O julgamento só se efectua em 1977 e as penas aplicadas são as máximas, respectivamente vinte e oito e oito anos. O romantismo dessa história onde se trocam juras de amor eterno seladas por um pacto de sangue motivou a ficção de Solveig Nordlund. A par dos acontecimentos que tomavam conta da cidade, e mesmo que o desenlace seja provocado pela interferência dos militares numa noite de vigilância popular, Dina e Django encontram-se e vivem intensamente esse encontro como uma fatalidade do destino que esperavam e a que se entregam totalmente.

Como uma encenação portuguesa de BONNIE AND CLYDE, mas sob o signo de uma cor – aqui transformada em signo de aproximação dos planos individual e colectivo: o vermelho, dos cravos da Revolução, da blusa

de Dina, da colcha da cama onde os dois se deitam vestidos, lado a lado, do sangue que Dina diz não poder ver à frente, mas que não hesitará em ver correr do pulso para firmar um pacto, dos vampiros do filme que os dois vão ver, o que fazem jorrar do motorista de táxi que matam.

Os termos sociais não estão, no entanto, ausentes da acção dramática. Há os patrões e a casa dos patrões onde Dina vive com a avó, empregada da casa. A patroa a quem Dina rouba uma camisola azul para exibir quando despe a bata branca e se transforma de rapariguinha de liceu em adolescente sedutora. A mesma mulher de quem fala a Django como madrasta, inventando uma história para a sua vida, negando a família e o meio em que nasceu, do mesmo modo que recusa reconhecer a avó quando esta a espera à porta da escola. Há o amigo dos patrões que fala dos “soldados que não fazem mal à gente” e que vai à cozinha buscar ele próprio o gelo e conta à Sra. Ana e à neta como sabe cozinar, passar a ferro, lavar a loiça e, até, como Dina, fazer salada de frutas, advertindo-as que os tempos, agora, são outros e é preciso estar alerta. Há o plano em que Dina vê um filme em Super 8 mm dos patrões, e no ecrã portátil, a sombra da sua imagem se sobrepõe à da patroa soridente. E há, por exemplo, a sequência que faz *raccord* com essa, num ferro-velho perto de um bairro residencial visto em plano geral, de que a câmara parte para se fixar no beijo de Dina e Django no interior de um carro (mais tarde, repetirão um beijo dentro de outro carro, o táxi onde o desfecho da sua história se decide tragicamente) e em *off* a promessa de Django: “nós também vamos ter uma casa assim.”

E é claro que não é, também a este título, gratuita a inspiração de fotonovela, um “jogo perigoso”, como a história de Sónia e de Miguel de Portugal, que, logo no início, Dina conta em voz alta à avó na cozinha enquanto os patrões, na sala, vêm JOHNNY GUITAR na televisão e a patroa repete os diálogos do filme, em que também uma das cores predominantes é o vermelho. Marginais aos acontecimentos exteriores, tanto criminosos como infantis, Dina e Django são dois heróis sem história para trás – justamente o contrário dos amantes de JOHNNY GUITAR. O narrador, no filme, é Django e as suas palavras são definitivamente mais pueris do que a sua imagem: “Eu apesar de não parecer acredito no amor, a gente tem de ter um ideal, o meu ideal é o amor.” Como nos livros de romance aos quadrinhos, a história avança a um ritmo sincopado, de episódio em episódio, com nervos, por vezes histeria e des controlo, e o azar a assombrar o idílio que nunca o foi verdadeiramente.

Maria João Madeira

Post scriptum de 2025: este texto de DINA E DJANGO foi originalmente escrito em 1999, centrando-se no essencial em aspectos de mise-en-scène e no contexto revolucionário de 1974 que muito contribuem para que seja um título nuclear da filmografia portuguesa de Abril. A sua importância no cinema português, como na obra de Solveig Nordlund, suplantam essa grandeza, e uma das suas mais intensas dimensões é a luminosidade dos jovens protagonistas. Lado a lado com um leque importante de actores veteranos, Maria Santiago e Luís Lucas oferecem às personagens de Dina e Django toda a sua incandescência. Maria Santiago ficou, no cinema, para sempre associada a este único papel. Luís Lucas (1952-2025) iniciara o percurso público no cinema em finais dos anos 1970, com ALEXANDRE E ROSA de João Botelho (1978), um percurso trilhado em paralelo ao teatro que vinha dantes na sua vida. No início da década seguinte, PASSAGEM OU A MEIO CAMINHO de Jorge Silva Melo (1980), outro filme fundamental, é outro filme que protagoniza, nesse sentido em dupla com DINA E DJANGO. A sua vitalidade, a força da sua presença no cinema português, de que foi sendo cúmplice, ficaram escritas no belo texto de Tiago Bartolomeu Costa em 24 de Agosto último, no jornal *Público*, justamente titulado “Um actor incandescente” – “Luís Lucas era, como no cinema que nos permitiu imaginar que terá sido, para si e outros, o rosto, corpo e voz de uma forma de agir, com pressa mas sabendo que a estrada era curta.” Uma estrela fugidia do cinema. E das mais doces e atentas pessoas, sempre presente quando era chamado, por si e pelos outros, pelos filmes, as personagens, os amigos, nas salas da Cinemateca ou numa sala do Fundão onde pela última vez o vi falar de DINA E DJANGO, com o sorriso radioso de sempre.

MJM