



## O AMOR SOB O OLHAR CONTEMPORÂNEO: ANÁLISE DO FILME CLOSER – PERTO DE MAIS (2004)

Túlio Cunha ROSSI<sup>1</sup>

**Resumo:** À luz da análise em profundidade do filme *Closer – Perto demais* (2004), propõe-se uma discussão acerca das representações do amor na indústria cinematográfica norte-americana e sua potencial influência na reprodução de discursos e percepções idealizadas do sentimento no senso comum, reconhecendo no filme uma posição crítica a essas percepções. Pretende-se identificar no filme os recursos narrativos e expressivos utilizados para a comunicação de seu argumento com o público, produzindo efeito de identificação e reconhecimento. Com isso, argumenta-se que, embora sirva de contraponto às produções mais comuns de gêneros românticos do cinema norte americano, o filme é bem sucedido em sua crítica por dialogar com questões recorrentes no contexto social em que ele é produzido.

**Palavras chave:** imagem, contemporaneidade, amor, idealização, subjetividade

### INTRODUÇÃO

Em *Amor líquido* (2004), Zygmunt Bauman lança um olhar crítico sobre as dinâmicas dos relacionamentos íntimos nas sociedades contemporâneas, enfatizando o caráter volátil e inconsistente que sua busca assume em função do imediatismo, em contraposição a ideais mais tradicionais do sentimento que exaltariam um processo mais longo de construção do relacionamento, de conhecimento e durabilidade:

E assim é numa sociedade consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço. (BAUMAN, 2004, p. 22)

Entre angústias e contradições que o autor aponta, algo que se destaca é a frouxidão dos laços afetivos, com o desejo de um relacionamento durável e, ao mesmo

---

<sup>1</sup> Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo – USP - Endereço eletrônico: [tulio.rossi@usp.br](mailto:tulio.rossi@usp.br)



tempo, o medo de prender-se no relacionamento errado e fechar-se às possibilidades de encontro do verdadeiro amor. Aliado a um romantismo característico da modernidade e diretamente associado a práticas de consumo<sup>2</sup> desenvolvidas no ocidente a partir da Europa, o desenvolvimento de uma indústria cultural complexificou as relações entre consumo, identidade e sociabilidades, servindo de veículo para reconstruções do discurso romântico, sem, no entanto, subtrair-lhe seu caráter idealístico. O apelo de imagens fotográficas e em movimento intensificaria essas relações pela ilusão de um realismo auto-evidente que transmitem, concedendo elevada importância à visibilidade enquanto unidade primeira de verificação da realidade. O uso de imagens realistas na construção de narrativas ficcionais lhes conferiria tal verossimilhança que as torna em referência visível de como algo deveria ser em sua forma real, ainda que não passe de um ideal ricamente construído:

Uma obra fantástica só é fantástica se convencer (senão é apenas ridícula) e a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido *inventado*<sup>3</sup>. (METZ, 1977, p. 18)

O desenvolvimento e a difusão de mídias de comunicação áudio-visual permitiram igualmente a proliferação de imagens ideais de relacionamento, comportamento e afetividades que passaram a integrar o inventário de significantes e significados do senso comum, inclusive para o que, a princípio, não é diretamente visível, como é o caso dos sentimentos. Sendo suas representações imagéticas e performáticas já reconhecidas e compartilhadas no senso comum, elas se confundem com expressões verdadeiras dos sentimentos, colaborando para a manutenção de noções idealizadas e contradições com as experiências pessoais. Em *Contradictory Messages* (2007), Johnson & Holmes exploram essas contradições entre adolescentes que, desde o início de sua socialização, estão em contato com meios de comunicação audiovisual que acabam mediando seus olhares para o mundo e inculcando modelos de relacionamentos amorosos que, não raramente, são tomados como referências primeiras de comportamento e expectativas perante os sentimentos:

---

<sup>2</sup> Ver CAMPBELL, Collin: A ética romântica e o espírito do consumismo moderno, 2001.

<sup>3</sup> Grifo do autor



Films and television programmes typically rely on exaggerated and unrealistic portrayals of romantic and sexual relationships to appeal to their audiences (e.g. Committee on Public Health, 2001; Jowett & Linton, 1980; Ward & Rivadeneyra, 1999) and whilst older and more experienced viewers can generally recognize this (Illouz, 1998), younger viewers with few of their own experiences to compare against may come to view these representations as cultural norms and form unrealistic relationship beliefs and expectations accordingly. (JOHNSON & HOLMES, 2007)

A presença maciça de mídias de comunicação áudio-visual afetou tão profundamente as percepções de realidade reconhecidas e difundidas que imagem e realidade se tornaram praticamente indistintas, o que se revela um tema de amplos debates nas ciências sociais:

Some of the difficult we face at this juncture has to do with a general vagueness about what constitutes the post moderns and it's not clear from contemporary critics whether by postmoderns they mean the indistinguishability between the real and it's image or the state in which there's no reality outside representation (GAINES, 1999, p. 03)

Tendo em vista a problemática relação entre imagem e realidade estabelecida na contemporaneidade, acredito que a liquidez observada por Bauman nos relacionamentos seja mais que consequência da cultura mercantilista que se supõe em sociedades de consumo, onde a busca pelo amor equivaleria à busca de outra mercadoria qualquer com a expectativa de satisfação imediata que supostamente ofereceria. A própria construção de imagens e discursos mitificantes do amor exaustivamente reproduzida ao longo do século XX no cinema e na televisão teria, junto a outros fenômenos sociais e históricos, gerado referenciais sintéticos de sua experiência ideal, apreensíveis e reconhecíveis, mas que não se sustentam na vivência do sentimento, que extrapola o universo das imagens. Não seria a ânsia de consumir um relacionamento que tornaria os laços afetivos inconsistentes, mas a tentativa de adequá-los à sua imagem mais perfeita, auto-evidente e reconhecível, construída e difundida em mídias de comunicação audiovisual. Nessas circunstâncias, a visibilidade, atuações teatralizadas e o olhar revelam-se elementos de primeira importância, assim como na narrativa cinematográfica.



Nessas condições, o filme *Closer* (EUA, 2004)<sup>4</sup>, ao problematizar a inconsistência dos relacionamentos íntimos, desponta como sintoma de um contexto recente em que a frouxidão dos laços afetivos é cada vez mais evidente e discutida. Convém apontar que seu lançamento foi no ano seguinte ao da publicação de *Amor Líquido*<sup>5</sup>, que, num âmbito completamente diverso, problematiza questões muito semelhantes às que servem de mote para o filme, que por sua vez se baseia numa peça teatral de sucesso naquela época. Enfatizando a função do olhar no processo de sedução e na constituição de relacionamentos afetivo-sexuais, associada a discursos e ao problema da verdade enquanto requisito e obstáculo para a experiência amorosa, o filme se apresenta como contraponto a produções românticas mais comuns no cinema hollywoodiano, colocando em cena justamente o que essas produções escondem: as fraquezas morais de seus personagens e a volatilidade de seus desejos e impulsos.

### O FILME

Ao som da música tema<sup>6</sup> surge o título em grandes letras vermelhas em um fundo negro. *Closer*, que significa “mais perto” é um título vago, uma vez que se trata de uma expressão relacional que deveria conectar objetos ou idéias, mas aparece solta, isolada, sem que se saiba “mais perto” de quê se está falando. O subtítulo da cópia brasileira, “Perto demais”, não soluciona a questão, mas sugere excesso, dando idéia de que a proximidade que veremos será além do desejável, portando carga tendenciosamente negativa e gerando expectativas de que algo indesejável ou censurável. Àqueles que assistiram ao filme com tal expectativa possivelmente o interpretaram diferentemente dos desavisados que ignoraram o subtítulo e foram seduzidos pelo anúncio de mais uma história de amor protagonizada por Julia Roberts, queridinha de muitas comédias românticas de sucesso. Ao segundo grupo, acredito que o filme tenha sido mais contundente e decepcionante por revelar, em pouco tempo, algo completamente diverso dos filmes românticos tradicionais. Entende-se então que, para esse tipo de espectador, as traições e as referências por vezes grosseiras ao sexo tenham sido vistas de “perto demais”.

<sup>4</sup> *Closer*, 2004: Inglaterra/Estados Unidos, 2004, 1h40min, direção de Mike Nichols, roteiro de Patrick Marber, fotografia de Stephen Goldblatt, com Natalie Portman [Alice/Jane], Jude Law [Dan], Júlia Roberts [Anna] e Clive Owen [Larry]. Vencedor do Globo de Ouro nas categorias Melhor ator e Melhor atriz coadjuvantes (Clive Owen e Natalie Portman) e do BAFTA de Melhor ator coadjuvante (Clive Owen)

<sup>5</sup> O livro em inglês foi publicado no ano de 2003, enquanto o filme teve sua estréia em dezembro de 2004

<sup>6</sup> *The Blowers Daughter*, Damien Rice



A música continua e, em câmera lenta e plano aberto, vemos a personagem de Natalie Portman (mais adiante apresentada como Alice) caminhando entre muitas pessoas, no que parece um local público bem movimentado. Ela se distingue pela forte tintura vermelha nos cabelos e por suas roupas: enquanto todos à volta vestem trajés formais e discretos de tons neutros como preto e cinza, ela veste um casaco azul com grandes e felpudas abas e minissaia. Com a mesma construção, em contracampo, vemos Dan (Jude Law), que não se distingue entre tantos figurantes, a não ser por seu rosto já conhecido de outros filmes. Em sucessivos planos em campo/contracampo, a câmera aos poucos se aproxima do rosto de cada personagem, de maneira lenta o suficiente para que se perceba a mudança em suas expressões faciais, formando-se sorrisos que sugerem um flerte bem sucedido pela simples troca de olhares, ao som do refrão que repete insistentemente: *“I can’t take my eyes off you”*. A construção prossegue, até que ele olhe para o lado, enquanto ela olha rapidamente para a esquerda e continua andando. Quando a câmera se volta para ele, sua expressão é de alerta e ele parece gritar algo, enquanto precipita seu corpo para frente. Ouve-se o som de uma freada e um baque. Uma panorâmica de cima para baixo mostra um carro preto parado, o aviso “Olhe para a direita” pintado no asfalto e a garota estirada ao chão, enquanto curiosos a cercam e Dan corre em sua direção. Mais adiante, será evidenciado que o filme se passa em Londres e a personagem Alice é uma americana que chegara há pouco tempo no país, o que explicaria seu vacilo ao atravessar a rua, resultando no seu atropelamento por um tradicional taxi preto londrino. Após essa breve quebra na sequência, a interação entre os personagens volta a ser apresentada em campo/contracampo: primeiramente, Alice olha atordoada para Dan, que lhe retribui preocupadamente. Ela sorri abobada, como quem acaba de ser por atingida um flecha do cupido – ou por um carro – e diz: “Olá, estranho.”, a que ele responde com um sorriso também abobado, mas, sobretudo, aliviado.

O uso de primeiros planos, estruturas de campo/contracampo e close-ups no rosto dos personagens é recorrente no filme. Tal estratégia colabora para enfatizar os diálogos, expressões faciais e olhares neste filme, sendo o olhar um tema constantemente explorado, destacado na música tema, nos diálogos e até mesmo no trailer, com a legenda: *“Se você acredita em amor a primeira vista, você nunca pára de olhar.”* Embora se sustente nos diálogos, o filme reforça seu discurso pela escolha de planos e movimentos de câmera que dão sensação de proximidade, reiterando a



proposta do título, além de articulá-las de modo a aumentar a expressividade do conteúdo dos diálogos e das situações em que eles se desencadeiam. Sem dúvidas, o filme lança um olhar mais aproximado sobre os personagens e seus relacionamentos que, no mais das vezes, será incômodo e constrangedor, revelando, aspectos das relações íntimas dos personagens em geral ausentes em filmes românticos de Hollywood

Depois do acidente, Dan acompanha Alice no hospital e, em seguida, pelas ruas de Londres. Até o momento, não foram apresentados um para o outro e nem para os espectadores. São dois estranhos. Os diálogos que se seguem no hospital, depois nas ruas e no parque que visitam dão uma breve introdução das personagens. Contudo, fica-se sabendo mais de Dan do que de Alice: ela faz mais perguntas, às quais ele responde detalhadamente, ao contrário dela, cujas respostas são curtas e, muitas vezes, dúbias e evasivas. Dan logo se revela um jornalista frustrado, desejoso de ser escritor, mas sem talento, que parou de fumar, que sua mãe morreu em função do cigarro, e que ele tem uma namorada chamada Ruth, com a qual demonstra não se importar enquanto flerta com Alice. Dela, o que se sabe é que chegou dos EUA há pouco, onde trabalhava como *stripper*, que abandonou um homem em seu país porque não o amava mais e está sem moradia em Londres. Enquanto Dan fala abertamente de si, Alice dá respostas vagas e mantém mistério. Em poucos instantes, ele deixa de ser o “estranho” a quem ela se dirige no início do filme, mas a recíproca não é verdadeira. Como se não bastasse, mais adiante o filme levantará dúvidas sobre a identidade da moça que serão esclarecidas apenas nos minutos finais.

Até aqui, são sutilmente revelados dois elementos que serão constantemente abordados no filme, constituindo o eixo sobre o qual se desenvolverá seu argumento acerca das relações íntimas: o olhar e o desconhecimento (ou estranheza) de um pelo outro. Estes dois termos mantêm uma ambivalência constantemente explorada no filme, ora como elementos sedutores e estimulantes, ora problemáticos. A palavra “estranho” será bastante utilizada no filme, recebendo particular atenção quando é apresentada a personagem de Julia Roberts. Outro elemento central desse eixo temático será a “verdade” (ou sinceridade), envolvendo os discursos moralistas sobre ela, o clamor constante por sua revelação – ainda que desagradável – nos relacionamentos, expressando um princípio desejado pelos personagens, mas com o qual não conseguem lidar: o de que amor e verdade caminham juntos e que um não existe sem o outro. Estes



três elementos se combinam de forma intensa e complexa: o olhar como instrumento de verificação e, ao mesmo tempo, fuga da verdade, sendo a sensação de estranheza, ao mesmo tempo, fascinante e frustrante pelo desconhecimento da verdade que ela pressupõe.

O tema da visualidade se torna evidente na sequência em que Dan é fotografado por Anna. Pela conversa, sabemos que Dan escreveu um livro e está prestes a lançá-lo, sendo que as fotografias são justamente para seu livro. Aqui, a primeira cena é um close frontal da objetiva da máquina, no momento em que dispara uma foto. Ao som ambiente de uma música clássica que sai de um toca discos, o diálogo é sincopado pelo ruído dos disparos da câmera. Anna elogia o livro de Dan, que agradece envaidecido. Ela segue perguntando a respeito, mostrando interesse sobre a personagem principal, inspirada em Alice. Isso estimula Dan, que lança mais questões sobre as impressões de Anna a respeito do livro, chegando a incomodá-la. Ela pergunta sobre como Alice se sente tendo a vida roubada por ele, a que ele responde de maneira corretiva: “emprestada”. Dan retribuirá essa pergunta em relação aos estranhos fotografados por Anna, a que ela retruca da mesma maneira. Se observarmos bem, a maioria das fotos de estranhos tiradas por Anna são fotos de rosto ou rosto e parte do busto, como nos planos que predominam no filme; como se Anna quisesse captar através da câmera as emoções de seus fotografados, que ficam congeladas naquele momento. Se Dan rouba vidas se apropriando de histórias, Anna as rouba se apropriando de imagens de suas emoções, tendo os dois em comum o fato de reproduzirem a realidade conforme seus pontos de vista, com tendências a idealizá-la e estetizá-la.

A relação de Anna com Dan é por algum tempo mediada pela câmera fotográfica, sendo que a fotógrafa parece manter um profissionalismo rude enquanto Dan tenta flertar com ela. Vendo pelas outras fotos no estúdio de Anna seu interesse por estranhos, Dan pergunta se ele é um estranho. No momento dessa pergunta, o close no rosto de Dan é como se ele estivesse sendo visualizado através da câmera de Anna, podendo-se ver as linhas do enquadramento e o marco do centro. É como se o flerte de Dan fosse filtrado pela lente da câmera de Anna, atrás da qual ela se protege, respondendo secamente: “Você é um trabalho” e pedindo que corrija sua postura para as fotos seguintes. Enquanto olha através da câmera, Anna consegue manter a distância e a frieza, mas num dado momento em que seus olhares se cruzam diretamente, Anna não resiste ao convite para se aproximar e eles se beijam.



O momento tórrido é logo interrompido pelo som do disparo da câmera que Anna acionara sem querer enquanto se beijavam. À interrupção, segue um breve constrangimento; eles se abraçam e Anna pergunta se Dan mora com Alice. Ele responde afirmativamente e ela se afasta, irritada, desligando o toca discos e interrompendo a trilha sonora. Ela volta à postura profissional e arruma seu equipamento, enquanto ele a interroga sobre sua vida conjugal. Anna, bastante irritada, responde ser separada. Ela se esquivava das indagações de Dan retrucando com outras sobre Alice e sua relação com ela, mostrando reprovação: “Homens não prestam”<sup>7</sup>. O som do disparo parece ter funcionado como sinal para que Anna “voltasse à realidade” e recobrasse sua postura defensiva brevemente perdida ao olhar Dan diretamente, sem a mediação das lentes. É como se a câmera simbolizasse sua relação com o mundo e os sentimentos: um olhar interessado, mas distanciado, pragmático e racionalmente mediado por um instrumento técnico que se crê capaz de captar a realidade e, assim, protegê-la de enganos.

A campainha toca e Alice chega. Dan a encontra do lado de fora do estúdio e a leva para conhecer Anna. Enquanto Alice sai de cena para ir ao banheiro, Dan insiste que precisa ver Anna novamente pelo fato de terem se beijado, mas ela se recusa, infantilizando o pedido do personagem: “Quantos anos você tem? 12?” Alice retorna, pede para ser fotografada e que Dan se retire para não atrapalhar. As duas mulheres conversam um pouco durante a sessão de fotos e Alice revela ter notado um olhar diferente em Dan e que ouvira a conversa entre ele e Anna. A fotógrafa tenta timidamente se desculpar, a que Alice responde rudemente, enquanto uma lágrima escorre em seu rosto: “Apenas tire minha foto.” Com olhar espantado, Anna atende.

Na cena seguinte, Dan está em um sofá, frente a um notebook. Um close na tela mostra que ele está num *chat* de sexo virtual, onde inicia uma conversa. Do outro lado está Larry, médico em plantão para quem Dan começa a se passar por mulher, se apresentando como Anna. Larry se excita facilmente com as obscenidades de Dan enquanto a trilha sonora dá um tom de comédia. Depois de um orgasmo simulado por Dan, Larry, maravilhado, pergunta se a pessoa com quem ele está interagindo é real. Dan então marca um encontro no Aquário de Londres, local que sabe ser freqüentado por Anna e no qual Larry a encontra. Sua abordagem é direta, assustando Anna que não entende o que se passa e aproxima sua bolsa de seu corpo, mantendo-a como obstáculo

---

<sup>7</sup> “Men are crap.”





entre ela e aquele homem estranho. Conversam um pouco até que Anna compreenda a situação e revele a Larry que ele foi vítima de uma piada maldosa de Dan. Perplexo, Larry tem dificuldade em acreditar no que a verdadeira Anna lhe diz:

LARRY: Eu estava falando com uma mulher! Acredite! Era uma mulher! Eu tive uma enorme (gesticulando como se mostrasse sua região genital, em sinal de excitação)... era uma mu... Ela não era, era?

É curioso ver a convicção desse personagem de ter falado com uma mulher baseando-se apenas no que lera na internet e na excitação que aquilo lhe causara. Sua ingenuidade é uma demonstração pitoresca de como ele foi guiado puramente pela libido e pela fantasia de fazer sexo com uma completa, misteriosa e promíscua estranha com quem supôs ter falado na internet. Isso é apenas um exemplo do que o filme pretende mostrar: a busca pelo amor e por relacionamentos íntimos como algo profundamente enviesado – até mesmo guiado –por desejo e fetiches particulares. Se, ao ver um filme, não vemos o que não quiseram que vissemos e “acima de tudo, não vemos o que não queremos ver” (CARRIÈRE, 1996:58), nas relações amorosas de *Closer* não é diferente, mostrando que a busca pelo amor é tão afetada pelo imaginário que encontra dificuldades perante a realidade concreta.

Passado o embaraço, Larry e Anna saem do Aquário conversando amigavelmente e, a partir daí é construída uma nova Anna, diferente daquela do chat, que, mais do que apenas deitar-se com ele, se tornará sua namorada e, em seguida, esposa. Embora predominem tomadas internas e pouco iluminadas, os breves momentos em que os casais conversam sobre suas vidas e começam a “se conhecer” acontecem em locais abertos e claramente iluminados, em cenários externos. Essas passagens de agradável luminosidade, repletas de sorrisos e gentilezas duram pouco, dando lugar a ambientes fechados e mais escuros. É como se isso reforçasse a idéia de que o melhor e mais iluminado momento do relacionamento fosse esse em que o casal se vê pela primeira vez e inicia o flerte, se exibindo e trocando insinuações. Uma vez estabelecido o vínculo, entra-se nos planos fechados da intimidade, tudo escurece, olhares tensos tornam-se freqüentes e diálogos contundentes ocorrem.

Segue um corte seco e vê-se, sobre a mesa do apartamento de Dan, o convite para a abertura da exposição de fotografias de Anna, convenientemente intitulada “Estranhos”. Dan faz a barba e conversa com Alice frente a um espelho. Aqui, os personagens não estão de frente um para o outro; vemos que seus reflexos no espelho



conversam, estando os dois de costas para a câmera e Dan de costas para Alice, cujo rosto se vê por outro espelho. Ela diz estar esperando que ele a deixe. Ele se vira e a abraça, dizendo que não a deixará e que a ama. Ela pergunta por que ele não a deixa ir com ele, se tem vergonha dela e ele diz precisar ficar sozinho para pensar, lamentar<sup>8</sup>... O diálogo deixa claro apenas que Dan pretende viajar sem Alice. Mais adiante, em outra cena, Anna comenta que o pai de Dan morreu e, se lembrarmos dessa conversa, pode-se inferir que ele viajaria para o funeral, embora, pelo tom do diálogo, mais pareça ser uma espécie de “escapada”, idéia reforçada pelo iminente encontro com Anna, sinalizado pelo convite para a exposição. Visivelmente triste, Alice, pergunta: “Por que você não me deixa te amar?” Dan a abraça e tenta consolá-la dizendo que retornará em breve. Vê-se o rosto de Alice refletido num espelho ao fundo, como se olhasse o próprio reflexo daquela cena com desapontamento. Se no primeiro encontro desses personagens é utilizada uma construção que enfatiza o encontro de seus olhares, num local aberto e iluminado, o que vemos neste trecho é sua antípoda: o ambiente é fechado, a iluminação é parca e os olhares não se encontram diretamente. Considerando a ênfase dada ao olhar no filme, essa cena é de grande expressividade narrativa, mostrando que o olhar fixo do primeiro momento se perdeu completamente, sendo agora mediado ou desviado, como acontece com o espelho. A julgar pela lógica do filme, essa cena pode ser interpretada como uma triste metáfora dos relacionamentos amorosos e a importância que é dada ao olhar e à visão romântica, que duram pouco tempo e se desviam para imagens de si e outras coisas.

Na exposição, o rosto de Anna expressa preocupação com a chegada de Dan e Alice. Alice caminha em direção a seu retrato tirado no início do filme, em que uma lágrima escorre de seu rosto. Larry vai conversar com ela a respeito do retrato e da exposição e dá mais um sinal de sua personalidade pitoresca para um filme romântico: ele propõe que conversem sobre a exposição e diz: “Sei que é vulgar discutir a obra na sua abertura, mas alguém precisa fazê-lo.” Larry, em quase todas as suas aparições no filme, mostra-se de alguma maneira vulgar e direto em suas colocações, sendo grosseiramente franco na maior parte das vezes. Esse traço o distinguirá dos demais e servirá de contraponto ao personagem de Dan, estereótipo de herói romântico, gentil, cavalheiro, sentimental, mas, sobretudo, artificial. Ele pergunta o que Alice acha da

---

<sup>8</sup> “*to grief*” é a expressão utilizada



exposição e sua resposta é mais uma referência explícita à questão das imagens e sua relação com as emoções e a verdade:

ALICE: É uma mentira. Um bando de estranhos lindamente fotografados e os babacas ricos que apreciam arte dizem que é lindo porque é isso que eles querem ver. Mas as pessoas na foto estão tristes e sozinhas, mas as fotos fazem o mundo parecer lindo. Então a exposição é reconfortante, o que a torna uma mentira e todo mundo ama uma grande mentira.

Esse discurso de Alice resume bem o que parece ser a posição do filme sobre o amor que, pelas referências que faz à fotografia e aos olhares, revela-se crítica às percepções construídas e reproduzidas do amor na atualidade, para as quais os filmes e demais mídias baseadas em fotografia são de fundamental importância e acabam exibindo, no caso do amor e outros dramas da vida, o mesmo tipo de mentira reconfortante que Alice observa nas fotos da exposição. Nesse sentido, a observação de MacDougall em relação ao uso da imagem congelada de Antoine Doinel no final de *Os Incompreendidos* (França, 1959), de Truffaut, parece de alguma forma se encaixar:

The character's life in the film may go on, but for us, it must stop to be replaced by a memorial image, like the snapshot of a loved one. Such transformation of the cinematic into the photographic confronts us with the essential contradiction of photography – its intimation of life perceived in a present that is simultaneously past. (MACDOUGALL, 1998, p. 32)

A imagem de Alice, como as demais da exposição, porta a contradição entre presente e passado, que se estende na idealização do amor, igualmente contraditória na sua representação cinematográfica, que é “sintética”<sup>9</sup> e reduz o amor à uma reunião de elementos dissonantes e incoerentes entre si. Aquela foto está fora do tempo, do contexto, mas fica como uma imagem memorial, cujo sentido se perde totalmente das razões que fizeram a pessoa retratada chorar, adquirindo um novo valor estético, reconfortante para os apreciadores de arte, que não se dão conta nem do que precedeu aquela lágrima e do que se seguiu a ela.

Quando Alice sai da exposição, Dan está para tomar um taxi, mas volta à procura de Anna, tentando mais uma vez seduzi-la. Por esta conversa, descobre-se que ele a espionava em seu estúdio e que ela sabia disso e o procurava quando ele não estava lá. Ele pede que ela olhe para ele e lhe diga que não está apaixonada, que assim o faz, a que ele responde: “Você está mentindo”. Além de, novamente, a questão do olhar

---

<sup>9</sup> Em referência a que Edgar Morin chama de “amor sintético”, em *Cultura de Massas no Século XX* (1969:141)



vir à tona, há a crença no senso comum de que uma pessoa seria incapaz de mentir para outra olhando diretamente para ela. No entanto Dan simplesmente ignora a resposta de Anna e esse dogma do senso comum, expressando a convicção de seu desejo acima do que os olhos e as palavras de Anna lhe comunicam. Antes de se retirar, Dan lhe diz: “Eu sou seu estranho! Jogue-se!” Mais uma vez, o fascínio pelo desconhecido é explorado como parte da sedução. Desde que se beijaram, no início do filme, Dan e Anna não tiveram um momento de conversa como eles tiveram com Alice e Larry, respectivamente, nem compartilharam nada de sua intimidade. No entanto, é passado um longo tempo e ele permanece apaixonado por ela. Provavelmente Anna não mentiu ao dizer não estar apaixonada, mas isso também não contraria seu fascínio por estranhos, que, provavelmente, levou-a a se envolver com Dan, mesmo após casada. Logo depois que Dan vai embora, Anna vai conversar com Larry, na qual se vê que ele se incomodou com a conversa dela com Dan. Depois de uma breve animosidade, eles se abraçam e tudo parece estar bem.

Chega-se no que seria o meio do filme e, diferente dos demais cortes, até então todos secos, o que se vê é a iluminação crescente, até que a tela fique totalmente branca e se passe para a cena seguinte, o que sinaliza não apenas a passagem do tempo, mas alguma mudança relevante na história. A cena seguinte se inicia com uma música de piano triste e Anna sentada, com um olhar fixo para o nada. Em seguida, corte para Alice dormindo em um sofá, quando Dan chega a seu apartamento. Alice pergunta onde ele esteve e ele responde que esteve trabalhando e saiu para tomar uma cerveja com seu colega de trabalho. Outro corte para Anna e vemos Larry chegando. Nesse momento, serão sucessivos os cortes do cenário de um casal para o de outro, constituindo um paralelismo que revela algo em comum: Dan e Anna comunicarão a seus parceiros que vão abandoná-los. Embora a mensagem seja a mesma, os contrapontos entre os diálogos são fortes. Enquanto Alice e Dan falam de amor e sentimentos, Larry interroga Anna agressivamente sobre suas relações sexuais com o amante, com perguntas vulgares, solicitando detalhes da relação que Anna se esforça para omitir. Tamanha é a pressão de Larry que Anna acaba retrucando de maneira também hostil, a que Larry responde: “Este é o espírito! Obrigado! Obrigado por sua honestidade! Agora dê o fora e morra, sua vadia desequilibrada!”

Embora menos agressivo, o diálogo entre Dan e Alice é tão ou mais contundente, mostrando a fraqueza de Dan e as contradições de seu discurso romântico.



Ele revela sua traição com Anna e a justifica dizendo ter se apaixonado por ela. Alice retruca:

ALICE: Como se você não tivesse escolha! Há sempre um momento 'Eu posso fazer isso, eu posso me entregar a isso ou posso resistir.' Não sei quando foi o seu, mas eu aposto que houve um.

Alice tenta ir embora, sem bagagem, com a mesma roupa do início do filme, mas Dan bloqueia seu caminho. Alice pede para que ele a abrace e chora em seus braços e pergunta se ele a ama. Ele responde que sempre vai amá-la e que odeia machucá-la. Ela pergunta então por que ele o faz, o que ele justifica com seu egoísmo, pois acredita que será mais feliz com Anna. Alice responde:

ALICE: Você não será. Você sentirá minha falta. Ninguém te amará tanto como eu. Porque amor não é suficiente?  
ALICE: Sou eu quem sempre parte. Eu é que deveria deixá-lo. Sou eu quem vai embora.

Alice começa a beijá-lo e pede que ele faça um chá. Convém observar que, embora ele esteja comunicando que vai deixá-la, não tenta resistir a seus beijos e repete que a ama, além de tentar impedi-la de partir. Isso sugere, bem ao modo do que Bauman observa, que ele não desejava realmente abrir mão do que tinha com Alice para se entregar completamente à Anna, agindo, como no resto do filme, conforme suas vontades mais imediatas, sem comprometimento. Atendendo ao pedido de Alice, Dan vai até à cozinha, começa a preparar o chá. e, quando vê, ela partiu, cumprindo sua palavra. Dan ainda a procura na rua, sem sucesso. Este diálogo explora e confronta abertamente o inconsistente discurso romântico de Dan; desde a paixão usada como desculpa para a traição, até a declaração de que sempre amará a mulher que está deixando e que detesta machucá-la. A última pergunta de Alice permanece sem resposta: porque, justamente para o herói romântico do filme, o amor não é suficiente? Como bom romântico, Dan vive na busca de fantasias e idealizações. Não por acaso, esse personagem é um escritor frustrado, cujo livro, que, aparentemente, é uma história de amor e sexo, foi um fracasso.

Passadas as cenas de separação, vemos Larry descendo uma escadaria repleta de espelhos, ao som da música eletrônica ambiente. Sua barba está por fazer, seu cabelo está desarrumado e sua roupa também. A luz azulada para sinalizar o escuro, o desleixo na aparência e o movimento descendente dão visibilidade à decadência do personagem, potencializada pelos espelhos que o cercam. Logo se nota que ele está em uma boate



de *strip-tease*, onde encontra Alice por acaso, com quem vai a uma cabine privada. Larry declara com olhar fascinado: “Eu te amo”. Ela agradece e continua agindo profissionalmente, como se não o conhecesse. Ele insiste em interrogá-la sobre sua vida e flertar com ela, que responde evasiva e dubiamente, deixando espectador e personagem sem saber quando ela está dizendo a verdade ou apenas usando artifícios para excitar seu cliente e, ao mesmo tempo, preservar a si mesma. Alice se apresenta como Jane, mas Larry, “obcecado” pelo que acredita ser seu verdadeiro nome, lhe dá uma grande quantidade de dinheiro e insiste para que ela diga a verdade, mas ela apenas repete que seu nome verdadeiro é Jane. Sem obter a resposta desejada, Larry pede que Alice diga algo verdadeiro, a que ela responde: “Mentir é o máximo de diversão que uma garota pode ter sem tirar sua roupa, mas tirando é melhor.” Sincera ou não, essa frase nos mostra como a personagem em questão permanece uma completa e sedutora desconhecida, cuja imagem que temos acesso remete à sua profissão: uma fantasia sensual que se apresentará a seu espectador como ele desejar vê-la. Entretanto, quem a vê fora da atuação de *stripper* não se dá conta disso. Já Larry, enquanto cliente, tendo desistido de acessar a Alice que conhecia e aceitando o fato de que a verdade daquela personagem é ininteligível, entrega-se à fantasia e solicita:

LARRY:(...) Veja: Você vai se despir agora, se virar bem devagar, se inclinar e tocar o maldito chão para o meu prazer visual.

ALICE: É isso que você quer?

LARRY: O que mais eu poderia querer?

Ela o faz e, nesse momento, há um zoom no olhar de Larry, que brilha, fascinado. O que mais ele poderia querer, senão sentir o máximo de prazer que seus olhos lhe permitem? O que mais qualquer um dos personagens poderia querer e o que mais eles buscam, senão o prazer erótico da visão, combinado perfeitamente às fantasias e desejos mais íntimos de cada um, que enxerga, no amor ou no sexo, simplesmente, aquilo que quer ver?

Larry se distingue dos demais personagens não apenas por seu vocabulário e despudor em relação ao sexo, mas também por ser o personagem que mais faz referência à verdade ou honestidade em suas falas. Ele só será mostrando mentindo duas vezes: ao se apresentar para Alice na boate como “Daniel”, apenas para provocá-la, ciente de que ela sabia seu nome e, mais ao final, para Dan, logo desmentindo o que disse, a fim de provocá-lo não com a mentira, mas com a verdade, que, na situação,



seria bem mais contundente e intolerável. Antes de ser deixado por Anna, ele confessa tê-la traído com uma prostituta. Depois das insistentes perguntas sobre as relações sexuais entre ela e Dan, ele a agradece por sua honestidade. Na conversa com Alice, além de se abrir, ele insiste para que ela diga seu nome verdadeiro e outras verdades. Quando ela diz não sentir atração por ele, ele agradece sua honestidade, como fez com Anna. O contraponto de Larry aos demais personagens também é reforçado por sua profissão: enquanto os demais, à sua maneira, são profissionais do ilusionismo e da fantasia (uma *stripper*, um escritor e uma fotógrafa), Larry, o médico, encarna o pragmatismo de quem lida diretamente com o corpo humano, atinge suas vísceras, suja suas mãos no contato mais íntimo e concreto com suas partes repulsivas; alguém que vê e toca a carne, tomando aquilo como seu referencial de verdade. Não por acaso, ele busca, sem censuras, o prazer carnal em suas relações. Interessante também observar que sua especialidade é justamente a dermatologia, que trata da camada mais superficial e visível do corpo humano.

Já nos aproximamos do final do filme. Dan aguarda no que parece ser o hall de um teatro de ópera, a julgar pelo som ambiente. Anna chega atrasada e eles decidem tomar um drinque, ao invés de entrar e assistir ao restante do espetáculo. Dan repara que o rosto de Anna está vermelho e lhe diz que ela não precisava ter se apressado. Dan parece ansioso. Eles pedem seus drinques e conversam. Ela teria ido se encontrar com Larry para que ele assinasse os documentos referentes à separação e Dan não esconde sua perturbação com isso, aliviada apenas quando ela confirma que Larry assinou os papéis. Anna não parece feliz e diz apenas que está cansada. Eles se beijam e Dan vai ao banheiro. Segue um flashback para o encontro de Anna com Larry, que insiste para que ela volte para ele. Ela reluta e insiste para que ele assine os documentos. Ele propõe então que façam sexo mais uma vez, em seu consultório e, em troca, ele assinará os papéis. Corte para Dan no banheiro, que se dá conta de que Anna transou com Larry e retorna à mesa para tirar satisfações:

DAN: Você dormiu com ele, não dormiu?

(O olhar dela confirma e ele sai do bar irritado.)

DAN: O que você esperava que eu fizesse?

ANNA: Entendesse.

DAN: Por que você não mentiu para mim?

ANNA: Porque dissemos que sempre contaríamos a verdade um para o outro.



**DAN: O que há de tão bom em dizer a verdade? Tente mentir para variar. É o costume no mundo**<sup>10</sup>.

ANNA: Eu fiz o que ele queria e agora ele nos deixará em paz.

ANNA: Eu te amo. Eu não dei nada para ele.

DAN: Seu corpo?

ANNA: Se Alice viesse até você, com todo aquele amor que ainda há entre vocês e dissesse que precisaria ficar com você mais uma vez para conseguir te esquecer, você teria concordado. Eu também não gostaria, mas te perdoaria.

ANNA: É gentileza.

DAN: Não, é covardia. Você não teve coragem suficiente para deixá-lo te odiar.

Novo flashback; Anna diz a Larry que aceita apenas por se sentir culpada e com pena dele. Pergunta se ele sabe disso, a que ele responde afirmativamente e, em seguida, pergunta se ele se sente bem com isso, o que ele responde apenas com um não. De volta ao cenário do teatro, a conversa entre Dan e Anna continua:

DAN: E???

ANNA: Não! Não pare de me amar! Posso ver o amor se esvaindo de você. Sou eu, lembra-se? Foi uma coisa estúpida e não significou nada. Se você me ama o suficiente vai me perdoar.

DAN: Você está me testando?

ANNA: Não. Eu realmente entendo.

DAN: Não. Ele entende. Tudo que posso ver é o corpo dele sobre o seu.

DAN: Ele é esperto, seu ex marido. Eu quase o admiro.

Mais um flashback: Anna se vestindo no consultório de Larry. Larry pergunta se ela contará a Dan o que aconteceu. Ela responde que não sabe. Ele diz que é melhor contar a verdade nesses casos. Ela pede que ele assine os papéis. Ele o faz e diz debochadamente: “Eu te perdô!” Ela ri. Outro corte para o teatro. Dan, irritado, diz que pensa que Anna gostou dessa relação, fala de como imagina que tenha sido e que nunca saberá a verdade a não ser que pergunte a ele. Aborrecida, ela responde: “Por que não pergunta?”. Nisso, vê-se o público sair da ópera. É o fim da peça e o fim da história de Dan com Anna, que acaba de perdê-la por uma crise de ciúmes.

Uma forte chuva castiga a rua. Um homem passa de guarda chuva e, em seguida, vemos Dan, sem guarda chuva, entrando no consultório de Larry. Ele implora para que Larry deixe Anna voltar para ele. Neste diálogo, o escritor romântico é confrontado pelo

---

<sup>10</sup> Grifo meu.





médico pragmático, que o responde sarcástica e friamente, enquanto Dan se afunda em desespero. Aqui, a crítica ao romantismo revela o máximo de sua expressividade:

LARRY: (...)frente a um grande herói romântico como você, eu não nego que sou um comum, mas ainda assim, eu fui escolhido por ela e devemos respeitar o que ela quer(...)

DAN: Você acha que o amor é simples, que o coração é como um diagrama.

LARRY: Você já viu um coração humano? Ele se parece com um punho banhado de sangue. Vá se f\*! Seu escritor! Seu mentiroso! Vá checar alguns fatos enquanto eu sujo as minhas mãos.

Dan sucumbe em prantos. Larry, aparentemente piedoso, sugere que ele volte para Alice e diz que a encontrou por acaso em uma boate de *strip-tease*, cujo endereço ele escreve em um papel e entrega a Dan. Antes que Dan pergunte, Larry nega ter transado com Alice, mas, quando ele está saindo do consultório, o médico desmente a informação.

Na cena seguinte vê-se em neon vermelho o título sugestivo: “Renaissance Hotel”. Dan e Alice estão num quarto predominantemente vermelho, à véspera de viajar para Nova York, para comemorarem os quatro anos de seu relacionamento, apesar do período em que estiveram separados, enquanto Dan estava com Anna. Eles relembram momentos do início do relacionamento, até Dan resolver perguntar sobre como foi o encontro dela com Larry na boate. Como sempre, as respostas de Alice são esquivas. Dan começa a lembrar da primeira vez que a viu, dizendo que aquele foi o momento de sua vida e que ela era perfeita. Enquanto ele conjuga os verbos no passado, Alice tenta corrigi-lo, dizendo que aquele momento presente é o momento de sua vida e que ela ainda é perfeita; algo que Dan parece não ouvir com muita atenção, logo retomando o assunto do encontro dela com Larry. Alice continua negando que qualquer coisa tenha acontecido, mas fica cada vez mais incomodada. Há uma breve animosidade e Dan então começa a se vestir, diz que vai comprar cigarros e, quando voltar, quer saber a verdade, pois não consegue viver sem ela. Demanda no mínimo irônica, de quem, há pouco tempo, no filme, queixou-se de sua parceira por não ter mentido para ele. Ele vai, até o elevador e, num breve vislumbre de seu rosto refletido no espelho, decide voltar e leva para Alice uma rosa que encontra no corredor. Ela, triste e alheia ao gesto carinhoso, diz que não o ama mais desde aquele momento. Ela diz não quer mentir e nem poder contar a verdade. Por isso, está tudo acabado. Dan está desesperado, diz que isso não importa, pois a ama, mas ela retruca que é tarde demais. Alice revela ter



deitado com Larry e ele diz que já sabia, pois Larry havia lhe contado; o que a irrita profundamente. Ele repete que a ama e ela contesta:

ALICE: Onde está esse amor? Eu não consigo ver esse amor, não consigo tocá-lo, não consigo senti-lo. Eu consigo ouvi-lo, consigo ouvir algumas palavras, mas não posso fazer nada com suas palavras vazias. O que quer que você diga, é tarde demais.

Dan insiste, implora, sem sucesso. Ele grita, a acusa de mentirosa, pergunta quem ela é. “Não sou ninguém”, responde a moça, que em seguida cospe nele. Ele levanta a mão pensando em bater nela. Ela o desafia a fazê-lo e, ao som da turbina de um avião, em câmera lenta, ele o faz. Eis a perda definitiva do herói romântico, incapaz de controlar seu impulso violento e agredindo a mulher que, há poucos instantes, afirmara dramaticamente amar. Esse momento tem mais um contraponto à Larry que, quando está sendo deixado por Anna, chega a perguntar se ela achou que ele bateria nela. Ela disse que já havia apanhado e ele retruca: “Não de mim!” Enquanto o homem considerado tosco e grosseiro não agride a sua mulher, o homem que se passa por cavalheiro e bom moço sucumbe facilmente ao impulso violento contra a mulher que diz amar.

A música tema recomeça. Anna e Larry estão deitados na mesma cama. Ela tira um livro das mãos do médico adormecido, apaga a luz, lhe dá um beijo gentil na testa se vira para o outro lado da cama e seu olhar triste brilha na escuridão azulada, o que se desenrola precisamente durante o trecho da canção que diz: “*And so it is, the shorter story, no love no glory.*” Anna e Larry estão juntos, mas sem amor e sem glória.

Alice chega ao aeroporto de Nova York e pode-se ver em seu passaporte que seu nome realmente era Jane Jones. Em seguida, vemos Dan caminhando solitário no mesmo parque em que esteve com ela no início do filme. Lá, ele vê, num monumento em homenagem a pessoas que morreram heroicamente, o nome Alice Ayres, com que Jane se apresentara a ele. O olhar de Dan é de choque frente ao monumento. Há um último corte para Jane, de cabelos longos, olhar altivo e confiante, andando em uma movimentada rua de Nova York e chamando a atenção dos homens, que passam por ela e se viram admirados para olhá-la mais um pouco. Na última cena, a estrutura é semelhante à do início, mas não há jogo de campo/contracampo e a câmera não se aproxima, mas se afasta da moça até que se dê lugar no campo de visão ao cenário colorido, abarrotado de pessoas, luzes e anúncios publicitários de Nova York.



## **MORAL DA HISTÓRIA?**

À primeira vista, parece tratar-se de um filme imoral, dada à maneira como ele aborda os relacionamentos íntimos enfatizando a sexualidade (curiosamente, sem qualquer cena de nudez, sexo implícito ou explícito; estando o ato apenas referido em diálogos), especialmente pelas colocações vulgares de Larry. Contudo, seu final é de um conservadorismo extremo, o que o torna ainda mais incômodo por mostrar que o desfecho politicamente correto, não necessariamente é feliz ou de acordo com o que se espera e se deseja de um filme romântico. Ao final, a mulher casada divide a cama com seu marido, enquanto seu ex-amante, o herói romântico, está solitário, e abandonado. O homem falso, que traiu suas parceiras, mentiu para os demais personagens e esbofeteou sua última namorada está sozinho e triste. Alice, embora mostrada sozinha, não parece insatisfeita ou triste; ao contrário, caminha confiante, desenvolta, com cabelos soltos e esvoaçantes, imponente. A mulher casada e arrependida retorna ao marido, que dorme o sono tranquilo de quem tem a consciência leve. O matrimônio venceu, a verdade venceu. Contudo, o final não é feliz, pois o preço por essa vitória moral foi a derrota da ilusão romântica, afirmando severamente o antagonismo entre as idealizações do amor e a realidade dos relacionamentos que diretor e roteirista optaram mostrar. Sem contrariar a idéia de que o cinema é “efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral” (ADORNO & HOCKHEIMER, 1985:143), o filme apresenta uma carga moralista grande, que, curiosamente, se expressa melhor justamente através do personagem apresentado como o mais imoral por suas práticas e falas, o que é evidente em seu diálogo com Dan: “Você não sabe o básico do amor porque você não entende compromisso”. E foi justamente o amor matrimonial e compromissado que triunfou sobre o discurso do amor romântico.

O desfecho do personagem de Dan descobrindo o nome de Alice naquele monumento coroa a crítica ao prazer da ilusão característica dos românticos, ao revelar que ele sequer sabia o nome da mulher com quem se relacionou por quatro anos, o que pode nos levar a outras questões: O que ele sabia dela realmente? Sua namorada era uma personagem inventada. Como se não bastasse, ainda no começo do filme, Alice comenta que, no livro que Dan escreveu inspirado nela, a verdade foi omitida, avigorando a idéia de que, enquanto se relacionou com ela, Dan procurou uma pessoa que não existia, simplesmente projetando suas fantasias sobre ela. O amor para Dan



sempre foi uma fantasia; mesmo acompanhado, ele mostrou manter sempre uma distância da realidade de seus relacionamentos. Desde o início, ele flerta com Alice mesmo tendo uma namorada e sem mostrar importar-se com isso. Uma vez com Alice, além de ter beijado Anna, fica obcecado por ela e a procura insistentemente. E, quando finalmente se envolve com ela, segundo nos revela Larry, faz sexo de olhos fechados, o que, num filme que enfatiza tanto o olhar, sinaliza que ele evitava vê-la durante o momento de maior intimidade, buscando excitação no universo inacessível de sua imaginação. Como se não bastasse, nos instantes finais com Alice, ele insiste em conjugar os verbos no passado, nostalgicamente, mostrando sua dificuldade em lidar com o presente e a realidade, numa constante tentativa de fugir do seu dia-a-dia tedioso de escritor fracassado, redator de obituários.

A mensagem do filme é simples e muitas vezes proferida no senso comum: O amor romântico, como mostrado no cinema, não passa de ilusão, sem sustento na realidade. Entretanto, num filme hollywoodiano, protagonizado pela musa da comédia romântica dos anos 90, essa mensagem soa ofensiva, uma vez propagada no meio que é, por excelência, uma fábrica de ilusões e refúgio da realidade. O filme se distingue claramente do que há de mais convencional em matéria de filmes românticos como *Uma linda Mulher*<sup>11</sup> ou *O casamento de meu melhor amigo*<sup>12</sup>, sucessos também estrelados por Julia Roberts. A julgar pela carreira pregressa da atriz e pelas críticas que o filme apresenta, sua escolha parece ter sido calculada justamente para contrapor um determinado imaginário romântico hollywoodiano do qual ela se tornara símbolo. Contudo, o filme é mais contundente porque os discursos e imagens do amor romântico prevalecem no senso comum como medida real e desejada do sentimento, mantendo as problemáticas contradições que Johnson & Holmes observaram na socialização do sentimento, permanecendo a crença num modelo inatingível de amor. O que torna o filme incômodo não é o fato de contrariar os discursos morais correntes, uma vez que ele não o faz. Sua maior provocação é mostrar que o amor, conforme é idealizado e percebido numa perspectiva romântica contemporânea não sustenta coerência com esses discursos, mostrando que o moralmente correto e desejado não corresponde necessariamente à conquista da felicidade, enquanto que seu oposto não passa de um momento que logo se perde, o qual a personagem de Anna provavelmente desejaria prolongar através de suas fotografias. Esse modelo irreal orienta buscas por sucessivas

---

<sup>11</sup> *Pretty Woman*, EUA, 1990

<sup>12</sup> *My Best friend's wedding*, EUA, 1997



parcerias que se revelam volúveis, satisfazendo um breve lampejo de contato com esse modelo irreal, logo contaminado por sua própria e excessiva realidade.

Assim como Luhman<sup>13</sup> observa na literatura que representações idealizantes e mitificantes do amor reagem à sociedade e às tendências de mudança do contexto que se manifestam, acredito que o mesmo seja verificável na produção cinematográfica contemporânea. Nisso, *Closer* é uma evidência de tendências de mudanças e conflitos que revelam tensões entre as percepções de amor tradicionais e sua realidade corrente. Sua ênfase na questão da imagem e dos olhares associada à busca pela verdade e o fascínio perigoso pelo desconhecido reflete as circunstâncias de uma sociedade de consumo marcada pela sobrecarga de mensagens, conteúdos e informações difundidos por mídias de comunicação audiovisual que habitam praticamente todos os âmbitos da vida cotidiana. Suas imagens, mesmo convincentes e realistas, podem e são – na maioria das vezes – enganosas, mantendo o objeto que apresentam desconhecido e fascinante. E o que se percebe, tanto no filme, quanto em circunstâncias reais do amor, é que, muitas vezes, prefere-se o contato distanciado, mediado e seguro com as imagens ao contato direto e mais aproximado com o seu objeto. Como no cinema, trata-se da confusa relação que se estabelece entre o que se deseja ver, o que se mostra e o que se deseja visto, enganando os olhos quando conveniente para o estímulo dos prazeres do imaginário.

---

**Abstract :** Under the light of a deep analysis of the motion picture *Closer* (USA,2004), it is proposed to discuss the representations of love in the American cinema and its potential influence in reproducing idealized perceptions in the current sense, recognizing that this film stands in a critical position against such perceptions. It is intended to spot in the motion picture the narrative and expressive resources applied to the communication of its argument with the spectators, producing identification and recognition effects. Thus, it is argued that, as a counter point to most of American romantic movies, *Closer* is successful on its critic by dealing with recurring issues about relationships in the present context in which it was produced.

**Key words :** image, contemporaneity, love, idealization, subjectivity

---

## REFERÊNCIAS

---

<sup>13</sup> *O amor como paixão*, 2004



### Bibliografia

- ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BAZIN, A. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991
- BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- CAPUZZO, H. *Lágrimas de Luz: O drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CAMPBELL, C. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CARRIERE, J.C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- ELIAS, N. *O processo civilizador* (v.II). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FEATHERSTONE, M. *O desmanche da cultura*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FRANCASTEL, P. *A imagem, a visão e a imaginação: objeto fílmico e objeto plástico*. Lisboa: Ed. 70, 1998.
- GAINES, J. M. The Real Returns – in GAINES, Jane M. & RENOV, Michael. *Collecting visible evidence*. 1999
- GIDDENS, A. *A Transformação da Intimidade*. São Paulo: Unesp, 1992.
- GOFFMAN, E. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JOHNSON, K. e HOLMES, B. *Contradictory Messages: A Content Analysis of Hollywood-produced Romantic Comedy Feature Films*. Disponível em <http://www.attachmentresearch.org/publications2.html>. Acesso em: 23 fev. 2009.
- LUHMANN, N. *O amor como paixão para a codificação da intimidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- MACDOUGALL, D. *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- MENEZES, P. *À meia-luz: Cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.
- ROSSI, T. C. “Cinema no amor contemporâneo: A (re) construção de um sentimento na cultura de massas”. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, nº 20, 2008, pp.221 a 263.
- SORLIN, P. *Sociologia del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TOURAINÉ, A. *Crítica da Modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

### Filmografia



## Baleia na Rede

Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura

**Closer – Perto demais:** Título Original: Closer/ EUA-Inglaterra: 2004/ Direção: Mike Nichols /Roteiro: Patrick Marber /Produção: Cary Brokaw, John Calley, Robert Fox, Mike Nichols e Scott Rudin/ Música: - / Fotografia: Stephen Goldblat

Recebido para avaliação em 28/07/2009

Aceito para publicação em 26/09/2009