

# LAURA / 1944

(*Laura*)

um filme de Otto Preminger

**Realização:** Otto Preminger / **Argumento:** Jay Dratler, Samuel Hoffenstein e Betty Reinhardt, baseado num conto de Vera Casparay / **Fotografia:** Joseph La Shelle / **Música:** David Raksin / **Direcção Artística:** Lyll Wheeler e Leland Fuller / **Montagem:** Louis Loeffler / **Interpretação:** Gene Tierney (Laura), Dana Andrews (Mark McPherson), Clifton Webb (Waldo Lydecker), Vincent Price (Shelby Carpenter), Judith Anderson (Anne Treadwell), Dorothy Adams (Bessie Clary), Kathlenn Howard (Louise), James Flavin (McAvity), etc.

**Produção:** Otto Preminger para a 20th Century Fox / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 89 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, a 6 de Outubro de 1944 / **Estreia em Portugal:** Tivoli, a 3 de Dezembro de 1945 (reposições nas décadas de 60 e 70).

---

**Laura** é, talvez, o mais célebre dos filmes de Preminger e, certamente o mais conhecido em Portugal, onde foi frequentemente reposto. É também, um dos *thriller* mais típicos dos *forties* e mais arquetípicos da história do cinema americano.

Donde provém o continuado fascínio deste filme? Embora “atomizando”, talvez valha a pena começar por analisar vários dos “ingredientes” do filme, para se verificar que, não sendo **Laura** um “*produto singular*” (como muitas vezes se tem dito), a sua singularidade provém de se enquadrar nos padrões comuns a outros filmes congéneres dos *forties* para deles emergir pela exemplaridade com que cada um dos elementos da estrutura foi levado (ou elevado) ao seu ponto de tensão suprema. Entre o que era comum às convenções da época (e portanto se identificava com a imagem do cinema) e o que se distanciava dela (e, portanto permitia a reflexão sobre essa imagem do cinema) está o espaço de **Laura**. Dito de outro modo e talvez melhor: **Laura** leva a imagem do cinema ao seu específico imaginário, conjugando cinema e cinefilia e implicando, como segundo tema, as obscuras razões da atracção e do amor pela situação e pelo objecto situado: a sala escura e o sonho sonhado na sala escura.

Vejam os então por partes:

- a) A voz off - É o primeiro elemento que atrai a atenção no filme, quando a ouvimos dizer enquanto a câmara passeia pelos objectos da sala de Lydecker: “*Sempre me lembrarei do dia que se seguiu à morte de Laura*”. Já se disse que essa voz parece vir de além-túmulo. Essa “sensação” é importante porque confere imediatamente à personagem Lydecker uma “omnisciência” que de facto este tem e não tem (julgando-se assassino de Laura e finalmente tendo falhado o objectivo) e levando assim o espectador a cair, como ele, no primeiro “erro”. Por outro lado, a voz parece-nos situar-se *post-filme*, preparando um sempre iludido *flash-back*. Ou seja, a habitual sabedoria da *voz-off*, se confere com a sabedoria (e superioridade) que Lydecker julga ter, é tão desarticulada, ao longo do filme, como a personagem. É uma *voz-off* que está tão *in* que só serve para despistar. Entrando como arquétipo só prepara a desarticulação desse arquétipo.
- b) A música - O famoso tema musical surge logo nessa sequência e está sempre associado a Laura que começamos por ver em retrato. Sabe-se que Preminger cuidou especialmente este

aspecto e chegou a pensar na "Sophiscated Lady" de Duke Ellington. Mas o tema de Raksin acabou por se lhe impor e raras vezes uma música funcionou tão exemplarmente, quase no mesmo sentido da *voz-off*. Prepara uma nostalgia e uma saudade, cujo objectivo afinal não existe pois que Laura voltará. Ou, se existe, não existe ligado ao personagem Laura, mas à sua imagem, aquela que, sobre o corpo, tanto o detective, como Lydecker, como o espectador, quiseram sobretudo guardar. Todos a preferiam morta a viva, aparência a real. Participando dos dois estatutos, o célebre tema musical de **Laura** introduz-nos no cerne da ambiguidade do filme.

- c) O mistério - 1/3 do filme prepara-nos para a descoberta do enigma: "quem matou Laura?" com o habitual baralhar de suspeitos. Mas, através das narrações destes, e, sobretudo, através do lugar que o polícia vai tendo no filme, esse enigma dissolve-se noutra muito mais importante: "quem é Laura?". A partir do momento em que esta surge - como imagem cinematográfica - no filme, "ganha-se" mais um suspeito, o enigma ascende do nível policial para o enigma que preside ao "suspense" do policial. O espectador, como as personagens, pouco se interessam com a "real morta" (a aventura ocasional de Vincent Price). Ou seja: a morta continua a ser Laura (embora viva e suspeita) e por isso nos interessamos tanto em saber não quem matou, mas quem vai matar (ou tentar matar) Laura. De novo, a acção se transfere do passado para o futuro e para a verdadeira sequência do assassinato (sequência final) em que o nosso *voyeurismo* fica compensado do que não chegou a ver. A regra de ouro do filme policial (o crime tem que se ver) não é assim elidida, mas mantida em suspense, até ao momento final, realização do momento inicial.
- d) Os intérpretes - Raras vezes (se é que alguma vez) Gene Tierney, Dana Andrews e Clifton Webb (só para falar destes) terão sido tão adequados às personagens que representam. Extraindo de todos eles a sua fundamental ambiguidade, Preminger conseguiu idêntico grau de opacidade e proximidade em todos, conferindo-lhes não apenas o máximo de densidade identificadora, como o máximo de densidade projectora. Pouco interessa que eles sejam ou não plausíveis, interessa que cada um vá ao fundo do seu próprio arquétipo e do das personagens dos policiais da época. Cada um deles é um fantasma, aparição catalizadora de desejos e sonhos.
- e) O retrato - Como em tantos outros filmes do imaginário de Hollywood dos anos 40, o tema da imagem fixa inserido na imagem em movimento, tem neste filme lugar importantíssimo. Só que aqui esse retrato - presença obcecante - não é o único vestígio visual de Gene Tierney. Sobrepe-se à sua própria aparição, sendo pelo retrato - imagem fixa - que todos (e o espectador também) se começam por apaixonar. Quando Clifton Webb acusa Dana Andrews dessa "tara" (estar apaixonado por um retrato, por uma morta) formula não só uma acusação verdadeira, não só a sua auto acusação, como a acusação a todos os espectadores e a toda a arte da imagem.

E atinjo o cerne do filme, como cerne do cinema, que é a necrofilia. Se não há nenhum grande filme que não seja necrófilo, **Laura** é a exemplificação paradigmática duma tal característica. No tempo da imagem, prepara-nos para o "grande sono" em que em imagem os mortos voltam.

A sequência capital do filme não diz outra coisa: obcecado por uma imagem, sozinho no apartamento de Laura, Dana Andrews adormece. E é quando, contra sua vontade, sucumbe ao sono, que a porta se abre e Laura - milagre do desejo triunfante - surge vestida de branco na casa. Perante esta aparição, Andrews esfrega os olhos e Webb desmaia. O sonho entrou no filme, como tema do amor eterno, de que, no fim da obra, de novo Lydecker em *voz-off* (na rádio) nos convida a não acreditar. Só que essa voz, que nada pôde no início, nada pode no fim contra a imagem da sua morte e contra a imagem da sua morta.

JOÃO BÉNARD DA COSTA