



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 894

**Da literatura ao filme, do filme à série: apontamentos sobre o
trânsito intermídia/intersemiótico em torno de *Psicose*¹**

**De la literatura a la película, de la película a la serie: citas sobre
el tránsito intermedia/intersemiótico en torno a *Psicosis***

**From literature to film, from film to series: some remarks on the
intermedia/intersemiotic transit around Hitchcock's *Psycho***

Gustavo Tanus Cesário de Souza

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador vinculado ao NEIA – Centro de Estudos Interdisciplinares sobre Alteridade (UFMG). Cofundador e pesquisador do Moviola – Grupo de Pesquisa Intersemiótica: cruzamentos entre cinema, literatura e outras áreas. Natal (RN). Brasil.

E-mail: gustavotcs@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5696-7187>

Filipe Schettini

Doutorando na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Cinema pela mesma instituição. Cofundador e pesquisador do Moviola. Belo Horizonte (MG). Brasil.

E-mail: filipe.schettini@outlook.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1601-2490>

Antonia Cristina de Alencar Pires

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG. Cofundadora e pesquisadora do Moviola. Belo Horizonte (MG). Brasil.

E-mail: crisp563@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4467-5926>

¹ A tradução do inglês para o português foi realizada por Flávia Forcatho.



Resumo: À luz dos conceitos de “transposição” intermédias (adaptação do texto literário/arte da palavra para o texto áudio visual/arte da imagem) e “referência” intermédias (obra que toma como referência outra, e isto se reflete em sua própria estrutura), ambos de Irina Rajewsky (2012), propomo-nos a apresentar aspectos das narrativas literária, fílmica e televisiva de *Psicose*, desde o romance de Robert Bloch, originalmente publicado em 1959 (1961), à adaptação cinematográfica realizada por Hitchcock (1960), até à série televisiva *Bates Motel* (2013-2017), produzida pela A&E. Nesses apontamentos, demonstraremos como foi construído o trânsito intermédias/intersemiótico, como isso interfere nos elementos das narrativas, e como contribui para a história. Adotamos uma interpretação psicanalítica baseada em Lacan, o que nos permite discutir alguns elementos das três obras, que podem ser produtivos para novas leituras.

Palavras-chave: Psicose; Bates Motel; Psicanálise; Intermedialidade.

Resumen: A la luz de los conceptos de “transposición” intermedia (adaptación del texto literario/arte de la palabra al texto audiovisual/imagen del arte) y “referencia” intermedia (obra que toma a otra como referencia, y ésta se refleja en su propia estructura), ambos de Irina Rajewsky (2012), nos proponemos presentar aspectos de las narrativas literaria, fílmica y televisiva de *Psicosis*, desde la novela de Robert Bloch (1959), hasta la adaptación cinematográfica de Hitchcock (1960), pasando a la serie de televisión *Bates motel* (2013-2017), producida por A&E. En estas notas, demostraremos cómo se construyó el tránsito intermedia/intersemiótico, cómo eso interfiere con los elementos de las narrativas y cómo contribuye con la trama; además de hacer un camino para evidenciar algunos aspectos relacionados con el psicoanálisis, que pueden ser productivos para análisis posteriores.

Palabras clave: Bates Motel; Psicoanálisis; Intersemiótica; Intermedialidad.

Abstract: In light of Irina Rajewsky’s intermedia concepts of transposition (adaptation of literary text or word art to audiovisual text or visual art) and reference (a work whose reference to another work is reflected in its structure) (2012), our purpose is to present some aspects of literary, filmic and television narratives, from Robert Bloch’s novel *Psycho*, originally published in 1959 (1961), to Hitchcock’s film adaptation (1960), to *Bates Motel* (2013-2017) TV show, produced by A&E. Our remarks show how the intermedia/intersemiotic transit was built, its interference with some narrative elements, and its contribution to the story. We adopted a psychoanalytic interpretation based on Lacan, which allows us to discuss some elements of the three pieces. We also examine some aspects related to psychoanalysis that can be productive for new readings.

Keywords: Psycho; Bates Motel; Psychoanalysis; Intermedia.

Arcabouço

Tomamos como objetos de análise três narrativas em diferentes mídias: o romance *Psicose*, de Robert Bloch ([1959], 1961), a adaptação cinematográfica homônima do referido romance, realizada por Hitchcock (1960), e a série televisiva *Bates Motel* (2013-2017), produzida pela A&E. Objetivamos, nestes apontamentos, examinar o trânsito intermédias que as envolve e como ele, do livro para o filme e deste para a série, foi construído, isto é, buscamos entender como os signos que constituem a mídia livro/escrita literária foram transformados em signos próprios das mídias audiovisuais. Além disso, procuramos percorrer um caminho em torno de aspectos relacionados à Psicanálise, verificados nos três formatos narrativos e que podem vir a ser produtivos em novos estudos.

O trânsito intermédias fundamenta-se nos conceitos dos Estudos da



Intermedialidade, também chamados Estudos Intermídias ou Estudos Interartes. Eles começaram a ser sistematizados como disciplina do campo dos Estudos Comparados nos anos 1960, a partir do fenômeno dos *happenings*² nos EUA e na Europa. Chegaram ao Brasil na segunda metade dos anos 2000, com as teorias de Claus Clüver (2006), Walter Moser (2006) e Irina Rajewsky (2012). Em linhas gerais, os autores se ocupam das relações entre artes e mídias, possibilitadas pelo trânsito dos elementos semióticos que as constituem, bem como dos produtos resultantes de tais interações. No caso dos processos intersemióticos, em fluxos que se efetuam de um sistema de signos para outro, existem dificuldades em se encontrar equivalentes, como disse Clüver (1989, p. 62), entre os sistemas relacionados. Assim, tratamos desses processos, considerando os trânsitos operados entre as obras analisadas.

Nestes apontamentos, usamos o conceito de Irina Rajewsky denominado transposição intermídias: a transição de uma arte ou mídia para outra, “a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários” (2012, p. 58). Essa transposição intermídias geralmente ocorre em adaptações de obras literárias para o cinema e envolve, a grosso modo, arte da palavra e arte visual. Esse processo, quando ultrapassa os limites de uma obra, é considerado extracomposicional: como, por exemplo, o filme *Psicose*, que resulta de uma transposição do romance *Psicose* para a mídia cinematográfica. Outro conceito que orienta este artigo é o de referência intermídias, também de Rajewsky (2012), que é quando o artista toma uma obra de outra mídia como referência para construir a estrutura do seu próprio trabalho, “a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras” (2012, p. 58).

A referência intermídias pode envolver tipos de obras da mesma natureza ou de naturezas distintas. Sendo um processo intracomposicional, que conecta diferentes obras, ela afeta o significado e a aparência externa. Um exemplo entre nossos objetos de estudo está no romance *Psicose*, quando Norman se refere aos livros que está lendo no mundo ficcional, cujas narrativas são importantes para a estrutura do livro de Bloch. Também se destacam as pinturas e peças musicais às quais tanto a série quanto o filme aludem, e que examinaremos mais adiante.

Abrimos parênteses para informar que teóricos do Cinema, como Robert Stam, também se debruçaram sobre a interação entre Literatura e Cinema, a fim de entender os nexos das adaptações do texto literário para o cinematográfico. Vale trazer

² Forma de arte e expressão que se encontra “entre a música, o teatro e a pintura ou a colagem ou o poema-objeto” como um território inexplorado, desenvolvido como um intermediário localizado entre essas formas (HIGGINS, 1965 *apud* CLÜVER, 2006, p. 32; 1966).



aqui o esquema prático-analítico proposto por Stam como método: 1) afinidades entre a autoria do original e sua adaptação (2005, p. 32); 2) mudanças e trocas entre as histórias, havendo uma relação entre os eventos narrados e uma sequência na maneira como são narrados – segundo Stam, “os narratólogos de cinema extrapolaram três das principais categorias de Genette (1982): ordem (que responde à pergunta ‘quando?’ e ‘em que sequência?’), duração (que responde à pergunta ‘quanto tempo?’) e frequência (que responde à pergunta ‘com que frequência?’)” (2005, p. 32), para as quais os estudos de narratologia podem ajudar; 3) eliminações e condensações, ou seja, contrações e tensões (2006, p. 41). Nota-se que o esquema de Stam se aproxima, de certo modo, às propostas dos Estudos Intermídias.

Com isso, ressaltamos que os estudos sobre as relações entre as obras, sejam elas da mesma natureza ou não, são um campo de permanente indagação desde a Antiguidade Clássica, embora sua sistematização considerando as mídias (suportes) onde elas se expressam é mais recente, como destaca Moser (2006, p. 53 p. 42-64). Nesse campo especulativo, análises envolvendo vários gêneros ou formatos – propósito destes apontamentos, que têm romance, filme e série de TV como objetos – começam a se avolumar. Entretanto, convém registrar que no caso específico de *Psicose* (1960), os estudos intermídias relativos a ele giram em torno do remake de Gus van Sant (1998), não levando em consideração o texto-fonte: o romance de Bloch, do qual trataremos a seguir.

Embora esses estudos não sejam recentes, a comparação entre esses gêneros (romance, filme e série) dentro dos estudos intersemióticos ainda o são. No caso das obras escolhidas para este ensaio, as comparações entre *Psicose* (1960), de Hitchcock, e o remake de Gus van Sant (1998) são exemplos mais produtivos. No caso deste artigo, o objetivo é tecer algumas reflexões entre esses diferentes gêneros: o romance, o filme de Hitchcock e a série de TV. Esses movimentos podem produzir formas de repensar as obras e suas adaptações.

Desde o início: estrelas se erguem

Robert Bloch nasceu em Chicago, em 5 de abril de 1917. Aos 10 anos de idade, começou a ler *Weird Tales*, popular revista *pulp*³ de terror norte-americana. A

³ “Pulp” refere-se à polpa de árvores, usada para produzir papel composto. Esse papel é muito barato e pouco durável, pois se acidifica rapidamente. O termo “pulp fiction” refere-se à literatura de baixa qualidade impressa nesse tipo de papel. A definição do Oxford Dictionary é: “ficção mal escrita e geralmente destinada a chocar as pessoas”.



revista incluía muitos dos contos de H. P. Lovecraft, que viriam a influenciar Bloch, juntamente com Edgar Allan Poe, Bram Stoker⁴ e o filme de terror *O Fantasma da Ópera* (Direção de Rupert Julian, 1925). Assim, Bloch vendeu seu primeiro conto, “The Feast in the Abbey”, para a revista. Quando começou a se interessar por psicopatas assassinos, escreveu o conto “Yours Truly, Jack the Ripper” (1943), no qual recria a vida do famoso *serial killer*. Os críticos consideraram esse conto um ponto de virada no estilo do autor, superando as influências lovecraftianas. Em 1947, escreveu o romance *The Scarf*, a história de um jovem que se torna um assassino como resultado de um trauma de infância. O conto “The Real Bad Friend”, de 1957, envolve um distúrbio dissociativo de identidade, sendo um precursor do famoso *Psicose*, de 1959.

E quanto ao protagonista Norman, quem seria sua gênese, quem inspirou a criação da personagem? A pergunta sempre gera um debate acalorado entre os críticos. Muitos acreditam que o personagem tenha sido inspirado no assassino em série Ed Gein⁵. De fato, Bloch escreve sobre esse caso no ensaio fictício “The Shambles of Ed Gein”, republicado na coletânea *The Lost Bloch*⁶. Em sua autobiografia *Once Around the Bloch* (1993), o autor escreve que não sabia nenhum detalhe sobre o caso de Gein e sabia muito pouco sobre o assassino. No entanto, o narrador de *Psicose* diz:

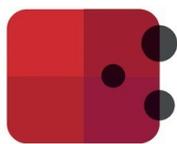
Alguns repórteres o compararam ao caso Gein, acontecido no Norte alguns anos antes, e os ouvintes suavam à descrição daquela “casa de horror”, onde diziam, Norman Bates vinha há tempos assassinando os hóspedes. Reclamavam uma completa investigação em torno de todas as pessoas desaparecidas naquela área durante as duas últimas décadas e insistiam na drenagem de todo o pântano a fim de averiguar se continha outros cadáveres (BLOCH, 1961, p. 91).

Por sua vez, vários amigos de Bloch disseram que a inspiração foi Calvin Beck, o editor da famosa publicação “Castle of Frankenstein” (1962). Beck tinha uma mãe castradora, que o dominava e seguia-o aonde quer que fosse. Outra semelhança entre Norman e Beck é sua aparência física: Beck era acima do peso e usava óculos,

⁴ Em 1961, Bloch ganhou o Prêmio Edgar Allan Poe (*Mystery Writers of America*) por *Psicose* (1960), que dividiu com Joseph Stefano, o roteirista do filme de Hitchcock. Em 1961, ganhou o prêmio Bram Stoker (*Horror Writers Association*) por sua carreira.

⁵ O açougueiro ou fantasma de Plainfield. Na década de 1950, matou duas mulheres e era suspeito do desaparecimento de outras, além de ter exumado corpos de mulheres de seus túmulos e construído móveis com seus ossos e pele. Sua relação com a mãe era muito complicada. Ela transmitiu aos filhos, Ed e seu irmão, princípios religiosos problemáticos, que diziam que as mulheres eram imorais e naturalmente promíscuas, instrumentos do demônio, exceto ela própria. A história de Ed Gein inspirou outros filmes, como “O Massacre da Serra Elétrica” e “O Silêncio dos Inocentes”.

⁶ Coleção publicada pela Subterranean Press, editada por David J. Schow, em uma pequena edição, uma trilogia composta por: Vol. 1: *The Devil with You!* (1999); Vol. 2: *Hell On Earth* (2000); Vol. 3: *Crimes and punishment* (2002).



enquanto Norman é descrito como sendo um “homem gordo” (*Ibid.*, p. 16), tendo um rosto “redondo” e usando “óculos sem aro” (*Ibid.*, p. 6).

Sobre o romance e suas características

Psicose, publicado em 1959, não foi tão bem-sucedido quanto outros livros de Bloch, embora tenha recebido críticas de escritores do mesmo gênero. A narrativa foi muito inspirada na psicanálise freudiana, retomada por Jacques Lacan no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta.

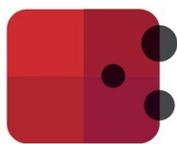
Um dos elementos dessa influência é o processo metonímico⁷ visível na forma como a narrativa é apresentada em partes ou em algumas imagens que são partes de um todo. Exemplo disso é a imagem do prego na loja de ferragens de Sam. Quando Lila, irmã de Mary⁸, pergunta a ele sobre o prego, ele responde:

Exatamente: um prego. Vendo-os às carradas. Centenas de quilos por ano. Meu pai já vendia. Aposto que vendemos umas dez toneladas de pregos neste armazém, desde o dia em que abrimos as portas. Pregos de todos os comprimentos, de todos os tamanhos — simples pregos ordinários. E não há um só que seja trivial, desde que se pense na significação dêle. Todos servem a um propósito importante e duradouro (*Ibid.*, p. 46).

A fala aponta a função de um fragmento na produção de sentidos na narrativa. A nossa leitura é de que, como é a parte oculta do prego que fixa as partes da construção, ele pode ser visto como uma conexão entre o corpo e a mente, já que esta última tem, da mesma forma, uma parte visível e uma parte submersa, respectivamente o consciente e o inconsciente. Essas duas partes constituem o sujeito. Outros exemplos que têm função metonímica no texto são o brinco de Mary que Lila encontra no banheiro

⁷ Acreditamos ser necessário explicarmos a diferença de significado e uso entre metáfora e metonímia. Uma metáfora é criada pela substituição do significante, significando uma coisa com o nome de outra, produzindo assim significados. Ela está centrada na possibilidade de substituição de algo, esse “significante”, enquanto a base da metonímia é a cadeia de significados. A metáfora ocorre dentro de uma relação de mudança de um significante por outro. A metonímia ocorre quando um significante representa toda a cadeia de significados.

⁸ Alfred Hitchcock mudou o nome da personagem de Mary para Marion Crane a fim de evitar problemas, depois que sua equipe de produção descobriu, pesquisando listas telefônicas, que havia uma pessoa chamada Mary Crane vivendo em Phoenix. Vale observar que, de acordo com Dicionário de Nomes Próprios, Mary é um nome de origem hebraica que significa “a senhora soberana” e “a pura”. Se Bloch pretendia relacionar esse significado à personalidade da personagem, essa intenção foi mantida por Hitchcock e pelo roteirista Joseph Stephano quando a rebatizaram de Marion, um diminutivo de Marie. (Cf. www.dicionariodenomesproprios.com.br).



do motel⁹ e as bitucas de cigarro deixadas no motel pelo detetive. Eles são portadores de uma significação, pois, além de evidenciar a passagem das personagens pelo lugar, são partes de uma situação que, na obra, se revelará por completo posteriormente.

O elemento “tempo” corrobora o processo metonímico, funcionando de modo simultâneo. Para isso, Bloch usou o artifício de narrar eventos concomitantes em capítulos separados e dividir o tempo em psicológico e real. Julgamos que a constituição metonímica do romance contribuiu em muito no momento de sua transposição para o roteiro do filme.

As três histórias – romance, filme e série de TV – promovem as seguintes questões psicanalíticas nas quais este artigo se concentrará:

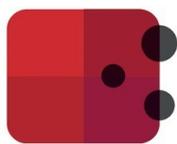
- A questão dos Duplos e do espelho: Norma-n e normalidade, mãe e filho que espelha sua loucura. Outro duplo, tanto no romance quanto no filme, é Sam Loomis e Norman, pois ambos estão presos em um lugar – a casa da mãe de Norman, a loja de ferragens do pai de Loomis – relacionado a um dos pais, como se fosse um fardo transmitido de progenitores à prole. Os vários espelhos presentes na narrativa servem como vetores para esses duplos. O conflito entre o Imaginário e o Simbólico, por exemplo, como vetor para o desenvolvimento do Complexo de Édipo, gera neurose e psicose;
- O significado de alguns dos elementos materiais da narrativa: a casa, as pinturas, os livros, etc.

Essas características podem ser observadas tanto no filme, em um processo chamado transposição intersemiótica, quanto na série, por meio de um tipo diferente de adaptação chamado referência intermédias.

Algumas informações sobre o filme: uma teia de circunstâncias

Os filmes adaptados de livros são importantes em Hollywood, principalmente no cinema clássico. A partir de então, muitos dos recentes sucessos de bilheteria são baseados em personagens e histórias de outras mídias, como jogos, quadrinhos, peças

⁹ Em inglês, essa palavra significa hotel de beira de estrada, em que as pessoas se hospedam, quando estão em viagem. Em português, a palavra assume a acepção de hotel que aluga quartos para encontros amorosos e sexuais.



de teatro e reportagens jornalísticas¹⁰. Hitchcock estava particularmente interessado em adaptar literatura para o cinema: *Janela Indiscreta* (1954), por exemplo, foi baseado no conto de Cornell Woolrich “It Had to Be Murder” (1942); *Rebecca* (1945) foi inspirado no livro homônimo de Daphne du Maurier (1938)¹¹.

O roteirista e jornalista Stephen Rebello, em *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*¹², relata que a adaptação de *Psicose* foi um processo muito difícil para Hitchcock. A Paramount, considerando o projeto arriscado, ofereceu um orçamento menor em relação às produções anteriores do cineasta. Hitchcock precisou contratar profissionais de TV para sua equipe, pois seus salários eram mais baixos do que os dos profissionais de cinema¹³ (REBELLO, 2013). Ademais, o próprio Hitchcock financiou parte do filme e aceitou não receber salário como diretor. Depois que todos esses acordos foram feitos, a pré-produção começou e Joseph Stefano escreveu o roteiro (*op. cit.*, p. 7-14).

Ainda de acordo com Rebello (2013), *Psicose* foi filmado em um mês, um tempo surpreendentemente curto para um longa-metragem de Hollywood. Houve também bastante tensão no *set* de filmagem, incluindo desentendimentos entre o diretor e o ator John Gavin, que interpretou Sam Loomis, enquanto os profissionais de TV lutavam com o trânsito da TV para o cinema¹⁴.

O primeiro corte de edição foi um ponto de discórdia entre os produtores e a

¹⁰ *O Homem Errado* (1956), de Hitchcock, é um exemplo de uma reportagem jornalística transformada em filme.

¹¹ Esse romance foi plagiado de *A sucessora* (1934), da escritora brasileira Carolina Nabuco. *A sucessora* foi publicado em 1934. A autora havia enviado o manuscrito original para agentes literários e editoras nos EUA e na Inglaterra, mas nunca recebeu resposta. *Rebecca*, de Du Maurier, foi publicado quatro anos depois e impressionou Hitchcock, que decidiu produzir o filme, que foi vencedor do Oscar. Em 1941, uma resenha publicada no conhecido e respeitado New York Times apontou as semelhanças entre o enredo dos livros de Du Maurier e de Nabuco. No Brasil, muitos escritores identificam semelhanças não apenas no enredo, mas em cenas e diálogos inteiros. Em seu livro de memórias, Nabuco lembra que os advogados dos produtores de Hitchcock a procuraram e ofereceram uma quantia em dinheiro para que ela assinasse um documento reconhecendo que havia semelhanças e coincidências entre os romances, e que ela não entraria com uma ação judicial, mas ao que parece, ela recusou a oferta. Esse caso voltou à mídia em 1978, quando o romance de Carolina Nabuco foi adaptado para uma novela, que foi ao ar de 1978 a 1979. Como afirmou Álvaro Lins, o livro de Du Maurier é essencialmente o livro de Carolina Nabuco ampliado e enertado, sendo que até a novidade do *Rebecca* se formou de uma sugestão indireta do livro plagiado (LINS, 1941, p. 234). Além dos detalhes analisados por esse crítico, como o enredo, as situações e os diálogos (LINS, 1941; MUZART, 2013), Lins elenca outros fatores indicativos do plágio: acesso provável ao original, anterioridade da obra plagiada, trajetória literária de Du Maurier, de suas obras anteriores até o *Rebecca*, e tempo exíguo de escrita do romance (Sobre a questão há uma tese bastante interessante, Cf. GARCIA, 2021). Esse e outros casos de plágio em processos de adaptação intermídia da literatura para o cinema merecem uma reflexão completa em um novo ensaio.

¹² Livro baseado em entrevistas detalhadas com o diretor e todas as pessoas que participaram do projeto do filme. A edição em inglês, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, é de 1990; a edição brasileira é de 2013.

¹³ Os profissionais vieram do programa de TV “Alfred Hitchcock Presents” (1955-1965).

¹⁴ Vale a pena mencionar que havia muitas diferenças entre a TV e o cinema, e Hitchcock acreditava que essa tensão era boa, porque ajudava os atores a se expressarem durante as gravações. Mas as tensões não são boas quando há dúvidas sobre o projeto no estúdio ou no *set* (REBELLO, 2013).



equipe da Paramount, e Hitchcock considerou reeditar o filme para exibi-lo na TV¹⁵. Mas as opiniões mudaram com um novo corte que incluía efeitos sonoros e a música original composta pelo lendário Bernard Herrmann. Curiosamente, Hitchcock não queria música na icônica cena do chuveiro, apenas efeitos sonoros, e banuiu os violinos, que considerava românticos. No entanto, Herrmann acreditava no potencial dos violinos e suas notas agudas, muito parecidas com uma faca em ação. Depois de muita insistência, inclusive da esposa de Hitchcock, o compositor convenceu o cineasta, imortalizando a cena (BERCHMANS, 2012).

O marketing do filme trouxe inovações, pois o trailer apresentava o próprio diretor falando sobre sua criação. Ele também apareceu em pôsteres que diziam que ninguém deveria ser admitido no cinema após o início da exibição, para que o espectador tivesse a experiência completa. Hitchcock também pediu aos espectadores que não divulgassem detalhes sobre o filme para pessoas que ainda não o tivessem visto, em uma tentativa de banir o que hoje chamamos de *spoilers*. *Psicose* foi um enorme sucesso, gerando filas de espectadores. A princípio, as opiniões dos críticos eram moderadas, mas o sucesso que o filme fazia com o público os forçou a revisar suas críticas. *Psicose* foi indicado ao Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante (Janet Leigh), Melhor Filme, Melhor Design de Produção e Melhor Direção, mas não venceu em nenhuma categoria.

Herrmann estava certo quanto ao potencial de sua trilha. Ela se tornou um dos elementos fundamentais do filme, conjugando-se com os demais para produzir o resultado visto na tela. A trilha se inscreve no processo de intermedialidade que vimos discutindo aqui, uma vez que Herrmann usou como referência para a cena do chuveiro a composição *Impressioni Brasiliane* (1927), do músico italiano Ottorino Respighi. Essa composição é citada no livro e no filme na mesma cena: Sam (que a conhece e sabe qual é seu tema), ouve-a no rádio, sente um mau presságio e julga ser por causa da morbidez da música. Nesse momento chega Lila à procura de Mary. Sam ia desligar o rádio, mas Lila, interessada na música, barra o gesto do rapaz e pede informações sobre a composição.

A peça musical não é citada por acaso nos enredos. Uma de suas partes, o “Jardim das serpentes” (inclusive mencionada por Sam), composta por Respighi depois de conhecer o Instituto Butantan¹⁶ durante sua visita ao Brasil, representa o movimento de uma cobra que persegue e captura sua presa, um pássaro. Isto é obtido por meio do

¹⁵ Os filmes para televisão eram considerados inferiores aos filmes para cinema, e eram sempre criticados pelos especialistas.

¹⁶ Instituto público brasileiro, considerado um dos maiores centros científicos do mundo. Conhecido por sua coleção de animais peçonhentos, usados para extrair venenos para desenvolver antídotos e outros medicamentos contra muitas doenças, como vacinas, inclusive para covid-19.



som convulsivo do oboé, seguido por flautas e notas cortantes de violinos tocados em *tremolo*, que causam suspense e marcam o momento da morte da presa. Os instrumentos mimetizam não apenas o movimento da cobra, como o canto do pássaro¹⁷.

Vale acrescentar que a composição de Respighi, ouvida pelas personagens do romance e do filme, funciona como uma *mise-en-abyme* da história como um todo, sublinhando a relação predador (Norman) e presa (Mary/Marion). A parte mais marcante do filme é a da cena do chuveiro, intitulada, no filme, “The Murder” (O assassinato), que utiliza como referência o “Jardim das serpentes”, tocada na cena do chuveiro, e se tornaria a faixa mais importante da trilha. Esse som ficou conhecido como “violinos cortantes” por um bom motivo: no filme, a faca perfurando o corpo de Marion não é visível. A decisão de não mostrar o esfaqueamento se deveu à censura da época, que proibia cenas de violência explícita, proibição reforçada pelo estilo do cineasta. Assim, o compositor e o diretor conseguem transmitir a sensação de uma faca cortante por meio da música e da edição.

A violência da cena, juntamente com os violinos cortantes com suas cordas brutal e repetidamente golpeadas pelos arcos, produz pavor e desconforto. Em seguida, as repetições são substituídas por notas mais longas de violoncelo e notas mais altas e leves de violino, com outros violinos tocados em *pizzicato*¹⁸. Resumidamente, a sensação causada no espectador é a da violência e do peso sobre os ombros, e essa é a música que marca essa transição. Convém assinalar que antes do tema do chuveiro, o tema principal, “Prelude” (Prelúdio), anuncia a atmosfera sombria de mistério e suspense do filme. As notas de violino nessa peça são tocadas com força com o arco.

Outro exemplo notável de intermedialidade operado na trilha sonora por Herrmann é a faixa “Hotel Room” (Quarto de Hotel). Ela é uma referência à música do filme *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), do mesmo Hitchcock. Com as notas alongadas e melancólicas do violino e do violoncelo em contraponto com outros instrumentos de corda, ela resulta em um clima de suspense.

Tomando o filme de 1960 como referência, a série *Bates Motel*, de 2013-2017, propõe-se a contar a história de Norman Bates ainda adolescente, buscando criar eventos que teriam ocorrido em sua vida e que o filme não mostrou, porque nele o protagonista já está com 30 anos. Esta é a principal diferença entre *Bates Motel* e *Psicose*. Nos parágrafos que seguem, mostraremos como a série recriou cenas do filme e como a ideia da música dialogando com a cena foi mantida.

¹⁷ Informações coletadas no Centro de Memória do Instituto Butantan, onde existe uma reprodução da partitura de “Impressioni brasiliane” (INSTITUTO BUTANTAN, 1990).

¹⁸ No dicionário Oxford, *pizzicato* é descrito como: “tocado usando os dedos em vez de um arco para puxar as cordas de um instrumento musical, como um violino”.



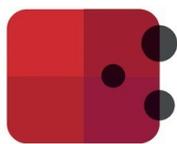
Tanto no romance quanto no filme, Marion/Mary rouba o dinheiro de seu chefe para ajudar seu amante, Sam, e é assassinada por Norman, que a deseja. Por sua vez, a série divide a cena, desde a conversa de Marion e Norman até o assassinato, em dois episódios separados, o que modifica a narrativa original.

O primeiro é o episódio 6 da 5ª temporada, em que Marion Crane, interpretada pela cantora Rihanna, rouba o dinheiro¹⁹ e foge para encontrar Sam em White Pine Bay. Mas Sam havia mentido para ela, dizendo que era solteiro e que estava na cidade por causa de seu trabalho. Na verdade, ele é casado com Madeleine Loomis. Quando Marion chega ao Bates Motel, os eventos que se seguem – Norman e Marion se apresentando durante o *check-in*, Marion sentindo fome e Norman a convidando para jantar, a conversa deles enquanto ela come – são semelhantes aos do livro e do filme. Norman então decide contar a ela sobre Sam e sua esposa, porque ele deseja Marion e também se sente atraído por Madeleine, que se parece com sua falecida mãe. Marion se despede e entra em seu quarto para tomar um banho. Excitado, Norman decide observá-la pelo buraco na parede do escritório (Figura 9). Enquanto o espectador espera que ela seja assassinada por Norman, como no livro e no filme, ela termina seu banho e vai pedir a Norman o endereço de Sam. O episódio termina quando ela vê, pela janela, Sam e sua esposa dentro da casa. Ela retorna ao motel, pega seus documentos e vai embora.

No episódio seguinte, Sam persegue Marion, que se desvencilha dele. Ele vai até o quarto dela. Como a porta está aberta, ele entra, vê os pertences de Marion e decide tomar um banho. Essa cena é equivalente ao assassinato no chuveiro de Hitchcock. Outra diferença em relação ao filme é a canção que toca no motel, “Crying”²⁰, de Roy Orbison. A letra fala de um homem que reencontra a garota que ele teria amado. No passado, o eu lírico não teve coragem de contar a ela sobre seus sentimentos, e continua incapaz de fazê-lo no presente. Ele está “chorando” por saber que nada vai mudar. Algo semelhante acontece com Norman, mas não por amar uma mulher, já que ele não parece ser capaz de sentir amor por mulheres, apenas desejo, obsessão. Por esse motivo, ele está chorando nos dois sentidos da palavra *crying*, em inglês: derramando lágrimas e gritando alto, sendo que esse último também pode representar

¹⁹ No romance e no filme de Hitchcock, a quantia roubada por Marion é de US\$ 40.000. Na segunda versão do filme, feita em 1998 por Gus Van Sant, e na série *Bates Motel* o valor é uma quantia equivalente, US\$ 400.000. Em termos comparativos, US\$ 1 em 1960 equivaleria em 2010 a US\$ 7, e em 2023, a US\$ 10,60.

²⁰ Na primeira parte da música: “Eu estava bem por um tempo / Conseguia sorrir por um tempo / Mas te vi ontem à noite / Você segurou minha mão tão forte / Quando parou para dizer olá / Você desejou que eu estivesse bem / Você não pôde notar que / Eu estive chorando por você / Chorando por você e você disse adeus / Me deixou completamente sozinho / Sozinho e chorando, chorando, chorando, chorando / É difícil entender / Mas o toque da sua mão / Me faz começar a chorar [...]” (ORBISON, 1961, tradução nossa).



o som emitido pela mulher quando assassinada.

Análise semiótica da sequência do filme: diálogo entre presa e predador

Usar a semiologia para analisar filmes é, como defende Christian Metz citado por Andrew, ver ou observar sinais e descobrir processos de significado nos filmes (ANDREW, 2002). Com base na referência ao filme, esse conceito de semiologia poderia ganhar um novo entendimento. Como fazer o trânsito de um ambiente tenso, descrito em palavras, frases, linhas e parágrafos, para outro tipo de arte que utiliza, além da palavra, silêncios, imagens e movimento? Muitas respostas a essa pergunta foram formuladas em mais de cento e vinte anos de cinema.

A sequência do diálogo entre Norman e Marion e o momento de voyeurismo do psicopata ajudam a demonstrar as dificuldades das transposições intermédias. Nesse aspecto, o trabalho dos diretores de arte Robert Clatworthy e Joseph Hurley e do decorador de cenários George Milo merece atenção. Suas escolhas nessa cena, juntamente com a precisão cirúrgica da *découpage* de Hitchcock, são importantes para que a história brilhe. O cenário e seus objetos foram pensados para gerar significados de acordo com a estrutura ou a cena e são responsáveis por provocar uma resposta do espectador. Como, por exemplo, Marion chega ao Bates Motel tarde da noite, sentindo fome. Norman a ajuda e convida-a para comer alguma coisa. Ele vai até a casa de sua mãe para buscar o jantar. No saguão do motel, Marion ouve a mãe de Norman humilhá-lo. De volta ao motel, Norman conversa com Marion sobre suas vidas. O cenário revela uma série de pássaros empalhados por Norman com técnicas de taxidermia, o que se torna importante para a revelação do estado emocional do personagem.

O enquadramento como composição do conteúdo da imagem é capaz de amplificar os efeitos psicológicos (MARTIN, 2003). No início do diálogo, que ocorre no escritório do motel, há uma tomada curta com um ângulo de câmera, chamado *contre-plongée*, que mostra Norman olhando para Marion (Figuras 1 e 2). Nesse momento, sua fala demonstra sua inocência e, para isso, ele é retratado como ingênuo. Com Norman sentado em uma cadeira, podemos ver dois pássaros empalhados, em posições passivas. Em um certo momento, ele os acaricia carinhosamente (Figura 3).

Quando Marion o questiona sobre seus amigos e amantes, ele deixa de demonstrar afeto e hesita em responder. Norman logo passa a demonstrar agressividade, e a câmera muda para um ângulo mais agudo, mostrando duas aves de rapina presas ao topo da parede. Nessa cena, o cenário amplia o lado ameaçador de Norman (Figura 4). Logo após, antes de Marydeixar o escritório e voltar para o quarto para tomar banho, Norman pergunta a que horas ela planeja tomar café da manhã e



pergunta seu nome: “Miss... Crane”, ela responde. Ele vai até o saguão, pega o livro de visitas e vê que ela mentiu quando fez o *check-in* com o nome de Marie Samuels. Ele retorna ao escritório, e a câmera apresenta um quadro de Norman entre os pássaros empalhados, predadores e presas, parecendo hesitante. Ele tira um quadro da parede e olha pelo buraco revelado embaixo.

O significado das pinturas na parede²¹

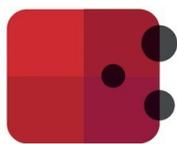
Algumas pinturas mostradas no filme têm um significado na cena e são importantes para a narrativa (veja duas delas na Figura 4). A pintura que cobre o buraco na cena mencionada acima é “Susana e os Anciãos” (MIERIS, 17--), pintada por Willem van Mieris (1662-1747) no século XVII (é a pintura do lado direito na Figura 5). A pintura retrata uma história bíblica do Antigo Testamento, do Livro de Daniel, sobre uma mulher, Susana, perseguida por dois anciãos que desejavam se relacionar sexualmente com ela (Figuras 6 e 7). Susana é a bela esposa de um rico judeu. Dois anciãos, juízes designados, vão às casas dos judeus para aconselhá-los. Eles começam a observar Susana e a desejá-la. Então, quando ela sai para os jardins, eles se escondem atrás dos arbustos e das árvores. A cobiça e a luxúria aumentam gradualmente até que, diante da negativa dela respeitando o amor, a fidelidade e a lealdade ao marido, eles decidem chantageá-la, dizendo que se ela não se relacionasse com ele, eles a acusá-la-iam de adultério. Ela pede justiça a Deus. Essa história – que retrata as mentiras sobre a lealdade de uma mulher e o poder de Deus para resolver injustiças – representa um termo da psicanálise lacaniana, apresentado no conjunto freudiano de impulsos: o impulso escópico²², feito pelos olhos (LACAN, [1964], 1988).

Diferentemente dessa representação artística e bíblica de “castidade, inocência e vulnerabilidade”, muitos artistas preferiram “retratar seus aspectos mais femininos e sensuais” (PHILPOT, 2004, p. 76) dessa passagem bíblica, o que pode ser percebido como um olhar mais masculino²³. Isso nos permite refletir sobre a função dos

²¹ No romance, a imagem que cobre o buraco na parede é uma licença do motel. Na série, é uma paisagem de lago, o local onde Norman descarta os corpos de suas vítimas. Esta imagem mostra a mãe urso caminhando ao redor de um lago seguida por seu filhote; no horizonte, vemos três camadas de cadeias de montanhas cercando esse lago. Topologicamente, é o local onde o lago recebe e capta as águas provenientes dessas montanhas (Figura 9), além de remeter aos lagos do livro e do filme, onde Norman deposita os corpos de suas vítimas, e isso torna a escolha da pintura bastante significativa. Somado a isso, há a presença de uma urso mãe guiando o seu filhote; lembrando ao espectador o poder que Norma exerce sobre o filho.

²² Embora seja necessário pensar sobre um “olhar masculino” em obras artísticas em qualquer estudo, neste artigo, o olhar masculino é pensado, mesmo que superficialmente, apenas como eventos concretos: o convite de Hitchcock para tal são, obviamente, as pinturas.

²³ Há uma tradição de pintar essa cena bíblica desde o Renascimento, período em que ela se tornou “um tema popular escolhido por artistas e patronos para ser exibido em locais religiosos e privados” (CURRY,



olhos, não mais apenas uma fonte de visão, mas também a fonte da libido (QUINET, 2002, p. 10, *apud* RODRÍGUEZ, 2021, p. 9). O olhar se transforma de uma fonte de prazer em uma fonte de dor e miséria quando o impulso escópico se transforma de um impulso de vida em um impulso de morte. É notável que, na época do lançamento do filme, um pôster circulou com Hitchcock apontando para a pintura nos convidando a olhar pelo buraco, transformando também os espectadores em *voyeurs* (RODRÍGUEZ, 2021).

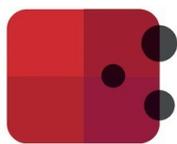
Outra pintura do filme, que não foi incluída na série, é “Vênus ao espelho”, no canto do escritório (na Figura 5, ela está à esquerda da pintura apontada pelo diretor; veja a Figura 8). Realizada por Ticiano em 1555 (TITIAN, [ca.1555]), a pintura mostra Vênus em uma pose sensual, deitada na cama e olhando para um espelho. Eros²⁴, seu filho com Marte – deus grego do amor carnal –, é quem segura o espelho. O que é intrigante nessa pintura é o fato de que Vênus não pode ver a si mesma. Somente o espectador pode vê-la, pois seu olho está refletido no espelho. É importante notar que, se Vênus se olha no espelho, a imagem que ela deveria ver é o seu reflexo. No entanto, no caso da pintura, seu reflexo encara o observador.

Isso é relevante no filme porque não se refere ao narcisismo primitivo, que existe em um processo edípico e é importante na criação do Ego, ou às hesitações de uma imagem especular, em que o duplo pode ser identificado com um ponto localizado no Outro, além do espelho, e que, por sua vez, olharia para o sujeito, gerando angústia (LACAN, 2005 [1962-1963], p. 58). A cena funciona como uma formação *voyeur* quando nos convida a olhar através do espelho, para o corpo nu de Mary. O que está refletido no espelho é o desejo, expresso pela imagem refletida do espectador, ou melhor, de seu duplo. O espelho não é apenas o da pintura, mas, como escreve Christian Metz (1975, p. 15), o espelho que a tela do cinema pode representar. O desejo olha para nós e nossos olhos olham de volta, e esse olhar, juntamente com o ato de olhar, é crucial para entender a representação da psicose. O *voyeur* está presente em cenas como a abertura erótica do filme, em que Norman “devora” Marion visualmente, pelo buraco, quando a espia. É interessante observar que, no livro, ele de fato vê o reflexo de Mary, e não a própria Mary, quando a espia através do buraco (HORNOS, 2012).

Vale enfatizar que a presença dessas pinturas no cenário do filme proporciona

2022). Desde então, a cena foi pintada por Pinturicchio (1492-1494); Lorenzo Lotto (1517); Jan Matsys (c.1540 -1560); Tintoretto (1555); Alessandro Allori (1561); Annibale Carracci (1590); Annibale Carracci (1590); Ludovico Carracci (1598); Cornelis van Haarlem (1599); Rubens (1607); van Dyck (1621-1622); Guido Reni (1620-5); Massimo Stanzione (1643); Rembrandt (1647); Artemisia Gentileschi (1649); entre outros, até o século XX.

²⁴ Dentro de uma perspectiva psicanalítica, os elementos do quadro – Vênus e Eros – se escrevem, nessa perspectiva, apontando a relação entre mãe e filho, que é a tônica do enredo das três obras.



um interessante jogo de máscaras, no qual Marion tanto encarna a persona de Susana, uma vez que é vítima do desejo escópico de Norman, quanto a Vênus, ao se mostrar sensual e desejável diante do espelho do banheiro. Tal Como a personagem de Ticiano, Mary olha para si mesma e, ao mesmo tempo, para um observador implícito, apresentado através do personagem Sam (em quem ela pensa enquanto se olha no espelho), além de observadores virtuais – nesse caso, o espectador do filme e o leitor do livro. A cena que representa o mesmo momento da narrativa foi transposta do texto de Bloch para o filme de Hitchcock com algumas alterações na composição, referente a outro sistema semiótico. Norman a está espiando pelo buraco. Ela está se despindo, indo em direção ao banheiro, mas vira o corpo rapidamente para ver algo no quarto, que o espectador não pode ver, talvez o espelho do enredo do livro. Em ambas as cenas, cada uma dentro de suas possibilidades semióticas, é notável a manifestação do impulso escópico como um impulso de vida. Mary/Marion deseja a si mesma e deseja ser desejada por seu namorado, Sam. No livro, ela faz um movimento de dança e manda um beijo para si mesma e para o espectador implícito/virtual de sua imagem nua no espelho. Entretanto, além dos olhos de Sam e dos olhos do espectador ou do leitor, há os olhos de Norman observando tudo, como os anciãos na pintura de Susana, através do buraco na parede. Vistos por Norman, os gestos da mulher funcionam como o gatilho que desencadeia a invasão de Norman ao banheiro, culminando no assassinato. Há, portanto, uma relação complementar entre as duas pinturas, que, não por acaso, estão uma ao lado da outra no escritório do motel. A seguir, uma transcrição dessa cena do romance:

E era isso o que faria agora mesmo: tomar um longo e tépido banho de chuveiro... Tirar a sujeira do corpo, exatamente como daí a pouco iria tirar a sujeira da alma...
 Vem pura, Mary Vem (sic) pura como a neve...
 Entrou na sala de banho, sacudiu dos pés os sapatos e se abaixou para tirar as meias. Depois ergueu os braços, puxou o vestido pela cabeça, atirou-o no quarto ao lado. O vestido caiu longe da cama. Pouco importava. Desabotoou o soutien, arremessou-o em arco, deixou-o flutuar... Agora, a calcinha... Demorou-se em frente ao espelho da porta, a examinar-se. Talvez o rosto tivesse vinte e sete anos, mas o corpo era elástico, alvo e não tinha mais de vinte e um. Era bem feita. Tremendamente bem feita. Sam gostará que ela seja assim. Queria-o ali para admirá-la. Era um inferno ter de esperar mais dois anos. Ela, porém, haveria de recuperar o tempo perdido. Dizem que uma mulher não é sexualmente madura antes dos trinta. Trataria de averiguar se isso era verdade... Emitiu uma risadinha, esboçou uns passos de bailarina amadora, atirou um beijo à sua imagem no espelho e recebeu outro de volta (BLOCH, 1961, p. 22).



Bates em ação: a série no meio de *Psicose*

A série *Bates Motel* foi produzida por Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, e exibida no canal A&E. Teve 5 temporadas de 10 episódios, com cerca de 45 minutos cada. A série traz algumas modificações em relação ao livro e à adaptação de Hitchcock. Algumas pessoas a chamam de um prelúdio contemporâneo das obras anteriores. Mas há algumas mutações na história, como o desenvolvimento de narrativas paralelas, incluindo atividade econômica criminosa, plantação de maconha e criminosos sexuais que sequestram mulheres para torturá-las e abusar delas. Alguns eventos podem funcionar para confirmar a interpretação do prelúdio, mas outros são mutações, movimentos dos textos artísticos contemporâneos, por adição ou substituição, que permitem que o texto adaptado exceda os originais anteriores.

A abertura da série mostra um letreiro de motel em luz neon azul. A câmera focaliza primeiro o letreiro inteiro, depois letras específicas, uma de cada vez, antes de focalizar o letreiro inteiro novamente. A cada letra focalizada, a luz pisca e emite um zumbido, o que é muito comum com luzes de neon. A sequência de letras mostrada forma o acrônimo EMS, que pode se referir ao Sistema Motor Emocional, ou *Emotion Motor System*, em inglês (Figuras 17, 18, 19 e 20). Esse sistema foi descoberto por cientistas da área biológica há apenas algumas décadas. Até hoje, pouco se sabe sobre o SME, mas ele é reconhecido como responsável pelo controle das reações automáticas de proteção. Além disso, o SME controla comportamentos emocionais específicos, como o desejo pelo ato sexual. Mudanças gerais no corpo, como o aumento da tensão muscular, que controla o genital, começam nesse sistema, além de comportamentos associados a emoções específicas, como medo, raiva, felicidade, etc. (HOLSTEGE, 2016).

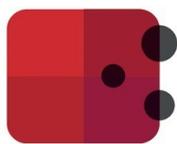
Suplemento²⁵ sobre a casa como um personagem: Norma-n/Norm-a/Normal, espreitando pelo buraco, vendo o espelho

A casa em *Psicose* (Figura 10) foi construída no estilo gótico vitoriano, que inspirou muitas casas de terror. Sua arquitetura geralmente inclui telhados de mansarda divididos em quatro lados, tornando-se mais verticais, cornijas para decoração, e um tipo de janela chamada óculo²⁶.

Hitchcock teria se inspirado no quadro de Edward Hopper chamado “House

²⁵ No sentido derridiano.

²⁶ Quando a casa é considerada feia, ela é chamada de “Californian gingerbread”.



by the Railroad” (Figura 11), pintado em 1925 (JACOBS, 2007; AZAMBUJA, SANTOS JR., ARAUJO, 2017). Da mesma forma, essa pintura teria sido inspirada em uma casa real, propriedade de Thomas Gagan (Figura 12). Sua filha, Amo Gagan (1911-2002), lembrava-se de ter visto pela janela, quando tinha 13 anos, um jovem pintor, provavelmente Hopper, do lado de fora da casa, sentado em sua bancada de pintura enquanto trabalhava no famoso quadro. Outra inspiração para a casa foi a mansão da família Kittredge, construída em 1860 em Santa Cruz, Califórnia (Figura 13). Há rumores de que a casa é habitada por fantasmas (BOCHNER, 1996; GUNZ, 2010). Uma semelhança interessante entre essa casa e a de *Psicose* é sua posição, no topo de uma colina. Outra possível influência, de acordo com Steven Jacobs (2007, p. 127), para a casa no topo da colina, foram os quadrinhos de Charles Addams²⁷ (Figuras 14 e 15).

O livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, de Steven Jacobs, propõe uma interpretação muito inteligente das casas dos filmes de Hitchcock, especialmente *Psicose*. O autor desenha a planta baixa das construções, mostrando a configuração da casa da mãe e do motel (Figura 16). Jacobs chama esse tipo de construção de “arquitetura esquizoide”. A casa majestosa, em ruínas, é complementada pela geometria retilínea modernista do motel. Acrescentaríamos a essa leitura que a parte superior é o espaço alucinante, enquanto a parte inferior da colina é o local onde Norman está conectado à realidade.

Em seu conhecido texto “O estúdio do espelho” (1998 [1949]), Lacan traz a ideia da formação de uma imagem do Eu a partir da imagem do Outro, vista no espelho. Esse processo se torna importante para a unificação do Eu, para refletir uma imagem do Outro, que é reconhecida como a imagem do sujeito que olha. No primeiro estágio do processo edipiano, a criança é alienada em um relacionamento dual com a mãe, em satisfação ao próprio desejo. A presença do pai (o Nome-do-Pai²⁸), ao interromper a relação entre a criança e a mãe, causa frustração e permite a entrada da criança na ordem simbólica. Na ausência do pai, a criança cresce em uma relação em que o Outro não existe, apenas o Eu. Nesse lugar, onde a criança estaria fazendo um registro da diferença e da ausência, haverá apenas um vazio. O sujeito precisa de uma falta, que é constitutiva dele como um ser desejante, e, sem ela, a psicose é desencadeada. O último estágio desse processo é a castração. Entre ser, o primeiro estágio, e ter falo, há uma mutilação simbólica, quando a figura personificada do pai simbólico impede a relação

²⁷ Se a famosa série de TV da Família Addams se passa em 1963, após a produção do filme *Psicose*, os quadrinhos de Charles Addams foram desenhados na década de 1930 (REBELLO, 2013). Identificamos no Brasil um artigo que menciona, mesmo sem referência, algo sobre a influência estética dessa casa (ver AZAMBUJA, SANTOS JR., ARAUJO, 2017).

²⁸ “É no nome do pai que devemos reconhecer o suporte da função simbólica que, desde os primórdios da história, identificou sua pessoa com a figura da lei.” (LACAN, 2005 [1966], p. 50).

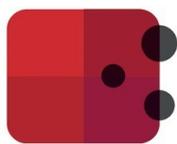
entre a criança e a mãe. Isso permite que a criança, um dia, se identifique com seu pai, o ideal do Ego.

Essa síntese, às vezes considerada um mal-entendido, é muito necessária para compreender que o fracasso no gerenciamento da ordem simbólica resulta desse processo. Isso porque “a carência do efeito metafórico provocará um furo correspondente no lugar da significação fálica” (LACAN, 1998 [1949], p. 558), e esse significante é responsável por completar “em ambos os sexos, o questionamento do sexo” (*Ibid.*, p. 555) e permitir que o sujeito se posicione diante da castração.

Nesse sentido, decidimos nos aprofundar em um tópico ainda não explorado na literatura sobre o filme, que é a outra representação do espelho, mas não para seu reflexo, ou seja, a imagem (seu sujeito), representada pelos duplos listados anteriormente. Em vez disso, propomos algo como um elemento de signo da cenografia, tornado visível por meio das plantas baixas e do piso da casa e do motel (Figura 16) dos Bates feitas por Jacobs (2007). Essa planta revela o motel como um edifício em forma de L, como se fosse visto de um espelho, que seria a perspectiva de Norman. L, para nós, é a letra que permite que Norman ultrapasse o significante “Norma”, na tentativa de uma certa normalidade, em junção dessa letra faltante, Norma-l²⁹, logo perdida quando confrontado pela moça. Essa superfície onde ele vê seu reflexo é o motel. Além de ser uma fonte de renda – um local onde as pessoas podem se hospedar durante uma viagem, chegando de carro e estacionando perto do quarto – essa construção representa um lugar onde Norman pode tocar a realidade; ou seja, onde Norman pode tentar ser normal. Seu caminho para a normalidade, para ser uma pessoa normal, é escrito com a adição dessa letra ao seu nome. O lugar onde o sujeito pode tocar o real, a jusante, é o motel. Lá, o buraco na parede pelo qual ele olha, é onde o mundo olha de volta para ele; não mais como um sujeito que busca o objeto de desejo, para o gozo, mas de onde o mundo o vê, em identificação com a mãe – ou de fato, sendo sua mãe.

Embora Lacan nos alerte sobre a possibilidade de mau uso da teoria matemática do conjunto, é importante pensar em relações, evitando as implicações de totalidade ou purificação (LACAN, 1998 [1966], p. 654). O nome de Norman contém o nome da mãe com a adição da letra N, Norma-n. Essa letra também pode ser pensada no sentido matemático, significando um número de elementos que podem ser

²⁹ Uma análise da representação da planta baixa do motel (Figura 16) nos permitiu perceber esse jogo de palavras e relacioná-lo ao transtorno de Norman, que está ligada ao modo de sua entrada no mundo simbólico, onde ocorre o surgimento da cadeia de significantes. Na ausência da norm-a – as regras, a lei que seria representada pelo pai – que lhe permitiria sair do processo edipiano, substituída por Norma, que não sai de sua mente, constrói-se um problema de identificação, sendo a causa primária de todos os eventos que culminam em trágicas consequências.



compartilhados entre conjuntos. O conhecimento desses elementos depende de parâmetros conhecidos e pode ser relacionado a uma contração de “e”, que significa conjunto.

No complexo de Édipo, se a mãe é responsável pela libidinização da criança, é a castração, operada pelo pai, que permite não apenas a interdição, mas a entrada no mundo cultural e simbólico. Portanto, a ausência do pai, e por consequência do complexo de castração, pode causar um distúrbio na formação da personalidade. De fato, a ausência do estabelecimento do complexo de castração, ou seja, da lei, pode resultar em uma recusa em abandonar a mãe como objeto de desejo e, assim, a criança a transforma em um objeto de identificação. Mas essa tentativa não pode ser concluída, precisamente porque a criança desenvolveu uma psicose.

De acordo com Checcia (2004), isso se deve ao fato de que o Outro é onde o pai é um significante que representa a lei como a cadeia significante. O Outro não é um só elemento, mas um conjunto de elementos. Pode-se pensar que, ao acrescentar a letra N³⁰ ao seu nome, ele não é Norma, como sua mãe. A propósito, “Norma” é uma palavra latina emprestada ao inglês, tornando-se “norm”, que significa “um padrão aceito ou uma maneira de se comportar ou fazer coisas com a qual a maioria das pessoas concorda”³¹, semelhante a regras.

A ausência da letra L em sua forma normal pode estar relacionada à ausência do pai, ou do nome do pai, e à presença da mãe castradora, muito protetora e dominadora, com a qual ele será identificado na narrativa. Com essa notação, norma-n/norma-l, estamos considerando tanto o trânsito de visões, por meio dos espelhos, quanto as luzes, cujo movimento é responsável pelo reflexo no espelho. Esse reflexo não seria um reflexo do pai real, mas o seu próprio, a imagem de autoridade que pode conduzir seu desejo³².

³⁰ Dessa nossa percepção do jogo de palavras, outros aspectos podem ser ponderados, como uma diferença topológica do terreno, a antiga casa de Norma no topo da colina e o motel na base do terreno; mas isso pode ser feito por outros críticos, talvez nós mesmos, em trabalhos futuros.

³¹ Cambridge Dictionary, University Press, 2022, tradução nossa.

³² Considerando outros jogos de palavras, há um artigo brasileiro, escrito por Esteves (2017), sobre uma introdução à construção dos personagens Norman e Norma na série de TV. Ainda que a ideia distendida não tenha sido estudada naquela monografia, a forma que a autora escolheu para tratar Norman e sua mãe, no título do texto, é muito interessante: Norma(n). Isso nos dá a possibilidade de qualificarmos, como já dissemos, esse jogo de palavras na relação entre Norman e sua mãe, em que poderíamos ligar ao sentido que aqui estamos tentando construir. Se tomarmos Norma como um elemento de um domínio (n) – este que completa o nome de seu filho –, podemos significar uma condição (a da lei e sua forma, mesmo sem o pai concreto, mas com algumas marcas em sua mãe), e como condição para o conjunto isso representará o nome do filho, Norman. Assim, o significado desse domínio “n” é, para nós, a condição de ter crescido sem a figura do pai, cuja presença contribui para a formação de si e para a construção de si como sujeito desejante. No caso desta narrativa, quando a mãe substitui o pai, o filho a torna um objeto de identificação. Para o simbólico, que carece de significante, esta letra, para o filho, pode representar a falta do pai, tentando representar algo que não poderia ser representado nem por imagens nem por palavras, pois “o princípio organizador do significante é a legibilidade [uma condição da letra], e não representação” (LACET, 2003, p. 58, tradução nossa).



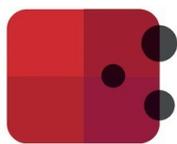
Algumas conclusões

A relação entre o livro, o filme e a série de TV é muito interessante. Eles estão conectados não por causa da precisão da adaptação do primeiro original, o romance de Robert Bloch. Para essa primeira inicial, vários procedimentos foram usados para o trânsito intersemiótico: do livro para o filme por meio de traduções intersemióticas e do livro/filme – ambos considerados originais – para a série de TV por meio da adaptação como um hipertexto em um processo de transtextualidade, o que representa, como diz Genette, “tudo o que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982 *apud* STAM, 2006, p. 29). No caso específico de *Bates Motel*, a trama expandida foi construída em um mundo sobreposto, possibilitado por meio de “efeitos bola de neve”: “[...] uma determinada história goza de tanta popularidade ou se torna tão proeminente culturalmente que gera espontaneamente uma variedade de prequelas, sequelas, fan fiction e adaptações, seja no mesmo meio ou entre mídias” (RYAN, 2013, p. 363), e estimulada pela necessidade de *spin-offs*, o que sempre cria novos caminhos.

Portanto, as questões do Duplo foram produtivas no livro, recuperadas pelo filme de Hitchcock e exploradas em alguns elementos significativos, necessários para sustentar a narrativa em *Bates Motel*. Entre esses elementos, destacamos neste ensaio: a casa e o motel da família Bates; a taxidermia praticada por Norman (um dos pilares narrativos das duas outras mídias, que é possível ver na sequência filmica aqui analisada, para a construção da mudança de humor de Norman); o voyeurismo de Norman e sua relação conflituosa com a mãe, Norma; e seu desejo sexual pela mãe (mais explícito na série do que no filme e no livro).

Pudemos fazer uma leitura do conflito entre o imaginário e o simbólico, e a construção do real como um vetor para o desenvolvimento do complexo edipiano de Norman e seus traumas, que geram a neurose e, nesse caso, a psicose. Entre nossas contribuições originais, as mais interessantes são as formas e estruturas que representam esse processo e o funcionamento desses elementos nas narrativas. Nesse sentido, nosso principal objetivo não era uma comparação convencional dessas obras artísticas (um romance, um filme e uma série de TV), mas um olhar crítico distinto, uma maneira diferente de percebê-las. Os espelhos, duplos, imagens, palavras e representações, vendo todos eles através dos espelhos, observando todas as coisas através do buraco e tentando nos ver olhando através dos espelhos da pintura, como Hitchcock nos convida a fazer.

Quanto a estas notas, sabemos que muito já foi dito sobre *Psicose*, ainda que



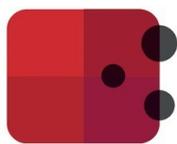
majoritariamente de forma não sistematizada. Por isso, buscamos retomar o diálogo com outros estudos. Acreditamos, pois, ter contribuído para esses estudos na medida em que levantamos alguns aspectos importantes da narrativa de Hitchcock ainda não observados e discutidos, como a relevância da pintura “Vênus ao Espelho” e a intermedialidade entre a trilha sonora composta por Bernard Hermann, a nova análise sobre o funcionamento da composição “Impressioni Brasiliane” (1927), de Ottorino Respighi, como *mise-en-abyme*, e o uso da música “Crying”, de Roy Orbison, na série de TV.

Igualmente interessante é a questão da letra L, vista como em um reflexo espelhado da planta baixa do motel. Acreditamos que, sem a imagem construída pelos outros, Norman não consegue desenvolver a ideia do Outro, pois, para ele, só existe o Eu. Devido à ausência do pai, não há interrupção do relacionamento entre ele e sua mãe, de modo que Norman não pôde desenvolver a si mesmo. No motel, Norman pode ver o mundo “normal” e tocar a normalidade, sem ser uma pessoa normal. Como mostramos, esse jogo das palavras, realizado pelo deslocamento e inserção das letras é trabalho com os significantes Norma/Norman/normal. Esse trânsito Norma-n pode ser entendido como uma tentativa na construção da “normalidade”, excedendo o significante “Norma” e tentando se tornar “norma-l”. A letra L, que foi vista refletida no espelho, pode ser uma representação da ausência de um significante para o simbólico. Portanto, a escrita e o registro desenham o sintoma e, ao mesmo tempo, mostram mãe e filho encarando um ao outro no espelho, como vimos na pintura de Ticiano, “Vênus ao espelho”, em que são representados Vênus e seu filho Eros. Seguindo essa leitura, identificamos um outro jogo de palavras na abertura da série de TV, em que letras combinadas formam “SEM”, um acrônimo que bem ilustra e representa o problema do psicopata. Esses apontamentos, sem dúvida, nos direcionam para futuros trabalhos, nos quais poderemos ampliar a discussão sobre os jogos narrativos e aqueles gerados pela atividade intersemiótica do trânsito entre o livro, o filme e a série de TV.

Referências

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AZAMBUJA, Patrícia; SANTOS JUNIOR, Jocy; ARAUJO, Jéssica. Spin-off e Direção de Arte em *Psicose* e *Bates Motel*: objetos como personagens sinistros a serviço da dualidade na narrativa. **Orson** – Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL, v. 1, p. 30-58, 2017.



BATES MOTEL. Criadores: Anthony Cipriano, Carlton Cuse, Kerry Ehrin. Elenco: Vera Farmiga, Freddie Highmore, Max Thieriot. Estados Unidos: A&E Television Networks, 2013-2017. 5 Temporadas; 50 episódios. color.

BLOCH, Robert. **Psicose**. Tradução de Olivia Krähenbühl. São Paulo: Bestseller, 1961.

BERCHMANS, Tony. *A Música do Filme*: tudo o que você gostaria de saber sobre música de cinema [Film Music: everything you wanted to know about film music]. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

BOCHNER, Paul. Someplace Like Home: An eerily familiar house rises in many American landscapes. **The Atlantic**, mai. 1996.

CHECCHIA, Marcelo Amorim. Considerações iniciais sobre lógica e teoria lacaniana. **Psicologia USP**, v. 15, n. 1/2, p. 321-338, 2004.

CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. **Poetics Today**, v. 10, n. 1, p. 55-90, 1989.

HIGGINS, Dick. Intermedia, *Something Else Newsletter*, n. 1, 1965 quoted by CLÜVER, Claus. *Inter textus / Inter artes / Inter media*. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

CURRY, Taylor. Susanna and the elders. **Renaissance Reframed**, 8 out. 2022.

ESTEVES, Camila Maestri. *Norma(n) Bates*: Estratégias narrativas na construção do personagem de Bates Motel. Monografia (Bacharel em Relações Públicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

GARCIA, Rebeca dos Santos. **Plágio no direito autoral brasileiro**: apropriação e violação entre transformação criativa e a supressão de autoria. 2021. 300 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

GUNZ, Joel. Original Psycho House - found. **Alfred Hitchcock Geek**, 25 mar. 2010.

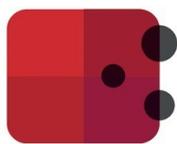
HIGGINS, Dick. Intermedia, *Something Else Newsletter*, n. 2, 1966.

HOLSTEGE, Gert. How the Emotional Motor System Controls the Pelvic Organs. **Sexual Medicine Review**, v. 4, n. 4, p. 303-328, Oct. 2016.

HOPPER, Edward. **House by the Railroad**. 1925. Disponível em: <https://www.edward-hopper.org/house-by-the-railroad/>. Acesso em 14 nov. 2022: .

HORNOS, María del Carmen Garrido. Hitchcock and the Hollywood Production Code: Censorship and Critical Acceptance in the 1960s. *In*: OLIVARES-MERINO, Eugenio; OLIVARES-MERINO, Julio A. (Eds.). **Peeping Through the Holes**: Twenty-First Century Essays on *Psycho*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 1-24.

INSTITUTO BUTANTAN. Centro de Memória. Reprodução da partitura “Impressioni Brasiliane” de Ottorino Respighi. Partitura, 1990. 01 fotografia, PB. Suporte: Papel fotográfico. Disponível em: <https://repositorioacervohistorico.butantan.gov.br/index.php/reproducao-da-partitura->



impressioni-brasiliane-de-ottorino-respighi-partitura?sf_culture=en. Acesso em: 8 nov. 2022 .

JACOBS, Steven. **The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock**. Rotterdam: 010 Publisher, 2007.

KARASIK, Paul. The Addams family secret. **The New Yorker**, 9-16 jul. 2018. Sketchbook. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/07/09/the-addams-family-secret>. Acesso em: 24 set. 2022 .

LACAN, Jacques. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade”. In: LACAN, Jacques. **Escritos I**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 653-691.

LACAN, Jacques. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: LACAN, Jacques. **Escritos I**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 537-590.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10: a angústia**. [1962-1963]. Tradução de Vera Ribeiro; Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão final Angelina Harari; preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LACET, Cristine. Considerações sobre a letra e a escrita na clínica psicanalítica. **Estilos da Clínica**, São Paulo, v. 8, n. 14, p. 50-59, jun. 2003.

LINS, Álvaro. Rebecca, um plágio. **Jornal da Crítica**: primeira série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. The Imaginary Signifier. **Screen**, v. 16, n. 2, p. 14-39, verão 1975.

MIERIS, Willem van. **Susanna and the Elders**. [17--]. Óleo sobre painel, 38,7 x 31,1 cm. Coleção particular, assinada W.V. Meiris, Anno 17 verso. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/willem-van-mieris-susannah-and-the-elders>. Acesso em: 13 nov. 2022 .

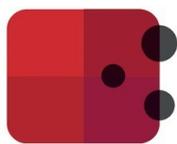
MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v. 6, p. 42-65, jul.-dez. 2006.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Carolina Nabuco: uma lady em nossa literatura. **Anuário de Literatura**, v. 18, n. esp. 1, p. 71-88, 2013.

ORBISON, Roy. *Crying*. Compositores: Roy Orbison, Joe Melson. EUA: Monument Record, 1961. 45-rpm single.

PHILPOT, Elizabeth. Susanna: Indecent Attraction / Fatal Exposure. In: JASPER, David; NEULANDS, George M.; BIRD, Darlene (Eds.). **Believing in the text: Essays from the Centre for the Study of Literature, Theology, and the Arts**. Alemanha: Peter Lang, 2004. p. 75-94. Série Religions and Discourse, v. 18.

PSYCHO. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Elenco: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. p&b, 109 min.



RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. *In*: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012. p. 51-74.

REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

RODRÍGUEZ, Vanessa Brasil Campos. Diálogos entre a pintura e o cinema: análise de representações pictóricas do relato de *Susana e os Velhos* e de sua aparição em *Psicose*, de Alfred Hitchcock. **Direito UNIFACS – Debate Virtual**, n. 251, p. 1-32, 2021.

RYAN, Marie-Laure. Transmedial Storytelling and Transfictionality. **Poetics Today**, v. 43, n. 3, p. 361-388, outono 2013.

STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. *In*: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Eds.). **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**. EUA: Blackwell Publishing, 2005. p. 1-52.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

TITIAN [TICIANO]. **Venus with a mirror**. [ca. 1555]. Óleo sobre tela, 124,5 x 105,5 cm. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41.html#provenance>. Acesso em: 20 out. 2022 .

Imagens



Figuras 1 e 2: quadros associados em sequência.
Fonte: *Psicose* (1960).



Figura 3
Fonte: *Psicose* (1960).



Figura 4
Fonte: *Psicose* (1960).



Figura 5: quadro capturado da edição em DVD do filme *Psicose*.
Fonte: RODRÍGUEZ, 2021, p. 8.



Figura 6: [Willem van] Mieris, *Susana e os anciãos*.
Fonte: RODRÍGUEZ, 2021



Figura 7: *Susana e os anciãos*. Willem van Mieris (MIERIS, [17--]).



Figura 8: *Venus ao espelho*. Titian (c.1555).

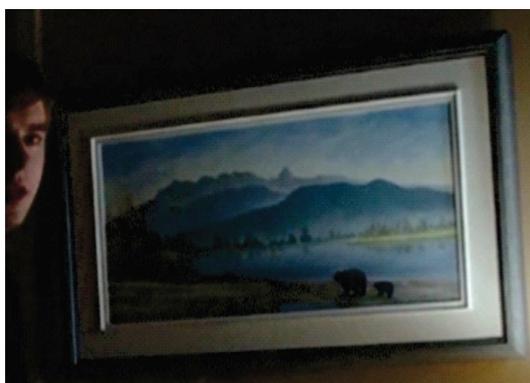


Figura 9: quadro de uma cena no escritório do motel.
Fonte: série de TV *Bates Motel* (2013-2017).



Figura 10: quadro da casa dos Bates.
Fonte: capturado por nós.

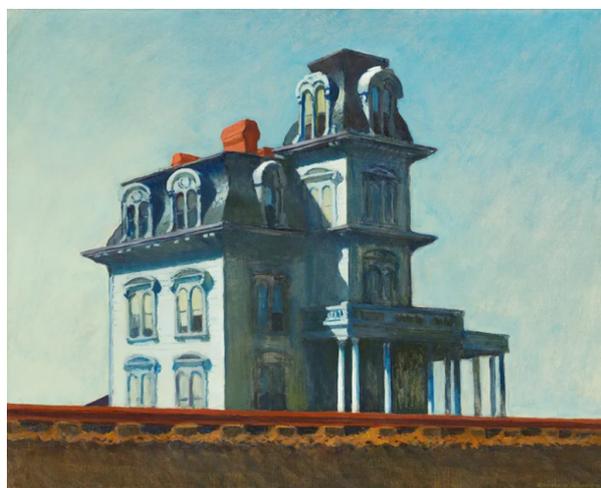


Figura 11: pintura *A House by the Railroad*, óleo sobre tela, de Edward Hopper, 1925.
Fonte: HOPPER, 2021.



Figura 12: a casa de Thomas Gagan.
Fonte: (BOCHNER, 2010).



Figura 13: *Santa Cruz gingerbread house*.
Fonte: BOCHNER, 2010.



Figuras 14 e 15: Look Magazine Photograph Collection/Library of Congress.
Fonte: KARASIK, 2018.

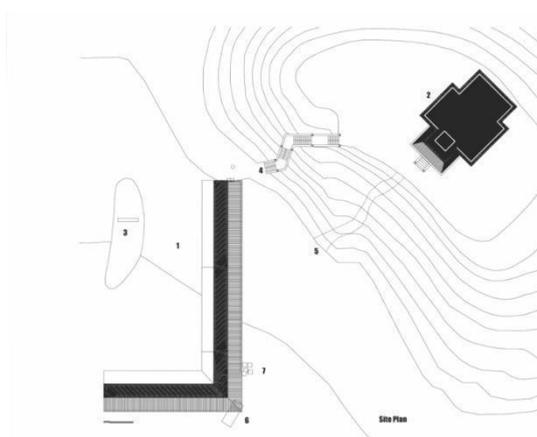


Figura 16: planta de arquitetura esquizóide do livro *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Fonte: JACOBS, 2007, p. 118.

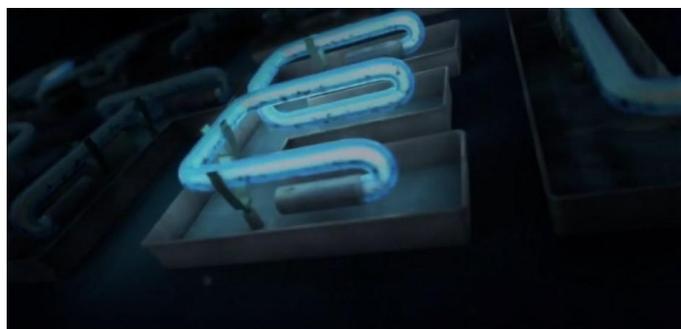
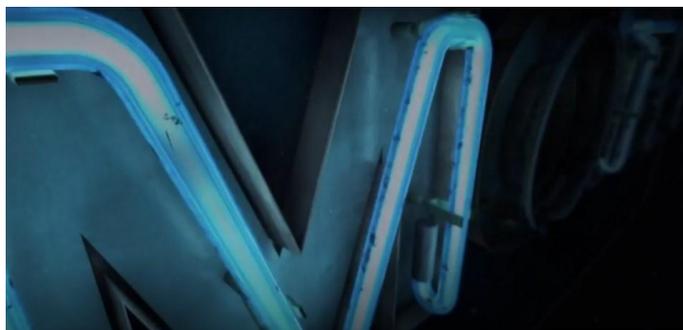


Figura 17
Fonte: *Bates Motel* (2013-2017).

**Figura 18**Fonte: *Bates Motel* (2013-2017).**Figura 19**Fonte: *Bates Motel* (2013-2017).**Figura 20**Fonte: *Bates Motel* (2013-2017).



Recebido em: 05/12/2022. Rodada 1: Revisor A 13/02/2023. Revisor B 13/03/2023.
Revisor C 26/05/2023. Rodada 2: Revisora A 25/10/2023. Aprovado em:
01/12/2023.

Informações sobre coautoria:**Concepção e desenho do estudo:**

Gustavo Tanus; Filipe Schettini; Antonia Cristina de Alencar Pires.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Gustavo Tanus; Filipe Schettini; Antonia Cristina de Alencar Pires.

Redação do manuscrito:

Gustavo Tanus; Filipe Schettini; Antonia Cristina de Alencar Pires

Informações sobre o artigo:**Resultado de projeto de pesquisa:**

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.