

Instrumentos do crime: o uso expressivo de objetos de cena em *O Sol Por Testemunha* (1960) e *O Talentoso Sr. Ripley* (1999)¹

Thiago da Silva Rabelo²
Universidade Federal de Goiás

Resumo

O artigo apresenta uma análise dos objetos de cena, ou *props*, presentes nos filmes *O Sol Por Testemunha* (*Plein Soleil*, 1960) e *O Talentoso Sr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999), adaptações da obra de Patricia Highsmith. Para isso, utilizamos o conceito de objetos expressivos elaborado por Pudovkin (1949) e resgatado por Naremore (1988). Metodologicamente, realizamos a decomposição dos filmes em busca de desfamiliarizações e dominante, ferramentas de análise sugeridas pela abordagem neoformalista proposta por Thompson (1988). Como resultado, encontramos evidências de que Ripley altera a natureza dos objetos que usa em ambos os filmes, ainda que sua motivação para isso seja distinta em cada uma das obras.

Palavras-chave: Análise; Objetos de cena; *O Sol Por Testemunha*; *O Talentoso Sr. Ripley*.

1 Introdução

O Sol Por Testemunha (*Plein Soleil*, 1960) e *O Talentoso Sr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999) são longas-metragens do gênero *thriller* dirigidos, respectivamente, por René Clément e Anthony Minghella a partir da obra de Patricia Highsmith (Fig. 1).

O filme de Clément, que assina o roteiro ao lado de Paul Gégauff, se concentra na busca de Tom Ripley (Alain Delon) por tudo que Philippe (Maurice Ronet) tem em sua vida, incluindo até mesmo Marge (Marie Laforêt), namorada do rapaz. Para isso, causa intrigas, falsifica documentos e comete assassinatos, sendo desmascarado depois que o corpo do primogênito da família Greenleaf é encontrado.

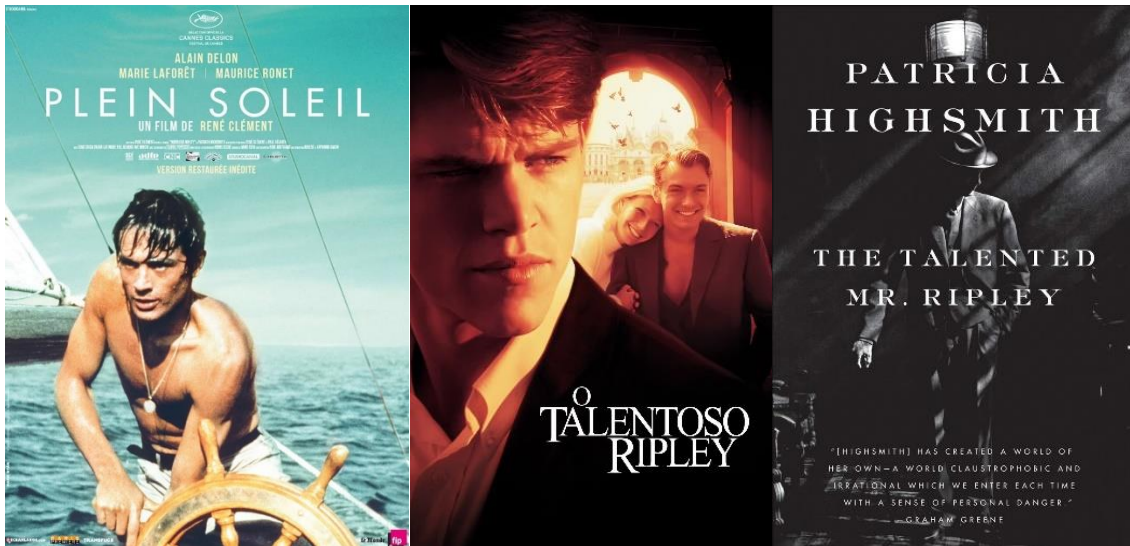
Já o filme de Minghella vai além do escopo íntimo de um triângulo amoroso e se interessa também pela descrição de cada passo dado por Ripley (Matt Damon) rumo à alta sociedade da Nova Iorque cinquentista, testemunhando seu início modesto e indo até o apogeu violento do personagem. Para isso, exhibe a habilidade de Tom para imitar

¹ Este artigo é uma versão ampliada de um resumo expandido apresentado no GP Cinema, 24º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: thirabeloo@gmail.com

peçoas, invadir a privacidade alheia, falsificar documentos e executar outros delitos, atos que culminam na morte de Dickie (Jude Law), um jovem e rico rapaz. Ao longo do filme, o personagem insiste em roubar identidades de pessoas que possam ajudá-lo a alcançar seus objetivos, ao passo que a polícia passa a investigá-lo e persegui-lo.

Figura 1 – Cartazes dos filmes e capa do livro de Patricia Highsmith



Fonte: Internet Movie Database e Good Reads³.

Recentemente, a criação de Highsmith também foi adaptada para o formato de ficção serializada, numa produção da Netflix dirigida e roteirizada por Steve Zaillian. Trata-se, portanto, de uma fonte revisitada por roteiristas ocidentais de tempos em tempos, impressionando por sempre gerar obras muito distintas umas das outras. Nesse sentido, não é exagero afirmar que assistir a uma em nada atrapalha a experiência com as outras, como bem apontou a crítica especializada na época do lançamento do longa-metragem de 1999⁴.

Nosso interesse pelos filmes de Clément e Minghella parte do uso que as obras fazem dos *props*, ou objetos de cena. Para Bordwell, Thompson e Smith (2020), objetos de cena são itens que compõem o set de modo a atender diferentes propósitos, sendo responsabilidade de profissionais conhecidos como decoradores de set e, mais precisamente, dos *property masters* – aqueles que de fato lidam com os objetos

³ Cartaz e capa de livro, respectivamente, disponíveis em <https://www.imdb.com/title/tt0134119/?ref_=ttmi_ov_i> e <https://www.goodreads.com/book/show/2247142.The_Talented_Mr_Ripley>. Acesso em 30 set. 2024.

⁴ Um exemplo de crítica do tipo pode ser encontrada em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/the-talented-mr-ripley-1999>>. Acesso em 16 de junho de 2024.

manuseados pelos personagens. Em suma, o trabalho que descrevemos faz parte de duas áreas mais amplas da produção cinematográfica estabelecida por Hollywood: o *design* de produção e, dentro dele, a direção de arte. No Brasil, o profissional responsável pela área é conhecido como produtor de objetos e atua dentro do departamento comandado pelos diretores de arte.

Propor uma análise do tipo leva em consideração que *props* são fundamentais para uma narrativa como a de *O Sol Por Testemunha* e *O Talentoso Sr. Ripley*. Crimes no cinema, afinal, são cometidos na maioria das vezes com instrumentos escolhidos a dedo pela equipe criativa, exercendo funções que vão além de sua capacidade de ceifar vidas fictícias. Nossa iniciativa, no entanto, se limita a compreender a relação desses objetos com a narrativa conduzida por Clément e Minghella, não pretendendo se tornar uma reflexão exaustiva sobre as estratégias do gênero *thriller*. Assim, nos ancoramos no conceito de objetos expressivos elaborado por Pudovkin (1946) e resgatado por Naremore (1988) para compreender como os *props* com os quais Tom Ripley interage durante os filmes expressam qualidades de sentimento do protagonista e, assim, contribuem para os avanços da trama.

2 Objetos de cena e a expressividade no cinema

Segundo Pudovkin (1949), objetos inanimados em um filme podem ser utilizados por cineastas como fonte de nuances que vão muito além de sua aparente função material. O autor afirma que bons atores e atrizes são aqueles que compreendem que objetos de cena se assemelham a monólogos sem palavras, ou seja, trazem à expressão nuances de "estados de emoção tão sutis e profundos [...] que nenhum gesto ou mimetismo poderia jamais expressá-los de maneira satisfatória" (PUDOVKIN, p. 149)⁵.

Naremore (1988), ao resgatar os estudos do cineasta e teórico soviético, complementa afirmando que objetos de cena também podem atuar como máscaras – em suma, escondendo aquilo que é a verdade do personagem; o que ele realmente sente em determinada cena ou sequência. O contrário também é possível: frequentemente, *props* revelam qualidades de sentimento tão importantes para um personagem que se torna até mesmo difícil separar um de outro, culminando numa presença perante o público que Veltrusky (1964) afirmou dar a objetos de cena a força do protagonismo humano.

⁵ No original: "An object, linked to an actor, can bring shades of his state of emotion to external expression so subtly and deeply as no gesture or mimicry could ever express them conditionally".

É essa relação de expressividade entre atores, atrizes e *props* que nos interessa. Ao propormos um estudo sobre *O Sol Por Testemunha* e *O Talentoso Sr. Ripley*, buscamos analisar como os objetos de cena manuseados pelos personagens de Delon e Damon refletem aquilo que eles sentem ou que fingem sentir, complementando assim suas personas sociopatas. Em meio a isso, procuramos também analisar momentos em que *props* representam mudanças importantes nas narrativas, atuando dessa forma como demarcadores estruturais de ambos os roteiros.

3 Percurso metodológico

De modo a coletar evidências que apresentem padrões e variações no uso de *props* durante os filmes, optamos por adotar enquanto abordagem metodológica a análise fílmica neoformalista proposta por Thompson (1988). Trabalhamos principalmente com a noção de dominante apresentada pela autora, definida como um princípio formal que permeia a obra como um todo e que, por isso, reforça intenções centrais dos cineastas.

Para que um dominante seja identificado em um filme, Thompson (1988) coloca à disposição de analistas algumas ferramentas que podem ser organizadas de modo a alcançar tal objetivo. No caso do artigo que propomos, é importante para o estudo as noções de *device* e desfamiliarização.

Podemos entender *device* como “qualquer elemento ou estrutura que exerça um papel numa obra de arte” (THOMPSON, 1988, p. 15, tradução nossa)⁶, a exemplo de um figurino, um movimento de câmera, um gesto executado por uma atriz ou um esquema de luz elaborado pela equipe de fotografia. Desfamiliarização, por sua vez, é um termo originalmente proposto por Shklovsky (2012) que tem como função definir “o propósito básico da arte nas nossas vidas” (THOMPSON, 1988, p. 11, tradução nossa)⁷. Isso se deve à ideia de que

A arte desfamiliariza nossa percepção habitual do mundo cotidiano, de ideologias [...], de outras obras de arte, entre outros exemplos, ao pegar material dessas fontes e transformá-los. A transformação acontece por meio da recontextualização e da participação desse material em padrões formais incomuns. Mas se uma série de trabalhos artísticos usa os mesmos meios diversas vezes, a capacidade de desfamiliarização desses meios diminui; o estranhamento se dissipa ao longo do tempo. Nesse

⁶ No original: The word device indicates any single element or structure that plays a role in the artwork.

⁷ No original: Defamiliarization [...] is the general neoformalist term for the basic purpose of art in our lives.

ponto, o que era desfamiliarizado fica familiar, e a abordagem artística se torna em grande parte automática. As mudanças frequentes que artistas introduzem em seus novos trabalhos ao longo do tempo refletem tentativas de evitar a automatização e de buscar novos meios do desfamiliarizar os elementos formais desses trabalhos. (THOMPSON, 1988, p. 11, tradução nossa)⁸

Trabalhamos com a hipótese de que objetos de cena manuseados por Tom Ripley em ambos os filmes tendem a ser desfamiliarizados, transformando-se em indicadores de sua persona sociopata. Desse modo, o percurso metodológico que adotamos no artigo analisa um *device* específico de *O Sol Por Testemunha* e *O Talentoso Sr. Ripley*, buscando momentos nos quais eles são desfamiliarizados pelos filmes - ganhando com isso importância narrativa e formal. Por fim, analisamos os dados extraídos e identificamos na coleta o princípio que mais se destaca; aquele que é o dominante do *device* investigado.

4 A objetividade em *O Sol Por Testemunha* (1960)

A decomposição de longa-metragem dirigido por René Clément expõe uma estratégia no uso de *props* que pode ser sintetizada pela sequência inicial do filme, durante a qual Philippe e Tom perambulam pelas ruas de Roma e compram a bengala de um deficiente visual, utilizando o objeto para ludibriar e chamar a atenção de uma garota na rua (Fig. 2). Podemos dizer que a atitude dos rapazes na utilização da bengala visa apenas alcançar um objetivo específico: diversão. Da mesma maneira, o restante do filme apresenta ações por meio das quais *props* são utilizados objetivamente, resolvendo problemas que atravessam o caminho de Ripley em sua busca pela vida que Philippe possui. Não há aqui um aprofundamento na psique do personagem e nem em elementos homoeróticos envolvendo Ripley e Greenleaf, características marcantes não apenas no livro, mas também nas demais adaptações da obra de Patricia Highsmith.

Figura 2 – Philippe e Ripley utilizam bengala para enganar garota.

⁸ Art defamiliarizes our habitual perceptions of the everyday world, of ideology ("the fear of war"), of other artworks, and so on by taking material from these sources and transforming them. The transformation takes place through their placement in a new context and their participation in unaccustomed formal patterns. But if a series of artworks uses the same means over and over, the defamiliarizing capability of those means diminishes; the strangeness ebbs away over time. By that point, the defamiliarized has become familiar, and the artistic approach is largely automatized. The frequent changes that artists introduce into their new works over time reflect attempts to avoid automatization, and to seek new means to defamiliarize those works' formal element.



Fonte: Fotograma do filme *O Sol Por Testemunha* (1960).

Um exemplo da objetivamente que marca as ações de Ripley contra Philippe pode ser visto no momento em que o protagonista encontra um brinco esverdeado durante o passeio de charrete que acontece na já citada sequência inicial do filme. O personagem observa o objeto e, sem que o amigo perceba, o coloca no bolso, como se planejasse utilizá-lo contra Greenleaf posteriormente (Fig. 3, fotograma 1). Algumas cenas depois e, ao participar de um passeio de barco com Philippe e Marge, ele dá cabo do plano ao colocar o *prop* no casaco do amigo (Fig. 3, fotogramas 2 e 3). Marge encontra o objeto e começa a desconfiar do namorado (Fig. 3, fotograma 4), ao passo que Ripley é visto manuseando cartas de baralho e se divertindo com as regras que ele mesmo impôs à relação do casal.

Figura 3 – Ripley rouba o brinco e, usando o objeto, faz Marge desconfiar de Philippe.



Fonte: Fotogramas do filme *O Sol Por Testemunha* (1960).

O roteiro de Clément e Gégauff mantém a abordagem objetiva no uso de *props* até mesmo naquela que é a cena central do longa-metragem: o assassinato de Philippe no barco (Fig. 4). Mais uma vez contando com cartas de baralho (Fig. 4, fotograma 1 e 2), que expressam a dinâmica de jogo estabelecida pelos personagens, Ripley ludibria Philippe com apostas falsas enquanto esconde debaixo de sua perna direita uma faca (Fig. 4, fotograma 3). Diferentemente das outras adaptações, nas quais desejos passionais compartilhados pelos personagens se misturam à violência, não há subjetividade sendo trabalhada aqui, apenas o tic tac do relógio de Tom demarcando o momento em que o

punhal entrará no peito de Greenleaf (Fig. 4, fotograma 4).

Figura 4 – Baralho, relógio e punhal revelam apenas a vontade que Ripley tem de matar Philippe.



Fonte: Fotogramas do filme *O Sol Por Testemunha* (1960).

Corroborando a mesma abordagem, acompanhamos Ripley treinando exaustivamente para imitar a assinatura de Philippe, falsificando cartas enviadas a Marge e adulterando passaportes com o único objetivo de não ser pego pela polícia. Assim, os momentos nos quais a vida interior de Ripley é desenvolvida com mais ambição se resumem a dois e também envolvem *props*: Tom imitando Greenleaf diante do espelho e Philippe ridicularizando Tom ao perceber que ele não sabe comer peixes.

No primeiro caso, temos o personagem revelando o desejo que sente por Margie e pelas coisas que Greenleaf possui (Fig. 5). Trata-se de uma cena adaptada em todas as obras que analisamos aqui, mas que, no caso de *O Sol Por Testemunha*, elimina qualquer nuance homoerótica entre Philippe e Ripley. Tom deseja a vida do amigo, mas isso se resume ao dinheiro que ele possui e à sua namorada. É, portanto, uma adaptação simplificada do Tom elaborado por Highsmith.

Figura 5 – Tom veste as roupas de Philippe e é pego imitando o amigo diante do espelho.



Fonte: Fotogramas do filme *O Sol Por Testemunha* (1960).

Já em relação à visão que Greenleaf tem dos modos de Tom à mesa, que podem ser entendidos como uma percepção mais ampla sobre a incapacidade que Ripley tem de se adequar à vida da alta sociedade europeia, temos um padrão envolvendo planos nos quais peixes são observados pelo protagonista durante caminhadas por feiras italianas (Fig. 6). As carcaças expostas remetem às piadas de Philippe, abrindo uma fenda na objetividade tão cara ao roteiro do filme e nos aproximando dos traumas de Ripley.

Figura 6 – Tom é ridicularizado e peixes expõem sua inadequação à alta sociedade europeia.



Fonte: Fotogramas do filme *O Sol Por Testemunha* (1960).

Argumentamos, no entanto, que ambos os exemplos dizem mais respeito à importância que os sentimentos de Ripley possuem no livro de Highsmith do que o interesse de Clément pelo que há de subjetivo em Tom. Sem a raiva que o personagem sente por ser ridicularizado ou o desejo que nutre por Marge, expressado no beijo diante do espelho, o filme não possuiria motivações o bastante para justificar as ações do protagonista. Não por acaso, a estratégia focada na objetividade das ações de Ripley se mantém em todos os outros momentos, como quando o personagem utiliza um dos cigarros de Greenleaf para evitar que o descubram carregando o corpo de Freddy ou quando é desmascarado com o auxílio de uma chamada de telefone, objeto que utilizou em diversos momentos para enganar outras pessoas.

Em suma, *O Sol Por Testemunha* é uma adaptação que se interessa pelo que há de possibilidades visuais no livro de Highsmith, algo que também fica evidente ao pensarmos as cores dos *props* que analisamos aqui. Padronizadas, elas sugerem um embate entre os tons azulados próprios de Ripley e a elegância dos tons esverdeados que remetem ao sobrenome da família Greenleaf, presentes nos brincos que enganam Marge, na máquina de escrever roubada por Tom, na escultura utilizada para matar Freddy e em tantos outros momentos do filme (Fig. 7).

Figura 7 – *Props* evidenciam embate entre o azul de Ripley e os tons esverdeados dos Greenleaf.



Fonte: Fotogramas do filme *O Sol Por Testemunha* (1960).

5 A subjetividade em *O Talentoso Sr. Ripley* (1999)

Ao decompormos o longa-metragem de Minghella, notamos a presença de uma vestimenta que ora atua como parte do figurino do filme, ora surge sendo um *prop* que é passado de mãos em mãos. Trata-se do casaco com o emblema da Universidade de Princeton que Ripley utiliza na sequência inicial do filme, durante a qual o rapaz toca piano num evento da família Greenleaf. Ele veste o casaco e, com isso, chama a atenção de Herbert (James Rebhorn), pai de Dickie (Jude Law). Ao sair, devolve a peça ao marido de Fran (Gretchen Egolf) e volta a ser o Tom que, munido de uma escova, trabalha como auxiliar de limpeza no banheiro de um teatro próximo dali (Fig. 8, fotograma 1).

Figura 8 – Casaco de Princeton, discos de Jazz e binóculos.



Fonte: Fotogramas do filme *O Talentoso Sr. Ripley* (1999).

Argumentamos não ser a vestimenta propriamente dita, mas o vai-e-vem do casaco que sugere sua objetificação cenográfica, pautada na personalidade fugidia do protagonista; no desejo nutrido por Tom de parecer alguém que não é. O personagem, com isso, transforma o propósito do casaco da instituição de modo a alcançar um objetivo específico, que é chamar a atenção de integrantes da alta sociedade nova iorquina para características subjetivas que o personagem possui, ou seja, sua inteligência e seu bom gosto musical.

Outro exemplo da estratégia de Ripley pode ser encontrado nos discos de Jazz que despencam de sua mochila e chamam a atenção do personagem de Law (Fig. 8, fotograma 2). Novamente, a ação expressa algo de friamente calculado, típico de um personagem que encontra na sociopatia um estilo de vida. Não seria exagero, inclusive, imaginar Ripley organizando os discos para garantir que o primeiro a ser visto por Dickie seja o álbum de Chet Baker, um de seus preferidos, criando com isso uma conexão instantânea baseada na paixão que o integrante da família Greenleaf nutre pelo Jazz.

O par de binóculos que Tom utiliza para investigar a vida de Dickie e Marge

(Gwineth Paltrow) é outro objeto de cena proeminente no filme (Fig. 8, fotograma 3), fazendo do tema voyeurístico elemento central do longa-metragem. O *prop* atua como instrumento fundamental para que Ripley consiga planejar seus próximos passos, mas isso acontece de uma maneira peculiar: o personagem observa a relação conjugal de Dickie e Marge, percebendo fragilidades que serão manipuladas por ele no decorrer do filme. Assim, o binóculo ganha um propósito diferente daquele que teria a princípio: ao invés de ampliar o mundo objetivamente, o faz a partir do que há de subjetivo nele.

Notamos aqui um padrão: Minghella articula o uso de objetos de cena a partir de características subjetivas dos personagens. Passemos, nesse sentido, a analisar a cena envolvendo uma partida de xadrez numa banheira (Fig. 9, fotogramas 1 e 2), que surge como um momento revelador para o estudo que propomos.

Figura 9 – Tabuleiros de xadrez, banheira e barco.



Fonte: Fotogramas do filme *O Talentoso Sr. Ripley* (1999).

Highsmith se tornou popular também por inserir elementos homoeróticos em suas histórias, e o filme de Minghella se diferencia da adaptação de Clément por abraçar tal característica. Aqui, um tabuleiro de xadrez molhado é tocado por mãos que brincam com a água e levam cigarros à boca, numa dança úmida e erótica que sugere a troca de identidades prestes a acontecer. Não por acaso, Tom mata Dickie num passeio a barco também envolto no elemento que passou a caracterizar a relação de ambos (Fig. 9, fotograma 3). Assim, a interação a princípio prazerosa ganha contornos mórbidos quando Ripley faz de um dos remos uma arma branca, golpeando fatalmente a cabeça de Dickie.

Cabe nessa reflexão sobre objetos que têm propósitos alterados ao serem manuseados por Tom a navalha utilizada pelo personagem para aproximar sua aparência daquela apresentada por Dickie. Afinal, o objeto passa a ser usado para ameaçar Marge no instante em que um deslize quase ameaça a continuidade de seu plano.

Há ainda a presença de superfícies reflexivas que expressam o desejo de Tom pelo que Dickie é e possui, a exemplo do plano bergmaniano no interior da cabine de trem (Fig. 10, fotograma 1) e do espelho que esconde corpos e revela desejos no momento em

que Tom é surpreendido por Dickie (Fig. 10, fotograma 2) enquanto se diverte com as roupas do amigo. A sobreposição de corpos vista aqui sintetiza a lógica de *props* que comentam a situação emocional dos personagens e reforça a expressividade enaltecida por Pudovkin (1949) e Naremore (1988) em seus estudos.

Figura 10 – Superfícies reflexivas.



Fonte: Fotogramas do filme *O Talentoso Sr. Ripley* (1999).

A estratégia de utilizar superfícies reflexivas se amplia ao longo do filme, chegando ao ponto de também expressar o desespero de Tom ao descobrir que foi desmascarado pela polícia e se tornou foragido. No apartamento que antes era de Dickie e que foi redecorado pelo personagem, ele conclui que deve fugir enquanto olha para a superfície do piano e vê seu rosto se transformar em dois (Fig. 11), expressando assim o momento exato em que o sociopata, antes interessado em roubar identidades, passa a sentir medo e a se afastar de seu hobby preferido. A partir desse momento, Ripley volta a ser Ripley, colocando seus óculos – outro *prop* importante para a subjetividade do personagem, já que revela suas origens – e saindo pelas ruas em busca de refúgio e de um recomeço.

Figura 11 – Superfícies reflexivas, parte 2, e óculos.

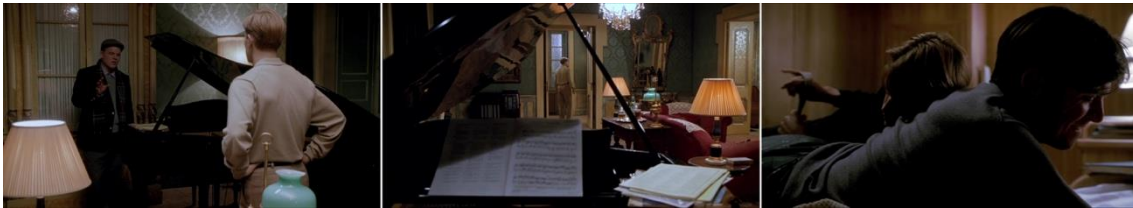


Fonte: Fotogramas do filme *O Talentoso Sr. Ripley* (1999).

Reforçando a dinâmica de poder que rege a narrativa, outros personagens também expressam desejos a partir de *props* centrais ao filme, a exemplo de Freddie (Phillip Seymour Hoffman), que se coloca diante do piano de Tom ao observar o protagonista

"cair numa arapuca" formada pela tampa das cordas e seu suporte (Fig. 12, fotografamas 1 e 2). Trata-se do momento em que Ripley é encurralado dentro do templo que criou para si a partir da morte de Dickie. Faz sentido, portanto, que o instrumento utilizado por Tom para assassinar Freddie também pertença ao apartamento no qual ambos se encontram: o busto do imperador romano Adriano, adquirido pelo protagonista, que é projetado contra a cabeça do personagem de Hoffman seguidas vezes.

Figura 12 – Piano como arapuca e gravata como instrumento banal do crime



Fonte: Fotografamas do filme *O Talentoso Sr. Ripley* (1999).

Por fim, o assassinato de Peter (Fig. 12, fotograma 3) representa uma variação importante na estratégia elaborada por Minghella e sua equipe: o instrumento utilizado é banal (uma gravata) e existe uma quebra de linha de olhar que acontece de maneira semelhante apenas durante a morte de Dickie, outro personagem importante para o protagonista. Tom se deita às costas de seu namorado, o esquema de luz adotado esconde seu rosto e a sociopatia surge inevitável e trágica, tendo em vista a presença de Meredith (Cate Blanchett) no barco em que ambos estão. Tom, assim como fez com Dickie, mata uma pessoa da qual gosta porque é essa sua única alternativa para se manter fora da cadeia – ao menos é nisso que ele e seus instrumentos do crime parecem crer.

6 Dominante

Em *O Sol Por Testemunha*, temos objetos de cena que, em sua maioria, perdem seu propósito básico nas mãos de Ripley, que os utiliza para alcançar dois objetivos: usurpar a vida de Philippe e iniciar uma relação com Margie. Ainda que possua alguns lampejos de subjetividade, o filme é pautado pelo interesse visual de Clément e sua equipe, como o uso intrincado de padrões de cor e enquadramentos.

Ao pensarmos *O Talentoso Sr. Ripley*, de Minghella, também percebemos a intenção de mudar o propósito básico dos *props* de modo a alcançar objetivos específicos. No entanto, o uso que Ripley faz do casaco de Princeton, dos discos de Jazz, dos

binóculos, do tabuleiro de xadrez, da navalha, das superfícies reflexivas, do piano e do busto que escolheu como parte da decoração do apartamento que roubou de Dickie é também uma maneira de o personagem expressar sua vida interior; seus medos e desejos. Não por acaso, em diversos momentos Ripley é visto sozinho enquanto interage com esses *props*. Antes elementos com funções corriqueiras e bem definidas, os objetos se transformam, por meio das ações e das subjetividades de Tom, em ferramentas que atuam de maneiras diversas: ludibriando pessoas, bisbilhotando a privacidade alheia, seduzindo para manipular e refletindo vontades e necessidades, algo que raramente acontece no longa de 1960.

Outros exemplos dessa mesma lógica vêm à mente: o remo de um barco de passeio vira uma arma durante o assassinato de Dickie; os fones de ouvido de uma loja de discos se transformam na ferramenta que Freddie utiliza para isolar Dickie de Tom; o anel do primogênito da família Greenleaf se torna objeto de fascínio para Tom, que vê no *prop* o primeiro lampejo de sua busca pela completa usurpação da identidade do amigo. Existe ainda a presença dos instrumentos musicais, que não apenas podem ser tocados, mas também são capazes de representar personalidades (saxofone para Dickie; piano para Tom), além de serem pistas capazes de desmascarar Ripley diante de Freddie (“*Dickie não toca piano*”), entre diversos outros exemplos.

No entanto, é mesmo o número de casos envolvendo o protagonista que se destaca. Com isso, argumentamos que o dominante envolvendo objetos de cena em *O Sol Por Testemunha* e *O Talentoso Sr. Ripley* diz respeito à alteração da natureza dos *props* por parte de Tom Ripley – ou, em termos neoformalistas, a desfamiliarização dos inúmeros *devices* que escolhemos investigar ao longo do presente artigo. Ainda que o nível de profundidade alcançado por eles se diferencie de filme para filme, é esse o princípio formal que rege as obras, referenciando também a narrativa estruturada pelos longas-metragens.

7 Considerações finais

Os objetos de cena que compõem o *design* de produção dos filmes analisados demonstram como o gênero *thriller* se diverte tanto ao surgir como uma experiência pautada por momentos de pura objetividade (como um assassinato acontece; como uma fuga se desdobra) quanto como uma fragmentação constante da subjetividade de seus personagens, espalhando-a com o auxílio dos recursos cinematográficos que têm à

disposição. No caso do filme de Minghella, essa subjetividade fictícia se torna tangente e passa a fazer parte de um arsenal sociopata que não se furta a concordar com Pudovkin (1949) e sua ideia de objeto protagonista. Como princípio dominante, figurinos e *props* se misturam em suas funções, enfatizando a personalidade maniqueísta e manipuladora do personagem central – aquele capaz de, movido por desejos extremos, alterar a natureza das coisas.

É interessante notar também como cada época determina a abordagem utilizada no desenvolvimento de um personagem como Tom Ripley. Se pensarmos que ele é desenvolvido a partir do modo como utiliza seus instrumentos do crime, a análise que fizemos chama a atenção para as décadas que se passaram; para a mudança de costumes da sociedade e para os avanços da cultura cinematográfica, refletidas pelo interesse cada vez maior pelo que há de psicológico na criação de Highsmith. Se Clément não ousou alimentar o homoerotismo cultivado pela autora, Minghella não hesitou em nenhum momento, sendo a cena da banheira uma das mais significativas de ambas as adaptações.

Por fim, cabe ressaltar a importância de se pensar o cinema a partir de outros núcleos de criação, a exemplo da equipe responsável pela direção de arte de um filme. Ainda que a decisão final de cada escolha vista numa obra precise passar pelo crivo da direção geral, nada justifica a predominância de estudos pautados pela função, ou que reduzem a ela decisões criativas desenvolvidas em outras áreas. Procuramos aqui realizar um esforço nesse sentido, pensando objetos de cena como elementos centrais para a análise fílmica e preparando terreno para estudos futuros sobre adaptações cinematográficas, direção de arte e *thrillers*.

Referências

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film art – an introduction**. 12.ed. McGraw-Hill Education: Nova Iorque, 2020.

NAREMORE, James. **Acting in Cinema**. 1.ed. Berkeley: University of California Press, 1988.

O SOL POR TESTEMUNHA. Direção: René Clément. Intérpretes: Alain Delon; Marie Laforêt; Maurice Ronet; Erno Crisa. Roteiro: René Clément e Paul Gégauff. França/Itália, 1960. 1 DVD (112 min), cor.

O TALENTOSO SR. RIPLEY. Direção: Anthony Minghella. Intérpretes: Matt Damon; Jude Law; Gwyneth Paltrow; Cate Blanchett. Roteiro: Anthony Minghella. Estados Unidos: Miramax, 1999. 1 Blu-ray (139 min), cor.

PUDOVKIN, Vsevolod. **Film Technique and Film Acting**: The Cinema Writings of V. I. Pudovkin. 1.ed. Nova Iorque: Bonanza Books, 1949.

SHKLOVSKY, Viktor. Art as technique. *In*: LEMON, Lee T.; REIS, Marion J.; MORSON, Gary Saul. Russian Formalist Criticism: Four Essays. Nebraska: University of Nebraska, 2012.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor** - Neoformalist Film Analysis. 1.ed. Princeton: Princeton University Press, 1988.

VELTRUSKY, Jifi. **Man and the Object in the Theater**. A Prague School Reader. Washington: Georgetown University Press, 1964.