

CIRO GUEDES NEIVA JUNIOR

**A ARTE DE SER OUTRO:  
AS AMBIGUIDADES EM *O TALENTOSO RIPLEY***

Belo Horizonte

2007

*Se eu conseguisse voltar atrás  
Se eu conseguisse apagar tudo  
A começar por mim mesmo  
A começar pelo empréstimo de um paletó...*

**Tom Ripley**

## RESUMO

*A identidade é um tema que permeia diversas abordagens nos produtos midiáticos da contemporaneidade. Especificamente sobre homoerotismo, as discussões propostas pelo cinema são realizadas adotando-se construções narrativas próprias. Em O Talentoso Ripley, a temática é retratada pelo diretor através das ambigüidades moral e sexual da personagem central, apresentando um Ripley que se metamorfoseia diante de cada novo acontecimento.*

**Palavras-chave:** *identidade, homoerotismo, ambigüidade, O Talentoso Ripley.*

## ABSTRACT

*The identity is a subject that permeates several approaches in media products of nowadays. Especially about homoeroticism, the discussions offered by motion picture are taken by the adoption of suitable narrative constructions. In The Talented Mr. Ripley, the theme is framed by the director through the moral and sexual ambiguities of central character, showing a Ripley that transforms in face of each new event.*

**Key words:** *identity, homoeroticism, ambiguity, The Talented Mr. Ripley.*

## INTRODUÇÃO

Este ensaio se propõe a discutir a construção narrativa das ambigüidades na personagem central do filme *O Talentoso Ripley*. Neste sentido, procuraremos compreender como o diretor trabalha o tema da identidade e do *homoerotismo* na personagem Ripley, centrando seu foco nas ambigüidades encontradas nas esferas da moral e da sexualidade.

Para melhor acompanhamento da discussão, este artigo foi dividido em quatro partes. A primeira trata dos conceitos de identidade e *self* e de como eles se articulam na contemporaneidade. Na segunda parte, o *homoerotismo* e as identidades sexuais são abordadas. A terceira parte retrata a trama do filme, com destaque para as ambigüidades trabalhadas pelo diretor em *O Talentoso Ripley*. Na última parte, as considerações finais.

## IDENTIDADES CULTURAIS E *SELF*

Atualmente, a identidade é percebida como uma celebração móvel, formada e transformada continuamente por bens simbólicos compartilhados entre os sujeitos. Não mais se adota uma identidade única e fixa. Falamos em diferentes identidades, em diferentes contextos onde os sujeitos se inserem.

Em Hall (1997), temos que o *self* do sujeito do Iluminismo estava centrado na individualidade da pessoa e sua identidade permanecia praticamente imutável durante toda sua existência. No sujeito sociológico, a noção de identidade ganhou relação com a alteridade. O *self* passa a ser construído na interação com a sociedade, resultando numa “internalização do exterior no sujeito, e essa externalização do interior, através da ação no mundo social”. Na pós-modernidade, ou modernidade tardia, observamos as mudanças estruturais e institucionais provocarem uma ruptura na construção da identidade, tornando-a aberta, relacional, móvel e não mais delimitada como fixa. Neste sentido, percebemos a identidade como fragmentada, que se renova constantemente e desestabiliza padrões antes tidos como seguros e estáveis:

“O sujeito (*pós-moderno*) assume identidades diferentes em momentos diversos, identidades que não estão unificadas em torno de um *self* coerente. Dentro de nós coexistem identidades contraditórias, pressionando em direções diversas, de modo que nossas identificações estão sendo continuamente mudadas.” (HALL, 1997, p.10).

Thompson (2002) assinala a identidade como uma relação de pertencimento e construção simbólica ao longo da vida dos sujeitos. E a partir desta relação, o *self* vai se estruturando.

“(…) *self* é um projeto simbólico que o indivíduo constrói ativamente. É um projeto que o indivíduo constrói com os materiais simbólicos que lhe são disponíveis, materiais com que ele vai tecendo uma narrativa coerente da própria identidade. Esta é uma narrativa que vai se modificando com o tempo, à medida que novos materiais, novas experiências vão entrando em cena e gradualmente redefinindo a sua identidade no curso da trajetória de sua vida.”(Thompson, 2002, p.183)

Considerando que a identidade é uma construção simbólica situada no tempo e no espaço, formada pela “organização coerente de eventos que se sucedem na vida real ou em uma história fictícia” (Marques, 2007), podemos afirmar que ela se engendra como um “projeto pessoal e intersubjetivo que assume a forma de uma narrativa” (Hall, 1997).

## HOMOEROTISMO E IDENTIDADES

As práticas *homossexuais* sempre existiram no mundo. Mas o *homossexual* é uma invenção moderna. O termo *homossexual*, criado no século XIX pelo escritor austro-húngaro Karl Kertbeny para designar uma *variante benigna da normalidade* (Weeks, 1999), foi posteriormente alterado em seu significado, tendo sido incorporada uma conotação moral pelo médico Krafft-Ebing, apoiado por médicos, psiquiatras, Igreja e juristas, para classificá-lo como uma condição patológica.

No século XIX, a burguesia, como a nova classe social emergente e cultuando valores liberais econômicos, “tinha responsabilidades outras, além do gozo dos indivíduos”(Costa, 2001). Questões como “uniformidade moral, prosperidade econômica, segurança nacional, higiene e saúde”(Weeks, 1999), determinaram o padrão da convivência e ambição social. A *heterossexualidade* passou a ser o “normal” e, por conseguinte, a *homossexualidade* representava toda a “antinorma”.

A partir da segunda metade do século XX, houve uma recusa na configuração de um tipo de ser humano baseado em sua sexualidade. Para Weeks (1999), a sexualidade vai além de corpos. Ela é um “fenômeno social e histórico, modelada em situações sociais concretas e nas relações de poder”. Costa (2002), em *A Inocência e o Vício*, também retoma a discussão que Foucault propôs sobre o sexo, afirmando que a sexualidade é sustentada pelas linguagens, “que dizem o que é, o que deve ser e o que pode ser” (Weeks, 1999).

Como mencionado anteriormente, a ascensão da burguesia instaurou a sociedade “heterocêntrica e falocrática” (Trevisan, 1998), gerando o que Weeks (1999), fundamentado por Foucault, chamou de “policiamento dos corpos e comportamentos individuais”. Percebemos assim, que no século XIX houve a fixação e classificação de diferentes características e tipos sexuais: o normal, caracterizado pela “plena correspondência entre o corpo e a identidade de gênero socialmente aceita” (Weeks, 1999), e o anormal, determinado por tudo que foge ao tipo “normal”. Diante destas classificações, a sociedade viu-se cindida entre *heterossexuais* “normais” e *homossexuais* “inferiores e transgressores”. Sob essa perspectiva, ocorreu uma espécie de *blindagem burguesa*, que justificava o modelo de sexualidade familiar, conjugal, heterossexual procriativa, enquanto fortaleza moral privada, signo de superioridade frente às outras classes – aristocracia – e aos povos colonizados.

Apropriando-se da terminologia proposta por Sandor Ferenczi, psicanalista contemporâneo de Freud, Costa (2002) propõe um novo conceito para o termo *homossexualidade*. Segundo o autor, o termo *homossexualismo* ou *homossexualidade* está culturalmente enraizado e cercado de preconceitos. Deste modo, ele sugere o termo *homoerotismo* em substituição a *homossexualismo* para designar qualquer tipo de comportamento erótico e afetivo entre pessoas do mesmo sexo, sem que haja necessariamente uma relação sexual e genital, ou seja, “atos e afetos engajados nesta prática (Costa, 2002)”. Para o autor, o termo *homossexual* passou a ter o sentido de “transgressor”, estando ligado fortemente à sexualidade e à perversão, cunhando todos os sujeitos inclinados *homoeroticamente* como moralmente inferiores. O termo, assim, exclui qualquer tipo de manifestação afetiva entre os sujeitos *same-sex-oriented*, ficando preso apenas ao “sexismo”.

Por conseguinte, as delimitações de gênero sempre estiveram imbricadas com relações de poder e historicamente enraizadas. Mais ainda, a noção de *homossexualismo* é insuficiente para agrupar todos os indivíduos que mantêm algum tipo de relação – afetiva e sexual – com sujeitos do mesmo sexo. Como propõe Costa (2002), não existe um desejo ou estrutura psíquica comuns a todos os sujeitos *homoeroticamente* inclinados. O que de fato une todos eles é a “resposta psíquica ou estratégia defensiva posta em marcha pelos sujeitos diante das injunções morais desqualificantes produzidas pelo preconceito” (Costa, 2002). Para Weeks:

“Uma boa parte da atividade que ocorre entre pessoas do mesmo sexo nunca é definida como homossexual e não afeta radicalmente o sentido de si de alguém: em instituições fechadas como prisões, em encontros ocasionais e em relações um-a-um que são vistas como especiais, mas não definidoras. Para que surjam identidades distintivas, colocando-se contra as normas heterossexuais de nossa cultura, algo mais do que atividade sexual ou mesmo desejo homossexual é necessário: a possibilidade de algum tipo de espaço social e apoio social ou rede que dê sentido às necessidades individuais.” (WEEKS, 1999 in: O corpo educado, p. 69).

Neste sentido, as identidades são muitas, agrupadas segundo diversos valores compartilhados, como estéticos, morais, psicológicos e sexuais. Como exemplo, podemos citar alguns tipos, classificados pelos próprios sujeitos *homoeroticamente* inclinados: machão, sarados, fetiche de farda, flaggers, ursos, afeminados, EMO, GLAM, andróginos, travestis e *drags*, homens que gostam de travestis, exibicionistas e bem informados.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Revista O Globo. Ano 2, nº 109, 27 de agosto de 2006.

Como percebemos, são múltiplas as identidades possíveis dentro do *homoerotismo* e, conseqüentemente, diversas as formas de expressão do desejo e amor *same-sex-oriented*. No entanto, a fragmentação e mobilidade das identidades, inclusive a sexual, as tornam passíveis de serem interpretadas como ambíguas por escaparem, muitas vezes, aos padrões da sexualidade *heterocêntrica* vigente desde o século XIX e não mais se moldarem a padrões fixos. Os apelos midiáticos, como a publicidade, as telenovelas, os projetos de união civil e adoção de crianças por *homossexuais*, em discussão no congresso, têm fomentado debates e contribuído para abrandar o enquadramento do *homossexual* como perverso ou transgressor da norma. Deste modo, uma possibilidade de experimentação sexual e novas formas de subjetividade se abrem aos sujeitos *homoeroticamente* inclinados, sem no entanto enquadrá-los em tipos pré-determinados.

### AS AMBIGÜIDADES EM *O TALENTOSO RIPLEY*

*O Talentoso Ripley*<sup>2</sup> aborda a história de um personagem ambíguo, mau caráter, que se sente rejeitado e excluído socialmente, que não mede esforços para alcançar o que deseja e consegue seus objetivos sem ser capturado. Baseado no livro homônimo de Patricia Highsmith, o filme é a terceira adaptação para o cinema em 1999, sendo *O sol por testemunha* sua primeira versão, francesa, datada de 1959 - com Alain Delon no papel de Tom Ripley. A segunda versão foi dirigida por Wim Wenders, em 1977, intitulada *O amigo americano*.

O filme narra a saga de Tom Ripley, que parte para a Itália na década de 50, a pedido do Sr. Herbert Greenleaf. O milionário americano dá a Ripley a missão de convencer seu filho, Dickie, a abandonar a boa vida na Europa e voltar para a América para assumir os negócios da família, uma empresa de barcos. No entanto, o que Ripley encontra na Itália é algo que sempre almejou: lugar paradisíaco, boa vida e um grupo de jovens desfrutando-a da forma mais prazerosa possível a cada minuto. Este é o estilo de vida que Tom Ripley sempre quis e ele então faz de tudo para alcançá-la. Aproxima-se de Dickie, se passando por um ex-colega

---

<sup>2</sup> Ficha Técnica: *Título Original*: The Talented Mr. Ripley. *Gênero*: Suspense. *Tempo de Duração*: 135 minutos. *Ano de Lançamento (EUA)*: 1999. *Estúdio*: Paramount e Miramax. *Direção*: Anthony Minghella. *Roteiro*: Anthony Minghella, baseado no livro *The Talented Mr. Ripley*, de Patricia Highsmith. *Produção*: William Horberg, Tom Sternberg, Steve E. Andrews, Sidney Pollack, Paul Zaentz e Alessandro von Norman. *Música*: Gabriel Yared. *Direção de Fotografia*: John Seale. *Desenho de Produção*: Roy Walker. *Figurino*: Gary Jones e Ann Roth. *Edição*: Walter Murch.

de Princeton, e de Marge, sua noiva. Aos poucos, ele começa a seduzir o casal até se mudar para a casa de Dickie. Ripley conta ao *playboy* americano sua missão de o trazer de volta para a América, a pedido do seu pai. Seu jogo de sedução para conseguir o que pretende vai aumentando e Ripley começa a desistir da tarefa que fora incumbido. Sua atenção e objetivos a partir do momento que ele chega à Itália se voltam a conquistar uma boa vida ali, ao lado de Dickie. Seu interesse pelo americano se confunde com o interesse pelo tipo de vida que ele leva na Europa ou até mesmo pelo próprio Dickie. Ripley, acima de tudo, parece buscar aceitação e acolhimento. Nos EUA, era um sujeito solitário e de poucos amigos. Com uma vida modesta até então, trabalhando como afinador de pianos na América, Ripley deseja ser rico. Mas, sobretudo, amado. Ser aceito, ganhar a atenção e o amor dos outros é o que ele mais deseja. Certa tarde, quando Ripley resolve dar sua cartada final e expor a Dickie sua vontade de viver na Itália em sua companhia, ele é mais uma vez rejeitado. Magoado e não conseguindo suportar o desprezo, Ripley num acesso de fúria, mata Dickie com o remo do barco em que estavam. A partir daí, Tom Ripley assume outra identidade se vê aprisionado nela, vítima de uma infelicidade que ele próprio construiu ao deixar de ser quem ele era para ser outro.

Em *O Talentoso Ripley*, o diretor Anthony Minghella constrói uma narrativa recheada de ambigüidades. Ripley é uma personagem que revela seu duplo em diversas esferas: na moralidade, na sexualidade e na identidade. Dotado de muitos talentos, Tom Ripley consegue falsificar assinaturas, mentir e imitar outras pessoas. E é a partir de seus dons que o diretor escolheu elementos para caracterizar a representação de uma personagem ambígua.

### **Ambigüidade moral**

Em seu aspecto moral, a ambigüidade de Tom Ripley se evidencia logo no início do filme. Durante a apresentação musical de sua colega Frances – uma cantora lírica – na casa do milionário Herbert Greenleaf, Ripley a acompanha no piano, substituindo o músico que havia tido um problema com o pulso. Impressionado com o desempenho dos dois, o Sr Greenleaf aproxima-se para cumprimentá-los e observa que Ripley usa um paletó da universidade americana de Princeton. Emily Greenleaf, sua esposa, pergunta então a Ripley se ele estudara com seu filho Dickie Greenleaf. Atônito com a pergunta e percebendo que uma aproximação com os Greenleaf poderia ser uma boa estratégia para obter satisfação social e financeira,

Ripley sinaliza que sim e pergunta como está o rapaz. Esta é a primeira mentira de Ripley e aquela que mudaria sua vida ao longo da narrativa.

Ausente no livro de Patricia Highsmith, este trecho descrito foi uma construção filmica adotada pelo diretor para aproximar Ripley do seu objetivo – se dar bem na vida. E é a partir desta conversa inicial que a ambigüidade moral da personagem começa a ser apresentada na trama.

Outro ponto que destaca o aspecto ambíguo de sua moralidade se deve ao fato de Ripley trair a confiança de seu “cliente”. Ele fora contratado pelo Sr Greenleaf para convencer seu filho Dickie Greenleaf a retornar para os E.U.A. Quando conhece Dickie na Itália, Ripley, num segundo encontro, revela o real motivo de sua viagem. A partir de então, ele trava uma amizade com Dickie e começa a gastar os mil dólares que havia ganhado do Sr Greenleaf pelo serviço contratado. Ao mesmo tempo, Ripley, juntamente com Dickie escreve cartas para o Sr Greenleaf alimentando a ilusão de sua volta. Neste sentido, verifica-se na narrativa o papel de Ripley como duplo agente: se de um lado ele deveria trazer Dickie de volta, por outro ele alimentava e desejava uma boa vida ao lado do *playboy*, na Itália, como se verifica no trecho a seguir:

*Dickie: Agora que você é agente duplo e vamos enrolar meu pai, que tal comprarmos um carro com seus custos?*

Entretanto, o aspecto de maior destaque para a ambigüidade moral de Ripley é sua capacidade de falsificar assinaturas e forjar documentos. Após a morte de Dickie, Ripley passa a falsificar sua assinatura e a fazer saques de dinheiro no banco. Ripley alterna momentos de sagacidade e dedicação, especialmente para seu objeto de interesse na trama – Dickie.

Se por um lado Ripley é a síntese do aproveitador, falsificador e mentiroso, por outro ele revela momentos de profunda lealdade e devoção, como no trecho inserido pelo diretor na trama para representar até onde ele é capaz de ir para conseguir o que deseja. Na narrativa, Dickie possuía um romance extra-conjugal com Silvana, uma comerciante de frutas e legumes na pequena cidade de Mongibello. Grávida de Dickie e necessitando de sua ajuda, pois a personagem era noiva de um italiano, Silvana suicida-se durante a festa religiosa da Madonna. Dickie se sente culpado por sua morte e por não ter prestado ajuda. Ao confessar para Ripley que Silvana esperava um filho seu, Dickie se depara com uma reação inusitada: Ripley se dispõe a assumir a autoria da gravidez para livrá-lo de qualquer suspeita e responsabilidade.

*Ripley: Eu aceito levar a culpa.*

*Dickie: Do que está falando?*

*Ripley: Você é tão bom pra mim. É o irmão que nunca tive. Eu sou o irmão que nunca teve. Eu faria qualquer coisa por você.*

Neste ponto, percebemos um paradoxo, tal como uma ambigüidade se estrutura: Ripley, mais uma vez, estaria mentindo ao se passar pelo pai da criança de Silvana; mas ao mesmo tempo, demonstra uma devoção a Dickie sem precedentes. Mas até que ponto podemos falar em devoção ou jogo?

Para o diretor Anthony Minghella, a ambigüidade moral de Ripley é o que o condena à infelicidade e ao isolamento. Em sua busca pelo sucesso, afeto e reconhecimento, a personagem trava suas condutas fundamentada pelo desejo de ser amado. Mais do que construir um Ripley pervertido, calculista e mau caráter, como o fez Patricia Highsmith em seu livro, o diretor apresentou um personagem em conflito, humanizado e “sempre à procura de amor, sempre à procura de amar e ser amado”.<sup>3</sup>

“É interessante, porque muitos jornalistas e o público nos EUA acharam o filme imoral. Para mim o filme é dolorosamente moral. O filme mostra que o custo de desistir de si mesmo é assassinar a possibilidade de ser amado. Por isso escolhi sugerir que existe uma diferença entre a justiça pública e a justiça interior. Existe uma diferença entre não ser condenado num tribunal e não ser capaz de escapar da prisão imposta pela sua própria mente.”<sup>4</sup>

Neste sentido, Minghella trouxe à tona na narrativa elementos de amabilidade e lealdade para contrapor à perversão e à qualidade de mau-caráter de Ripley. Alternando entre bem e mal, a moral da personagem foi representada através de cenas que ora ressaltavam um ou outro aspecto. Deste modo, as representações, atos e conversações adotadas na narrativa transpuseram para a telona a ambigüidade moral de Ripley.

### **Ambigüidade sexual**

A ambigüidade sexual de Ripley é outro aspecto de conflito na trama. Personagem solitária, na narrativa cinematográfica, Ripley sempre morou sozinho, ao contrário do livro, cuja história confere sua infância e adolescência vividas na casa de uma tia e onde a dúvida sobre sua identidade sexual foi abordada de maneira mais explícita. Sensível e apreciador de música

<sup>3</sup> <http://www.webcine.com.br/notaspro/nptaleri.htm> acesso em 17/03/2007.

<sup>4</sup> <http://www.comunitaitaliana.com.br/Entrevistas/Minghella.htm> acesso em 16/03/2007.

clássica, na narrativa cinematográfica, Ripley trabalhava no teatro onde aconteciam grandes concertos e óperas.

Ao viajar para a Itália a pedido do Sr Greenleaf, Ripley conta a Dickie e Marge que possui uma noiva – Frances, nos E.U.A. Esta fala da personagem sinaliza sua ambigüidade sexual.

*Ripley: Preciso comprar um presente para Frances. Você pode me ajudar?*

*Marge: Quem é Frances?*

*Ripley: Minha noiva.*

*Dickie: É noivo? Você é incrível, Ripley. Quem é ela?*

*Ripley: Seus pais a conheceram.*

Frances, de fato, era sua amiga e cantora lírica que se apresentara com ele na casa dos Greenleaf. Ripley só conhecera os Greenleaf porque o noivo de Frances, músico, havia quebrado o pulso e não pode tocar piano naquele dia. Ripley o substituiu e deu início assim ao seu grande golpe.

Entretanto, ao longo da trama, alguns elementos adotados pelo diretor em sua montagem revelam dúvidas quanto ao real interesse de Ripley sobre Dickie. A famosa cena dos dois no banheiro expressa toda a sutileza da ambigüidade sexual de Ripley. Neste quadro da narrativa, Dickie toma banho na banheira enquanto joga xadrez com Ripley, este sentado do lado de fora. A tênue luz do ambiente é de velas, o que prenuncia um tom intimista para a cena que vai se desenrolar. O diretor utiliza-se de planos de close, conferindo dramaticidade ao momento através dos olhares das personagens.

*Dickie: Você tem irmãos?*

*Ripley: Não. Nem irmão. Nem irmã.*

*Dickie: Nem eu. Nem a Marge. Todos filhos únicos.*

Dickie dá um trago no cigarro. Close no olhar de Ripley para Dickie.

*Dickie: O que isso significa?*

*Ripley: Que nunca tomamos banho com ninguém.*

Neste momento, Ripley passa suavemente sua mão pela água da banheira, como se quisesse tocar o corpo de Dickie.

*Ripley: Estou com frio, posso entrar?*

*Dickie faz uma pausa e encara Ripley: Não.*

*Ripley: Não quis dizer com você dentro.*

*Dickie: Ok. Entre. Eu já estou de saída mesmo.*

Dickie então se levanta, ficando nu em frente a Ripley. Neste momento, ele sai da banheira e caminha nu do banheiro até o quarto, com a toalha nas mãos. Através de um espelho, Ripley encara fixamente Dickie nu, absorto e envolvido pela cena que ele parece não acreditar. Dickie está ali, tão perto, mas ao mesmo tempo tão inalcançável. Subitamente Dickie vira-se para trás e percebe Tom Ripley o admirando. Diante do flagra, Ripley desvia seu olhar para a água da banheira e fica constrangido.

Nesta cena, a escolha de certos elementos traduz e amplia a ambigüidade sexual dos personagens. Em primeiro lugar, encontramos o jogo de xadrez. O xadrez é um jogo para apenas dois jogadores, em que um tenta vencer o outro através de estratégias inteligentes. São dois exércitos oponentes, um de frente ao outro no tabuleiro, que é o campo de batalha. A movimentação das peças é matematicamente calculada para cercar e dominar o adversário. O objetivo é imobilizar a peça do rei, o “coração” do jogo. No jogo da sedução entre as personagens, Ripley tenta o lance definitivo para dominar o outro. Sua estratégia era aproximar-se do outro jogador e colocá-lo em xeque-mate, dentro da banheira. Estaria Ripley interessado em Dickie ou tudo faz parte apenas do seu plano de sedução?

O espelho na parede é outro elemento explorado pelo diretor na cena. É pelo espelho que Tom observa seu “objeto de desejo”. É através dele que Ripley tem em Dickie seu modelo de vida. E é este mesmo espelho que revela a ambigüidade sexual que Ripley tenta negar na narrativa. Ali, refletido na superfície do espelho, Tom se vê cara-a-cara com seu desejo. Não há como esconder, tudo foi revelado.

Carregada de dramaticidade e simbologia, esta cena foi tão representativa para Ripley que ele a recorda pouco antes de assassinar Dickie. Como o Sr Greenleaf dispensara os serviços de Ripley, não havia mais motivos oficiais para sua permanência na Itália. Dickie também relata que não voltará mais aos E.U.A. e chegara o momento de Ripley regressar para sua casa. Mas antes, Dickie propõe uma última viagem a Tom: a despedida em San Remo. No trem, com destino a última cidade italiana a ser visitada por Ripley, Dickie dormia na poltrona ao seu lado. Ripley, que permanecera acordado, começa a observar Dickie e resolve se debruçar sobre seu ombro, colocando a cabeça sobre seu peito para sentir o seu cheiro. Ali, imóvel e inconsciente, Dickie encontra-se mais acessível a Ripley. É quando o farsante admira seu alvo e parece demonstrar uma afeição por ele.

Durante o último passeio com Dickie, em San Remo, Ripley, num barco em pleno alto mar, decide revelar seus planos de regressar à Itália com seu próprio dinheiro e propõe morar junto com Dickie.

*Ripley: Eu queria te contar meu plano.*

*Dickie: Deus! Então conte.*

*Ripley: Bem, pensei em voltar ano que vem com meu próprio dinheiro.*

*Dickie: Sério? Para a Itália?*

*Ripley: Claro. E eu imaginei, é só uma hipótese. Eu posso conseguir uma casa, ou podemos dividir o aluguel. Posso arrumar um emprego. Ou melhor ainda: se eu tiver uma casa em Roma, podemos passar um tempo lá e passar outro tempo aqui.*

*Dickie: Não acho legal.*

*Ripley: Ainda mais com o problema da Marge. Ponha a culpa em mim.*

*Dickie: Marge e eu vamos nos casar.*

*Ripley: Como?*

*Dickie: Como?*

Neste momento, Ripley fica completamente desapontado com a fala de Dickie.

*Ripley: Ontem você paquera garotas. Hoje vai se casar. É um absurdo.*

*Dickie: Eu amo Marge.*

*Ripley: Você me ama e não vamos nos casar.*

*Dickie: Tom, eu não te amo.*

*Ripley: Não é uma ameaça.*

*Dickie: Até será um alívio você partir. Acho que já ficamos juntos demais.*

*Ripley: Como?*

*Dickie: Você gruda demais! Você sabe. É uma chatice. Você pode ser muito chato!*

*Ripley: O engraçado é que não finjo ser outra pessoa, e você finge.*

*Dickie: Chato!*

*Ripley: Estou sendo sincero com você, sobre meus sentimentos.*

Ripley lacrimeja neste momento da cena.

*Dickie: Chato!*

*Ripley: Mas você, pra começar, sei que há alguma coisa. Naquela noite, quando jogamos xadrez, foi óbvio.*

*Dickie: Que noite?*

*Ripley: Claro, você não pode admitir. Não, somos irmãos. E ainda trepou com a Marge no barco para que todos ouvíssemos. O que foi uma tortura. Você só obedece ao seu pau e agora vai se casar? Estou pasmo. Me desculpe. Você mente para Marge e vai se casar? Você engravida Silvana! Você destrói todo mundo. Quer tocar sax, bateria! O que você quer?*

Dickie avança em direção a Ripley, como que pretendendo dar um murro em seu rosto, mas se detém. Ele então começa a estapear a face de Ripley.

*Dickie: Quem é você? Um vagabundo de terceira classe? Quem é você pra me criticar? Quem é você pra me criticar? Não vou ficar neste barco com você. Não posso andar com você grudado.*

*Ripley: Cale-se. Cale a boca.*

*Dickie: Me dá nojo. Você me dá nojo!*

*Ripley: Cale a boca!*

*Dickie: É sempre Dickie, Dickie! Parece uma garotinha o tempo todo.*

Neste momento, Ripley pega o remo e o acerta na cabeça de Dickie. O impacto do remo faz um corte na fronte de Dickie, que começa a sangrar.

*Ripley: Deus, Dickie!*

*Dickie: Pelo amor de Deus...*

*Ripley: Meu Deus! Ok, ok, preciso te levar...*

Dickie avança sobre Ripley. Os dois brigam.

*Dickie: Vou te matar! Vou te matar! Você está morto.*

Dickie começa a estrangular Tom Ripley.

*Ripley: Por favor...*

*Dickie: Você está morto.*

Ripley empurra Dickie, volta a pegar o remo e a golpeá-lo.

*Ripley: Pare! Pare! Por favor. Dickie, solte (o remo)!*

*Dickie: Vou te matar.*

Ripley começa a gritar e a golpear a cabeça de Dickie até sua morte.

*Ripley: Dickie, solte. Pare. Pare. Pare. Pare.*

Magoado e não conseguindo suportar o desprezo, Ripley em um acesso de fúria, mata Dickie e assume sua identidade. A partir daí, Tom Ripley se vê aprisionado em outra identidade e vítima de uma infelicidade que ele próprio construiu, ao deixar de ser quem ele era para ser outro.

### **Ambigüidade identitária**

A ambigüidade da identidade de Tom Ripley na trama cinematográfica também começa a ser revelada no seu início. Depois de contratado pelo Sr Greenleaf para ir à Itália, Ripley já se passa por Dickie Greenleaf ao embarcar no navio. Nesta cena, ele está ao lado de Meredith Logue, papel vivido por Cate Blanchet, e se apresenta a ela como filho do milionário que fabrica barcos. Este é o sonho de Ripley: ser rico, famoso e amado por todos. Percebemos neste trecho, ausente também no livro, que Tom Ripley assume a identidade de Dickie antes mesmo do seu assassinato, para viajar a Itália como um autêntico milionário.

Na Itália, Ripley vai viver uma dupla identidade após assassinar Dickie. Depois de bater com um remo na cabeça de Dickie, em pleno alto mar, Ripley volta à costa e afunda o barco com o morto em seu interior. A partir daí, com as roupas e pertences de Dickie, como o anel presenteado por Marge que ele nunca retirava do dedo, Ripley regressa ao hotel onde ambos estavam hospedados e já na recepção se passa por Dickie Greenleaf. Deste momento em diante, Tom Ripley “aposenta” sua identidade e passa a viver como Dickie. Falsifica seu passaporte, veste suas roupas, gasta seu dinheiro, viaja, faz passeios e compras.

Depois de matar Dickie, Tom volta a Mongibello e pega alguns pertences dele, como roupas e seu saxofone. Marge não entende aquela situação, mas Tom havia preparado uma carta falsificada e supostamente assinada por Dickie, relatando que pedira ao amigo para buscar seus pertences porque ele iria passar uma temporada em Roma. Incompreensível, Marge chora o afastamento do noivo e comenta que tinham planos de se casarem. Ripley lamenta a situação e volta para Roma, dizendo a Marge que entregaria as malas a Dickie e voltaria para os E.U.A.

Perspicaz como é a personagem de Tom Ripley, ele mantém seus pertences e roupas guardados para situações em que precisasse voltar a ser o mesmo Ripley de sempre. E em algumas ocasiões ele necessitou voltar a ser o Tom, como quando ele encontra algumas vezes com Marge e Freddy Miles. Ambos tinham conhecido Ripley e com eles, Tom jamais poderia se passar como Dickie Greenleaf. Para efeitos de registros de documentos e não levantar suspeitas sobre o desaparecimento de Dickie, Ripley fica hospedado em um hotel como Dickie Greenleaf e mantém um cadastro em outro hotel como Tom Ripley. Ele ainda vai além: faz ligações como se fosse de Dickie para Tom e, como nunca o encontraria por ser ele

as duas pessoas, deixa recados de um para o outro na recepção. Ao assumir a identidade de Dickie, Ripley desiste de ser um mero desconhecido afinador de pianos.

Sua situação começa a complicar quando Freddy Miles descobre onde “Dickie”, que havia desaparecido e não mandava mais notícias, está hospedado. Miles vai até o local e, para sua surpresa, encontra Tom vestido com as roupas de Dickie. Desconfiado da farsa, Miles, que havia saído do apartamento alugado de “Dickie” resolve regressar quando descobre que Ripley está vivendo com a identidade de seu amigo. Para não perder tudo o que alcançara até aquele momento, Ripley mata também Freddy Miles. Mas desta vez, a polícia encontra o corpo de Miles e vai atrás de “Dickie”, primeiro suspeito do assassinato. A partir deste momento, Ripley precisa abandonar a identidade de Dickie e voltar a ser ele próprio. Ripley, ainda como Dickie, resolve escrever uma carta endereçada a Ripley, dizendo que o cerco havia fechado e que ele – Dickie – não poderia mais voltar atrás: Freddy Miles estava morto e isto era terrível demais para ele suportar. Nesta carta, Tom Ripley dá um tom de suicídio para Dickie e então aposenta sua falsa identidade.

Em todas estas construções, percebemos a intenção do diretor em ressaltar o preço que se paga por desistir de ser a si próprio para ser outra pessoa. Abandonar sua identidade para construir e viver a de outra pessoa implica em responder conforme expectativas da alteridade diante desta nova identidade. Desta forma, percebemos que a identidade se constrói com valores próprios dos sujeitos, mas também na relação com o outro e como este outro percebe o sujeito. Ao assumir a identidade de Dickie, Tom não somente passaria a usufruir seu dinheiro, suas roupas caras e seu prestígio. Ele também necessitou responder aos outros diante das expectativas morais, estéticas, comportamentais e sexuais de Dickie. Neste sentido, não era somente construir uma aparência externa de Dickie, seu jeito de andar, vestir e sua assinatura. Era preciso que Tom fosse o próprio Dickie, tarefa que ele nunca conseguiria, dado à singularidade de cada sujeito. Ao tentar ser o outro, Tom acaba reforçando a sua identidade e seus conflitos morais, sexuais e identitários.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

*O Talentoso Ripley*, na versão de Anthony Minghella para a adaptação do livro homônimo de Patricia Highsmith, utiliza esquemas representacionais e elementos cênicos para construir

uma nova leitura para a obra, imbricando aspectos morais, de gênero e de identidade. A construção fílmica adotada pelo diretor possibilita a discussão de temas da contemporaneidade, contribuindo para compreendermos como as narrativas cinematográficas podem se apropriar de elementos cotidianos para desenvolverem suas tramas e, a partir delas, evocarem reflexões sobre valores, condutas e múltiplas atuações frente às questões abordadas.

Presente em diversas obras de Patricia Highsmith, a personagem de Ripley sempre foi apresentada como um mau caráter, calculista e perverso. A versão de Minghella propõe um Ripley mais humanizado. Em seu filme, tudo o que Ripley faz vai de encontro a uma tentativa de ser aceito e amado. Neste sentido, o recurso adotado pelo diretor para abrandar os aspectos morais da personagem foi ressaltar sua dubiedade sexual. Na versão literária, há trechos que apontam para uma dúvida sobre a identidade sexual de Ripley. Na versão para o cinema, Minghella resalta esta dúvida, chegando muitas vezes, a quase afirmar a condição *homossexual* de Ripley. Percebemos, desta forma, uma personagem em conflito, que acaba se atrapalhando na busca por reconhecimento. Deste modo, as ambigüidades em *O Talentoso Ripley* ilustram como as identidades são percebidas na contemporaneidade e como elas desestabilizam padrões tidos como fixos.

*Tudo o que você faz, por mais terrível e doloroso, faz sentido, não?*

*Na sua cabeça, nunca conheci ninguém que se acha mau.*

**Tom Ripley**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

ASSIS LIMA, Marcus Antônio. *O estilo de vida gay: identidade e esfera pública*. Belo Horizonte, FAFICH - UFMG: Dissertação de Mestrado em Comunicação, 2000.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (orgs.). *A escrita de até: perspectivas teórico-críticas dos estudos gays e lésbicos no Brasil*. São Paulo: Xamã / New York: Nassau Community College, 2002.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DPC&A, 1997.

HIGHSMITH, Patricia. *O talentoso ripley*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIRA, Bernadette Lyra; GARCIA, Wilton (orgs.). *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã: ECA-USP. 2001.

MARQUES, Angela. *Ficção, Cotidiano e Narrativa: entre o visto e o vivido*. In: Estudos de Comunicação. Volume 8, nº 15 jan/abr 2007, ISSN 1718-9775.

OLIVEIRA, Adriano Messias de. *O cangaço no cinema brasileiro dos anos 90: um certo olhar sobre nossa identidade cultural*. Belo Horizonte, FAFICH - UFMG: Dissertação de Mestrado em Comunicação, 2001.

SOUZA JR., José Luis Foureaux (org.). *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *Seis balas num buraco só*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

WEEKS, Jeffrey. *O corpo e a sexualidade*. In: LOURO, Guacira Lopes (org). *Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

### Periódicos

Revista O Globo. Ano 2, nº 109, 27 de agosto de 2006.

LÍNGUA PORTUGUESA ESPECIAL. *Sexo & Linguagem*. São Paulo, Ano I, jun/2006.

### Internet

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/talentoso-ripley/talentoso-ripley.asp>

<http://www.zerozen.com.br/video/ripley.htm>

[http://www.movieguide.com.br/filme.view.php?id\\_filme=450](http://www.movieguide.com.br/filme.view.php?id_filme=450)

<http://www.terra.com.br/cinema/suspense/ripley.htm>

<http://dvdteca.folha.com.br/filmes/otalentosoripley/sobre.html>

<http://www.imdb.com/title/tt0134119/>

<http://www.webcine.com.br/notaspro/nptaleri.htm>

[http://www.cineinsite.com.br/filme/filme-critica.php?id\\_filme=16](http://www.cineinsite.com.br/filme/filme-critica.php?id_filme=16)

<http://www.comunitaitaliana.com.br/Entrevistas/Minghela.htm>

<http://www.armariox.com.br/conteudos/guiacultural/filmes2.php>

<http://cf.uol.com.br/cinemascopeio/entrevista.cfm?CodEntrevista=49>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1802200032.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1802200031.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fo/oscar/opiripley7.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fo/oscar/opiripley3.htm>

<http://www.moodlebrasil.net/moodle/mod/book/view.php?id=2892>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1802200029.htm>

<http://www.moodlebrasil.net/moodle/mod/resource/view.php?r=749>

## **Filme**

O talentoso Ripley. *The Talented Mr. Ripley*, Miramax International e Paramount Pictures, Cor, 139 min., DVD, EUA, 1999.