

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

CAMILA FERREIRA DA SILVA

**LITERATURA E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: O SUSPENSE  
EM *PSICOSE***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO

2019

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

CAMILA FERREIRA DA SILVA

**LITERATURA E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: O suspense em  
*Psicose***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português/Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná Campus Pato Branco como requisito para a obtenção do título em Licenciatura Português/Inglês

Linha de Pesquisa: Teoria literária e estudos interartes.

Orientador: Wellington R. Fioruci

PATO BRANCO – PR

2019



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Autor (a): **Camila Ferreira.**

Título: **Literatura e Adaptação Cinematográfica: o suspense em Psicose.**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em  
04 / 12 / 2019, pela comissão julgadora:

**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fiorucci- UTFPR Pato Branco**


**Profa. Dr<sup>a</sup>. Camila Paula Camilotti- UTFPR Pato Branco**

**Profa. Dr<sup>a</sup>. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

**VISTO E DE ACORDO:**

**Prof.<sup>a</sup> Ma. Rosângela Aparecida Marquezi**

Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

  
Rosângela Aparecida Marquezi  
SIAPE 63938-12  
Coordenadora do Curso de Licenciatura  
em Letras Português-Inglês  
UTFPR - Câmpus Pato Branco

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

Da mesma forma que Brás Cubas dedica as suas saudosas memórias póstumas ao verme que roeu sua fria carne já desfalecida, eu, Camila, dedico esse trabalho as noites conturbadas, bem como aos dias fleumáticos de minha existência.

“Nada poderia me impedir de fazer esse filme,  
pois meu amor pelo cinema é mais forte do  
que qualquer moral”.

(*TRUFFAUT*, 2013, p. 31).

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo sobre as semelhanças e diferenças da construção do gênero suspense pelas obras homônimas *Psicose* de Alfred Hitchcock e Robert Bloch. Por envolver dois meios sógnicos diferentes de narrativa (cinema e texto literário) buscou-se entender os motivos que alimentam a falsa premissa de supremacia da linguagem verbal sobre a audiovisual. Para tal, lançou-se mão das teorias da adaptação cinematográfica, aspecto fundamental deste trabalho. Também foi proposto o entendimento acerca do que é o gênero suspense e como ele pode ser encontrado no livro e no filme *Psicose*. Para trabalhar com a Teoria da Adaptação foi utilizado os estudos de André Bazin, Robert Stam e Linda Hutcheon, isso porque apresentam ideias em comum sobre a desconstrução da supremacia literária, igualando as artes e fazendo-as caminhar lado a lado. Para o suspense foram utilizados conceitos retirados do livro *Hitchcock/Truffaut* (2004), afinal a alcunha de “Mestre do Suspense” que Hitchcock recebe é por possuir bagagem teórica e prática sobre o que é esse gênero (suspense) no cinema. Vale ressaltar que as comparações feitas neste trabalho não apresentam julgamentos de valor, apenas expõem de modo crítico e analítico as semelhanças e diferenças que foram encontradas em ambas as obras e suas respectivas linguagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação, linguagem verbal, linguagem audiovisual, suspense.

## ABSTRACT

This work presents an analysis about the similarities and differences regarding the construction of the genre thriller found in Alfred Hitchcock and Robert Bloch's homonym work *Psycho*. By involving two different signic means of narrative, the objective is to understand the reasons behind the false premise of the verbal language supremacy over audiovisual, using film adaptation theories. For such purpose, theories of film adaptation were used, a fundamental aspect of this work. It also presents a study about the genre thriller and how it can be found in both *Psycho*'s book and movie. It was necessary to use the studies of André Bazin, Robert Stam and Linda Hutcheon in order to work with Adaptation Theory, seeing as they present similar ideas about the deconstruction of literary supremacy, making the forms of art equal. Regarding the thriller genre, concepts from the book *Hitchcock/Truffaut* (2004) were used. Hitchcock received the alias “Master of Suspense” for his vast theoretical and practical experience about the genre in filmmaking. Furthermore, it is important to stress that the comparisons presented in this analysis do not suggest any judgment of value, they only critically and analytically expose similarities and differences that were found in both works and their respective languages.

**KEYWORDS:** Adaptation, verbal language, audiovisual language, suspense.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - James Stewart em cena de Janela Indiscreta (1954).....	31
Ilustração 2 - Norman observando Marion por uma abertura na parede (1960) .....	31
Ilustração 3 - James Stewart e Kim Novak em Um Copo que Cai.....	31
Ilustração 4 - Lisa dentro do apartamento e o vendedor chegando. ....	34
Ilustração 5 - Stella e L.B. Jefferies assustados por Lisa estar no apartamento do vendedor ..	35
Ilustração 6 - Lisa tentando fugir do vendedor antes que ele entrasse no apartamento .....	35
Ilustração 7 - Tomada de consciência gradativa da ansiedade .....	44
Ilustração 8 - Casa de Norman Bates no topo da colina em P&B. ....	57
Ilustração 9 - Norman sendo interrogado por Arbogast .....	66
Ilustração 10 - Norman contando que Marion havia passado a noite no motel.....	66
Ilustração 11 - Norman tentando se lembrar dos detalhes sobre a chegada de Marion no motel .....	67
Ilustração 12 - Norman em seu escritório e a coruja em segundo plano .....	69
Ilustração 13 - Norman em seu escritório e a coruja em destaque .....	69
Ilustração 14 - Norman e o Peru empalhado .....	70
Ilustração 15 - Marion e o corvo .....	70

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 TEÓRICOS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: EM DEFESA DAS ADAPTAÇÕES “HÍBRIDAS” E “IMPURAS”</b> .....	13
1.1 LINDA HUTCHEON E A TEORIA DA ADAPTAÇÃO .....	14
1.1.1 Os Elementos Passíveis de Transposição e Quem Recebe os Méritos.....	16
1.1.2 Motivos para Adaptar .....	18
1.1.3 Algumas Considerações a mais Acerca da Pesquisa de Linda Hutcheon .....	19
1.2 ROBERT STAM: TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO: DA FIDELIDADE A INTERTEXTUALIDADE.....	20
1.3 ANDRÉ BAZIN E O CINEMA IMPURO.....	24
1.4 “DENOMINADOR COMUM” ENTRE AS TRÊS TEORIAS .....	27
<b>2 DOIS MESTRES REGIDOS PELO SUSPENSE</b> .....	29
2.1 ALFRED HITCHCOCK .....	29
2.2 ROBERT BLOCH.....	37
2.3 O GÊNERO SUSPENSE .....	39
2.1 A ANSIEDADE COMO COMBUSTÍVEL PARA O SUSPENSE.....	43
<b>3 O SUSPENSE COMO DIÁLOGO ENTRE ARTES</b> .....	45
3.1 A MÚSICA COMO CRIADORA DO SUSPENSE EM CONTRASTE COM AS PALAVRAS.....	46
3.2 O ESPAÇO COMO GERADOR DO SUSPENSE NO TEXTO LITERÁRIO. ....	51
3.3 O ESPAÇO COMO GERADOR DE SUSPENSE NO CINEMA. ....	56
3.4 O SUSPENSE E A PERSONALIDADE DE NORMAN BATES. ....	59
3.5 O SUSPENSE ENTORNO DA PERSONALIDADE DE NORMAN BATES NO AUDIOVISUAL.....	63
3.6 A SIMBOLOGIA POR TRÁS DO PASSATEMPO DE NORMAN BATES NO AUDIOVISUAL.....	67
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	71
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	73



## INTRODUÇÃO

O ano de 1960 foi marcado por grandes mudanças em nível mundial; o clima era de tensão, revoltas e discórdia, a guerra fria ainda presente no cenário mundial tornava a situação mais angustiante entre a população. Centenas de pessoas saíram às ruas para protestar em prol de seus direitos, em busca da liberdade, contra a segregação racial, pobreza e desemprego. Movimentos civis em favor ao negro e ao homossexual começaram a surgir. Mulheres, que não tinham voz na sociedade, buscavam igualdades na oportunidade de emprego, salário e lutavam pelo fim da discriminação sexual. Movimentos contracultural ganhavam espaço, com o intuito de desconstruir os padrões pré-estabelecidos socialmente. Durante as manifestações esses grupos defendiam o fim da guerra contra os vietnamitas, buscavam disseminar o amor ao próximo e pregavam que as pessoas precisavam amar mais uns aos outros ao invés dos bens materiais.

As mudanças não vieram à tona apenas para os interesses humanitários, mas começou a florescer também na arte, nos livros, na música, na moda e em filmes. No cinema, essas transformações sempre estiveram em constante evolução, antes mesmo da década de 60 grandes modificações vinham ocorrendo, como por exemplo, a chegada do som em 1926 (apenas músicas de orquestras e performance), em 1927 foi produzido um longa metragem não apenas com músicas, mas também com alguns diálogos. Na década de 1930 a novidade que surgia era o deslumbrante Technicolor, processo cinematográfico que utilizava uma câmera com três cores, dando um tom mais realista aos filmes. Em 1950 a televisão ganhava forças e poucas pessoas tinham o interesse em ir até o cinema, entretanto, para chamar a atenção do público uma inovação veio à tona, os filmes tridimensionais, que ficaram muito populares, mesmo que por pouco tempo.

Entre todos esses acontecimentos, inovações e evolução Alfred Hitchcock lança o filme *Psicose* em 1960, o qual impactou grande parte da população, não apenas nos Estados Unidos, mas em boa parte do mundo, tornando-se fenômeno de bilheteria.

Quando o filme estreou recebeu algumas críticas variando de “uma reação mediana a hostil dos críticos de Nova York” (REBELLO, 2013, p.178). Contudo, *Psicose* foi recebida pelo público com grade entusiasmo, muitas pessoas tinham curiosidade em ver ao filme, por isso, as sessões estavam sempre cheias, surpreendendo a todos, com a atmosfera de suspense criada por Hitchcock.

A relevância em trabalhar com *Psicose* está no fato de que a adaptação fez muito sucesso e quebrou paradigmas que antes não eram aceitos pela censura e até mesmo por parte

da sociedade, mas, desde o primeiro dia em que foi lançado, filas enormes se formavam em frente aos cinemas e as reações do público eram na maior parte do tempo positivas.

Porém todo esse sucesso só foi possível devido ao fato de Hitchcock ter comprado os direitos autorais do livro – *Psicose* – de Robert Bloch, publicado pela editora Simon & Schuster em 1959. O livro foi baseado na história de Edward Theodore Gein, conhecido por Ed Gein, um homem que vivia sozinho em uma pacata cidade no estado de Wisconsin. Foi responsável por roubar inúmeros cadáveres – sendo eles todos do sexo feminino – e de assassinar pelo menos duas mulheres, Bernice Worden e Mary Hogan. Segundo conta o livro de Ilana Casoy, *Serial Killer – Louco ou Cruel?* Ele levava os corpos para a fazenda onde morava, cortava-os de forma metódica e organizada, pois sabia exatamente o que faria com cada parte. O corpo de Bernice, por exemplo, foi encontrado suspenso em um gancho de açougue, dentro de uma caixa estava sua cabeça e intestino e sob a mesa um prato com seu coração.

"As conversas de corredor na editora consideravam uma leitura sensacional e uma mercadoria altamente explorável" (REBELLO, 2013, p.165). O livro era realmente original e diferente de tudo o que havia sido publicado anteriormente pelo escritor, porém para o cinema era complicado o fato de ter um assassinato brutal como a morte de Mary, ficava difícil de ser transposto para a arte audiovisual, devido ao código Hays, um conjunto de normas morais que se aplicava a filmes produzidos nos Estados Unidos. Mesmo assim, isso não impediu o filme de ser lançado um ano mais tarde.

*Psicose* se mostrou um sucesso de bilheteria que lhe rendeu milhões de dólares e por todo seu sucesso, fama e conteúdo muitas pesquisas foram desenvolvidas em torno do filme. Em 2009 Alexandre Milagres escreveu sua dissertação de Pós-Graduação, *Psicose apropriado: deslocamento e transformações de uma imagem no cinema pelo vídeo*, baseando-se no filme de Hitchcock, com o intuito de saber como outros vídeos se apropriaram do cinema. Os audiovisuais de estudo foram *24 Hours Psycho* (1993) de Douglas Gordon, *Schizo Uncopyrighted* (2004) de Diego Lama e *Psycho(s): A Live Remix* (2006) de IP Yuk-Yiu. Todos esses têm a mesma imagem de apropriação, as imagens de *Psicose*.

A área da psicologia também tem seus interesses voltados para o caso de Norman Bates e o psicológico dos demais personagens. Klebia Allany Bezerra Saraiva e Rafael Lobato Pinheiro desenvolveram uma pesquisa - *O Desencadeamento da Psicose em Norman Bates* - a respeito de Norman, com o intuito de descobrir os fatores que levaram ao desencadeamento da *Psicose*. Para isso, utilizaram teóricos como Freud e Lacan com o objetivo de tentar explicar quais foram às causas que levaram aos surtos de Norman.

Outro estudo - *Norma: o nome-da-Mãe: A forclusão do nome-do-Pai e a constituição da estrutura psicótica* - nessa mesma área (psicologia) buscou analisar o Complexo de Édipo na construção da personalidade do protagonista levando a compreender que as relações entre ambos eram tão fortes que Norman “num processo de manutenção da realidade alucinatório” (ALVES, 2017, p. 9) acaba introjetando o seu *eu* e o *eu* de sua mãe em seu psicológico, fundindo suas personalidades, tornando-se dois em um só corpo.

Um artigo desenvolvido por Tiago Lima de Oliveira e Alisson Gutemberg - *Os arquétipos de Psicose: análise dos personagens do filme de Alfred Hitchcock* - propôs analisar o psicológico não apenas de Norman, mas também de outros personagens da trama, através dos estudos de Christopher Vogler, sobre arquétipos e construção da personagem. A inovação do trabalho está no fato de Hitchcock ter declarado não se importar com o psicológico dos personagens, porém os pesquisadores provam que mesmo assim, os arquétipos se encontram presente em sua obra. “Querendo ou não, eles (os arquétipos) existem e se materializam na composição dos personagens” (OLIVEIRA; GUTEMBERG, 2015, p. 142).

Diante desses estudos e muitos outros que podem ser encontrados em revistas científicas e até mesmo na internet, nenhum deles se dispôs a fazer uma comparação entre o livro de Robert Bloch – *Psicose* – e o filme de Alfred Hitchcock levando em conta à criação do suspense em ambas as plataformas, por isso, esse trabalho lança mão de uma pesquisa acerca desse propósito. Nesse sentido, dentro do diálogo da transposição, quais são os elementos de suspense que permaneceram e que se modificaram, tanto na obra literária quanto na adaptação fílmica de *Psicose*?

Este trabalho de conclusão de curso tem por objetivo analisar as diferenças e semelhanças do suspense que se pode encontrar na obra *Psicose*, levando em consideração que a literatura e o cinema são artes distintas em sua essência, e que o filme não depende da fidelidade para ter um conteúdo tão bom quanto à primeira produção, pois a adaptação é livre para se recriar e transformar os significados do texto base.

Para isso a pesquisa tem algumas especificidades, entre elas, entender o que é a adaptação e quais são os motivos de haver uma supremacia da linguagem verbal sobre a audiovisual; Compreender algumas técnicas que se fazem presentes na estética cinematográfica do diretor Alfred Hitchcock (por exemplo, o efeito Kuleshov, o voyeurismo e a escolha da trilha sonora) e como se dá o processo de significação no cinema, sobre tudo no filme *Psicose*; Entender o que é o gênero suspense e, por fim, analisar cenas de grande importância no filme, como por exemplo, a cena de Marion no chuveiro; Lila subindo até a

casa da colina para procurar pela irmã desaparecida; a morte de Arbogast; os pássaros empalhados no escritório de Norman Bates, no intuito de contrastar diferenças e semelhanças com a obra escrita no que tange à construção do suspense.

Como material de estudos foi utilizado o livro *Psicose* de Robert Bloch (1959) e o filme homônimo de Alfred Hitchcock (1960), analisando trechos do livro, no que tange à construção do suspense, comparando com cenas do filme que estejam dialogando com o texto verbal. Em se tratando das cenas é necessário pensar em duas etapas: 1) decomposição, que é a descrição de imagens (diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo...) do som, e a estrutura do filme (planos, cenas, sequências). 2) Compreensão das relações entre os elementos que foram decompostos, ou seja, a interpretação (VANOYE, 1994, apud PENAFRIA, 2009, p. 1).

Primeiramente a pesquisa busca manter o foco na teoria da adaptação, pelo fato de *Psicose* ter sido publicado previamente como texto verbal e posteriormente adaptado para o cinema, sendo assim, a teoria proposta dialoga com o estudo desenvolvido. Autores como André Bazin, Robert Stam e Linda Hutcheon embasam teoricamente o trabalho. Ainda neste capítulo é percorrido acerca das semelhanças e diferenças entre os dois códigos de linguagem, pois por mais que sejam textos autônomos, há uma necessidade em recuperar o diálogo entre ambos, devido ao fato de que a adaptação cinematográfica parte do texto literário, nesse sentido, buscou-se trazer o denominador comum entre as teorias, ligando as principais características.

No segundo capítulo, e como parte do processo de construção da pesquisa, o trabalho lança mão de um repertório acerca dos autores de ambas às produções, trazendo a importância que possuem tanto para a literatura quanto para o meio cinematográfico, bem como algumas técnicas utilizadas no cinema, as quais foram criadas e propagadas por Alfred Hitchcock, definindo assim, a sua importância para a história do audiovisual.

Já o terceiro capítulo foi destinado para o entendimento sobre o que vem a ser o gênero suspense, para então poder partir para a última parte, sendo esta a análise do gênero em pauta, dentro da obra *Psicose*.

## **1 TEÓRICOS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: EM DEFESA DAS ADAPTAÇÕES “HÍBRIDAS” E “IMPURAS”.**

Com a necessidade de trazer uma nova forma de arte, o cinema surgiu para aproximar o homem e o mundo, introduzindo, assim, uma perspectiva diferente de representar o real. O que antes era transmitido através de fotografias, pinturas, escrita e oralidade, agora ganha outra plataforma narrativa, que possui suas próprias características estéticas e de expressão, como os movimentos, os enquadramentos de câmera, planos, luz, montagem e tudo o que compõe a linguagem cinematográfica.

Entretanto, para o cinema consolidar-se e ganhar seu espaço na sociedade ele firma suas estruturas em duas artes que já possuíam bases fixas, o romance e o teatro. No entanto, essa realidade era depreciada por parte dos críticos literários, que negavam a sétima arte, exigindo originalidade e pureza por parte dos diretores cinematográficos, sem que houvesse manchas ou vestígio de algum outro envolvimento artístico.

Em determinado momento de sua história, o cinema passou a adotar literalmente a obra de origem, com a intenção de seguir o livro ou a peça à risca, página por página, cena por cena, limitando-se a andar sob a sombra dessas duas artes. Quando o cinema começou a se desvencilhar das cópias e buscar por sua independência através das adaptações, os críticos continuaram a negar, considerando as o “quebra-galho mais vergonhoso” (BAZIN, 1991, p. 84) da história da arte, pois insistiam no cinema puro, sem angariar-se em outro meio artístico.

Diante dessa história marcada por oposição e tentativa de libertação, entre literatura e cinema, estudos foram construídos por um grande número de pesquisadores, formando assim, um vasto repertório teórico chamado de “Teoria da Adaptação”, cujo propósito se baseia no estudo da transposição de uma obra previamente publicada para outro meio, como por exemplo, textos literários em filmes.

Alguns cineastas e estudiosos do cinema defendem uma adaptação “híbrida” e “impura”, enquanto outros teóricos – em especial da literatura – entendem-na como uma forma de “usurpação” das obras já escritas, na qual os adaptadores roubam a ideia da história e ao transpor para a tela corrompem o romance.

Dessa maneira, esses teóricos reduzem as adaptações a uma cópia mal feita da obra fonte, isso acontece porque, durante muito tempo o foco esteve em tratá-las a partir de uma extrema fidelidade, negando-lhe qualquer tipo de recriação e liberdade interpretativa. Em consequência, pode-se perceber que a adaptação na maioria das vezes não é bem recebida,

não apenas por teóricos, mas também pelos leitores que assistem ao filme adaptado, pois trazem consigo uma bagagem hierárquica da escrita sobre as imagens transpostas, vendo o filme apenas como uma extensão das palavras e por isso devem ser fiéis ao que está escrito.

Devido a forte crítica que há por parte de alguns intelectuais acerca das transposições fílmicas este capítulo, à luz de alguns teóricos, tem por finalidade discutir acerca do conceito de adaptação de romances para o meio cinematográfico; como ela se apropria de outras obras para desenvolver o seu microcosmo e ainda revelar e desconstruir os preconceitos que existem quando se fala em literatura e cinema. Para isso, analisar-se-á as teorias de Linda Hutcheon, Robert Stam e André Bazin.

## 1 1 LINDA HUTCHEON E A TEORIA DA ADAPTAÇÃO

Linda Hutcheon é professora de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Toronto, com vários trabalhos desenvolvidos e publicados, entre os mais influentes, *Poética do Pós-Modernismo*, *Teoria e Política da Ironia* e *Uma Teoria da Paródia*. O livro *Uma Teoria da Adaptação*, assim como os outros, vem para somar com os estudos que ela tem desenvolvido, formando um grande repertório teórico.

Nesse livro (*Uma Teoria da Adaptação*) a autora discorre acerca das relações de intertextualidade e dialogismo, podendo encontrá-las nos mais variados meios, como é o caso da ópera, parques temáticos, videogame, música, teatro, dança, mas, sobretudo, o cinema e a literatura, que são o foco dessa pesquisa. O livro é composto por seis capítulos, abordando nos primeiros cinco, questionamentos teóricos sobre a adaptação: “O quê?”, “Quem”, “Por quê?”, “Como e Onde?” e para finalizar, no sexto, ela traz as considerações finais sobre o desenvolvimento de seu trabalho.

Hutcheon, *a priori* define adaptação a partir de duas instâncias, que embora possuam significados diferentes estão intimamente ligados, sendo eles produto e processo. O primeiro caracteriza-se pela transposição da obra, seja de uma mídia para outra, de um gênero para outro ou até mesmo uma mudança de foco, como recontar uma história a partir de um ponto de vista diferente, caso do romance *Diário de Lô*, (1999) escrito pela italiana Pia Pera, o qual é narrado a partir do ponto de vista de Dolores Haze (Lolita). Diferentemente do livro de Vladimir Nabokov (1955) e das adaptações de Stanley Kubrick (1962) e Adrian Lyne (1997) que narram a partir das perspectivas de Humbert, padrasto de Lolita.

Já o processo abarca a “RE (interpretação)” e “RE (criação)” do adaptador, o que implica na consideração de sua subjetividade, pois, ao entrar em contato com a obra fonte ele retira impressões e ao passar para outra mídia traz aquilo que achou interessante. No processo o adaptador mantém e preserva certas características, mas ele também tem a liberdade para recriar e modificar a obra.

As adaptações têm se tornado cada vez mais frequentes em nosso cotidiano, inclusive, muitos produtores optam por ressignificar uma obra já existente do que criar algo “novo”. Entretanto, esse processo de adaptação não é novidade, Hutcheon comenta que no século XVI, Shakespeare “transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco”, (HUTCHEON, 2013, p. 22) histórias essas que eram inspiradas a partir do meio em que vivia, do que costumava ler e ouvir. O fato de se apropriar de um contexto já existente pode confirmar o que Walter Benjamin argumentava acerca das adaptações “Contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 22. *apud* Benjamin, 1992, p.90). Para alguns adaptadores essa frase sempre foi uma verdade trivial, afinal, nada surge do nada, histórias derivam de outras histórias; uma arte que está começando, certamente se apoia em outra que já está sólida, bem como, esta que já se firmou um dia dependeu de outra para se consolidar.

Contudo, Hutcheon também postula que uma parcela de estudantes e críticos enxergam a adaptação a partir de uma dependência da obra fonte, tornando-a subordinada e secundária, quando na verdade são artes distintas e merecem ser tratadas de acordo com suas próprias características. O olhar traçado por esses sujeitos não é aquele que engloba o conceito de adaptação cinematográfica como uma forma de arte autônoma, mas sim uma extensão da obra que a antecede, submetendo-a aquela velha afirmação “o filme não é fiel ao livro, pois seu conteúdo não traz tudo o que realmente há no impresso”, e é justamente com essa perspectiva que negam as adaptações alegando ser inadmissível que transformações ocorram durante o processo de transposição.

Ao contrário do que a crítica diz, Hutcheon defende o seu objeto de estudo (as adaptações *como adaptações*) afirmando sofrer constantes comparações, ou como ela bem cita, são obras “inerentemente palimpsestuosas” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Isso significa, que a obra derivativa carrega consigo resquícios daquela que a antecede, com isso, se o texto anterior for conhecido, obviamente as comparações se farão presente na cabeça daquele que está experienciando a nova obra. No entanto, para alguém que nunca viu nada a respeito, a obra anterior não ficará ecoando na mente, pois o indivíduo não apresenta bagagens inerentes

à recriação que está consumindo, sendo assim, a adaptação recebe esse nome, por sua natureza ser dupla ou “multilaminada” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Vale ressaltar que essa realidade dupla não dá abertura para que o critério primordial seja a fidelidade do texto adaptado. O que acontece é que o discurso de fidelidade entende a adaptação apenas como uma “reprodução”, e ela é na verdade “repetição, porém sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Em resumo, a definição de adaptação sob o ponto de vista da escritora pode ser classificado a partir de três pontos-chave: o *produto*, que “grosso modo” se trata da transposição. O conteúdo que será passado de uma mídia a outra, ou de um gênero para outro e até mesmo de um ponto de vista que se diferencie da obra fonte; o *processo*, é entendido pela ação de “fazer”, é o “ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação” (HUTCHEON, 2006, p. 30), cuja responsabilidade recai sobre o adaptador, englobando toda criatividade e interpretação mediante a obra antecessora a adaptação. Por fim, o *processo de recepção* que leva em consideração a intertextualidade e o envolvimento do público a partir do que já conhece sobre a obra, em um exercício de lembranças que “ressoam na memória através da repetição com a variação” da transposição.

Como visto nesse subcapítulo, a fidelidade ainda hoje é motivo para desentendimentos, no entanto essa preponderância tem sido cada vez mais desafiada ao pensar que os estudos nessa área têm aumentado, e que não é viável para o adaptador tornar sua obra idêntica a incipiente. Por consequência, o que realmente deve ser transposto e quem receberá os méritos por isso?

### 1.1.1 Os Elementos Passíveis de Transposição e Quem Recebe os Méritos.

Cada produtor irá expressar o que há em sua subjetividade ao tirar a ideia do papel e transmutar para a tela, nesse processo, a teoria julga a história como “denominador comum” das transposições. Dentro da história o tema é de suma importância, além de ser facilmente passada de uma mídia a outra, são eles (os temas) que “devem reforçar e redimensionar a ação da história” (HUTCHEON, 2013, p.33). Ampliando a visão temos outros elementos passíveis de transposição, é o caso, dos personagens e seu psicológico, o espaço, o tempo, o foco, o ritmo, o ponto de vista, – mencionado anteriormente — o início e o fim da história bem como o que Hutcheon denomina de “heterocosmo”, que pode ser traduzido como outro mundo, mas que contém os elementos essenciais da história — personagem, espaço, tempo, conflitos.



Sabe-se que esses elementos são essências para uma adaptação, mediante a isso, há uma equipe técnica envolvida no processo de desenvolvimento criativo. No capítulo três Linda Hutcheon traz discussões acerca de quem merece os méritos de uma adaptação. Apesar de parecer uma resposta simples, há uma dificuldade em respondê-la, visto que para ter o produto final é necessária essa mobilização coletiva, diferentemente da criação de um livro que se dá individualmente.

Nos filmes, por exemplo, há o roteirista, o diretor de arte, o compositor musical, o técnico de som, o figurinista, os atores, o cenógrafo, os cinegrafistas, o editor de filme, dentre outros. Todos eles contribuem com o desenvolvimento do trabalho, entretanto, seguem as orientações do diretor, como se ele fosse o guia de todo o trabalho, afinal é ele quem mais se aproxima da obra, desde o momento inicial até o final da produção. É certo que os outros detêm um importante papel, e cada um acrescenta da sua forma, tal como um quebra-cabeça que precisa ser montado, no cinema também o é, todas as partes se completam e precisam uns dos outros.

Dessa maneira pode-se pensar, por exemplo, em um filme sem trilha sonora alguma, certamente, não haveria grande sensibilização por parte dos telespectadores, afinal, a música traz à tona certos sentimentos e emoções para aqueles que às ouvem, por isso é necessário o trabalho do compositor musical. Ou então é impossível pensar em um filme que em sua narrativa as pessoas vivem no século XVIII, usando roupas contemporâneas do século XIX, nesse caso a importância do figurinista é extrema, pois é ele quem cria as indumentárias para que os personagens sejam verossímeis com a realidade da época.

Sem os atores os filmes não poderiam se conceber, pois são eles que dão vida aos personagens que pertencem a uma história. Sem o editor das filmagens se torna impossível construir um filme, visto que é ele o responsável por dar sentido a todas as gravações feitas, afinal, é na edição que nasce um filme.

Pode-se notar que todos possuem presença na produção, mas cada um tem o seu momento de atuar, diferentemente do diretor de cinema, que está presente em todos os momentos. É ele quem mais se aproxima da obra, definindo todas as pessoas que participarão da criação do filme. Ele é quem escolhe os figurinistas, seleciona a equipe técnica, os atores, dirige os ensaios e filmagens. Conduz o trabalho dos atores em cena, dizendo quais gestos, falas, expressões e tom de voz devem ser feitos. Cuida da parte orçamental e do cronograma (em parceria com o diretor de produção); aprova cenários, figurinos, iluminação, trilha sonora; inspeciona o trabalho de montagem, dublagem e de edição até a última cópia. Sendo

assim, em uma adaptação, cabe ao diretor de cinema receber o mérito como adaptador, pois é ele quem mantém um maior envolvimento com a produção do início ao fim.

Como bem analisado os diretores possuem uma grande responsabilidade frente ao que produzirão, afinal, grande parte do trabalho desempenhado recai sobre ele, além de que muitas vezes são obrigados a ouvir do público que sua transposição não teve tanto prestígio quanto a obra em que se inspirou, pois não contemplou as expectativas geradas pelo espectador. Dessa maneira, diante de toda dificuldade, o que motiva alguém a querer adaptar?

### 1.1.2 Motivos para Adaptar

Linda Hutcheon assume um papel defensor das adaptações, mantendo-se distante daquela visão negativa que muitos críticos e telespectadores têm a respeito delas. Com isso, a autora levanta questões sobre qual o motivo que “alguém adentraria voluntariamente essa briga moralista para se tornar um adaptador?” (HUTCHEON, 2013, p.125) O que motiva os adaptadores, sabendo que depois se tornarão alvo de críticas pesadas, ou então, serão acusados de “oportunista financeiro” (HUTCHEON, 2013, p.125).

Certamente as adaptações cinematográficas geram lucros e movimentam a economia. Quando um filme é lançado a partir de uma obra de “terreno conhecido” as chances de sucesso são maiores, afinal, como diz Hutcheon “as formas de arte colaborativas de alto custo [...] buscarão apostas seguras num público já pronto” (HUTCHEON, 2013, p.126) e que sabe ao que está indo assistir. Diante disso, a indústria do entretenimento entra em ação, tentando envolver o telespectador ao máximo. Inclusive a autora traz como exemplo a citação de Bolter e Grusin, retirado do livro *Remediation: Understanding New Media* de 1999, “o objetivo é fazer com que a criança assista ao filme do *Batman* usando uma capa do *Batman*, comendo um sanduíche com o invólucro promocional do *Batman* e brincando com um boneco do *Batman*”. Ou seja, a adaptação pode gerar lucros não apenas para o filme, mas para outros setores da indústria.

No entanto, nem só de lucro sobrevive o cinema, há outros motivos que levam alguém a querer adaptar, entre eles, o desejo em ascender como uma arte de respeito, livrando-se dos preconceitos que a cerca, dessa maneira uma alternativa encontrada para aumentar o capital cultural foi transpor para o cinema os clássicos da literatura, isso explica as várias recriações de *Hamlet* para as telas do cinema no início do século XX. A somar com isso têm-se as motivações “pessoais e políticas”, as quais voltam-se para as vontades e ideologia do adaptador, sendo que o último (os motivos políticos) é desencadeado, na maioria das vezes,

com o propósito de expor uma crítica social. Alguns adaptam para homenagear, outros para dar continuidade à linhagem de obras canônicas; tem aqueles que preferem o novo e decidem suplantar tudo o que se caracteriza como cânone. “Uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla — ou para evitá-la” (HUTCHEON, 2006, p.135).

À vista disso, fica claro que os interesses existentes por trás das adaptações não se encontram apenas no desejo de obter lucros, mas também na preocupação em propagar cultura e conhecimento a partir das considerações e interpretações do ponto de vista de outro artista.

É a partir desses objetivos que as obras são difundidas e é por esse caminho também que as transposições irão se manifestar, mas, além disso, há outras formas de propagação e de interação entre homem e adaptação, segundo as perspectivas de Linda Hutcheon, as quais serão expostas no próximo subcapítulo.

### 1.1.3 Algumas Considerações a mais Acerca da Pesquisa de Linda Hutcheon

A teórica canadense não desenvolve sua pesquisa apenas na área da adaptação cinematográfica, do texto para as telas, mas traz consigo uma ampla gama de transposição (videogame, balé, ópera, parques temáticos) e a partir delas desenvolve conceitos no modo como o público recebe, interage e imerge nessas novas formas de adaptação. Para isso ela divide as artes a partir de seu modo de engajamento: contar, mostrar e interagir. O primeiro se constrói através das imagens que se formam no cérebro do indivíduo a partir da leitura, de um romance por exemplo. O segundo se constitui a partir da significação do mundo de imagens, quando assistimos a um filme. O terceiro engloba uma participação ativa do sujeito em jogos de realidade virtual, em videogames, parques temáticos até mesmo em instalações de arte contemporânea.

O que Hutcheon quer dizer é que a arte de adaptar está em todos os lugares e estamos engajados de alguma forma a ela. Entretanto é menos escandalizador pensar na adaptação de uma obra teatral para o balé clássico, do que pensar em uma transposição do impresso para as telas. O apelo das adaptações cinematográficas está na busca pela liberdade de poder “repetir sem replicar”. Isso é, poder trazer um cânone, por exemplo, e reinterpretar a partir da subjetividade do adaptador. Trazer o que já foi escrito, para uma nova percepção, uma nova realidade, contribuindo assim para a evolução das histórias.

Para concluir, Hutcheon argumenta sobre o valor secundário que as adaptações possuem. A partir dos modos de engajamento podemos notar que mostramos histórias, recontamos e interagimos com as mesmas, em um processo que se repete várias vezes, para tanto, sempre quando vamos contar uma vez mais, acabamos por modificar alguma parte, isso não significa que a história deixou de ser entendida, pelo contrário, continua sendo reconhecida, a única diferença, como aponta Angela Enz Teixeira e Verônica Braga Birello, em seu artigo *A Adaptação Enquanto Arte Autônoma* é a precessão “temporal indicando temporalidade, mas não o valor da produção em si”. (BIRELLO; TEIXEIRA, 2013, 285).

## 1.2 ROBERT STAM: TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO: DA FIDELIDADE A INTERTEXTUALIDADE

Robert Stam é professor do departamento de *Cinema Studies da Tisch School of the Arts* na Universidade de Nova York. É um teórico muito influente no campo do cinema, tendo publicado mais de 30 livros (sendo que vários foram publicados do Brasil) nessa área e também contribuindo para os estudos da Literatura Francesa e Literatura Comparada.

Stam redigiu *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, artigo muito importante publicado no ano de 2006, o qual traz em suas páginas um estudo de como os filmes adaptados têm se apresentado através do olhar dos críticos, tornando-os inferior em relação à obra fonte. O discurso teórico que embasa esse pensamento envolve termos como: “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” (STAM, 2006, p. 19). Todos esses vocábulos servem para menosprezar e minorar as adaptações.

Ao contrário do que afirmam os críticos, Robert Stam tenta desconstruir a ideia depreciativa acerca das transposições fílmicas, bem como romper com o ideal de submissão a outra forma de arte, em especial a literatura. Por conseguinte, o autor elenca algumas razões pelas quais as adaptações sofrem severas críticas, sendo que, o início desse embate se dá por certos “preconceitos primordiais”, são eles: “a antiguidade” referente à supervalorização das artes antigas, com o argumento de que essas são melhores. “O pensamento dicotômico” centra-se na ideia de que ao acrescentar algo novo ao filme, irá gerar uma consequência de perda ao livro. “Iconofobia” com a ideia de “preconceito cultural em relação às imagens”. “Logofilia” aludindo à supervalorização das palavras. “Anti-corporalidade” depreciação em tornar os personagens reais, isto é, a não aquiescência em interpretar os personagens que estão apenas no imaginário do leitor para a realidade fílmica. Por último, “a carga de parasitismo”,

remetendo-se como “duplamente menos”, primeiramente por se basear em uma história anterior e também por não ser um filme considerado “puro”.

Stam comenta, ainda, que a partir das correntes teóricas do estruturalismo e pós-estruturalismo, muito desses preconceitos que pairavam sobre as adaptações diminuíram, pois passaram a ser vistos como um “sistema compartilhado de sinais que produziam textos dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários” (STAM, 2006, p. 21), de tal maneira que iniciaram um processo de desprendimento da subordinação fílmica.

Como suporte teórico o autor traz uma série de teorias que contribuem com o desenvolvimento de seus estudos; dentre elas a “Teoria da Intertextualidade” de Júlia Kristeva e “intertextualidade” de Gérard Genette que pode ser compreendida como a comutação de textos, isto é, a criação de textos baseados em outros pré-existentes. Desta forma, a adaptação pode servir também como uma forma de crítica à literatura e não apenas uma forma de reprodução de uma história anterior.

Como contribuição há também as perspectivas de *origem*” de Derrida, que diz respeito à obra “original” se mostrar em partes “copiado” de algo que o precede. Como exemplo o autor cita *Dom Quixote*, remetendo-o como um romance que retoma as histórias de cavalaria, “A Odisséia remonta à história oral anônima, [...] Robinson Crusóé remonta ao jornalismo de viagem” (STAM, 2006, p. 22), ou seja, a literatura também “bebe” da fonte de outros textos para compor-se.

Ainda sobre teorias, Stam aborda em seu artigo conceitos de “hibridização”, tal formulação parte das ideias bakhtinianas, em que o discurso é reinventado toda vez que é proferido. Dessa maneira, Bakhtin buscou analisar o autor literário como um indivíduo que também foi construído a partir das relações interindividuais; “A expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com palavras de outrem” (STAM, 2006, p. 23). À vista disso, a adaptação fílmica também pode ser analisada por essa mesma perspectiva, a partir da mistura entre “mídia e discurso”, desvalorizando o ideal de “originalidade”, afinal se todos os “enunciados” estão amarrados entre si, aquilo que já foi escrito também teve suas bases postuladas em um discurso anterior.

Há ainda outros estudos que reduzem a proeminência literária, dando outros significados à adaptação, como por exemplo, os “Estudos Culturais”, a “Narratologia” a “Teoria da Recepção” e a “Teoria Performativa”. Com relação aos “Estudos Culturais” Robert Stam comenta que:

Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo (STAM, 2006, p. 24).

Isto é, para os estudos culturais não há uma arte que se sobressaia e outra que seja inferiorizada, todas se encontram em um único nível, afinal, todas são produções e merecem credibilidade. Aqui a adaptação se resume a mais uma obra criada para acrescentar ao repertório cultural, possuindo um grau de relevância assim como qualquer outro texto.

Os estudos narratológicos analisam a narrativa em seu nível geral, passando por todas as maneiras de narrar, – desde “as narrativas pessoais da vida quotidiana até as [...] formas [...] públicas – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema” (STAM, 2006, p. 24) com o intuito de encontrar qual é o denominador comum e quais são as partes que as tornam diferentes. Diante dessa ciência se torna incoerente dar um lugar privilegiada a literatura, uma vez que seu objeto de estudos incorpora todas as narrativas, sejam elas escritas ou verbais. Assim sendo, não há uma que se sobrepõe à outra, reposicionando a adaptação ao lado do romance literário.

Na Teoria da recepção o texto (verbal ou não verbal) se torna verídico a partir do momento em que é lido ou assistido, sendo assim, tanto o livro quanto o filme devem ser considerados como forma de expressões comunicativas que tendem a passar uma mensagem ao receptor. Essa teoria, assim como as outras, reduz a primazia da escrita, permitindo que as adaptações possam “complementar as lacunas de um texto literário”. (STAM, 2006, p.25) Isto é, as transposições possuem a capacidade de complementar todos os espaços deixados em branco pela obra escrita.

Por fim, a teoria performativa busca igualar as artes (romance e adaptação) transformando-as em performance, sendo que uma é “verbal” e a outra “visual”. De modo equitativo, em que as adaptações literárias criam suas histórias embasadas em situações pré-existentes, pensando em ir muito além de uma mera imitação da realidade, as adaptações também se desenvolvem além do romance base, pois ela passa a criar uma nova situação, bem como os romances o fazem. Desse modo não há “traição” ou “violação” perante a obra de origem.

Todas essas teorias que Robert Stam traz revelam que entre a obra fonte e sua transposição não deve haver hierarquização, afinal, as adaptações possuem a liberdade para criar e se recriar, a depender da interpretação de seu adaptador. Entretanto, a ideia de fidelidade está tão presente na sociedade, que Stam volta a desmistificá-la através dos

conceitos de “Dialogismo” de Bakhtin e ainda por intermédio da “Intertextualidade” de Kristeva e Genette.

O Dialogismo de Bakhtin é fundamentado a partir das relações discursivas entre os indivíduos, isto é, durante o processo comunicativo os enunciados ditos se fundem e passam a se constituir através da fala do outro. Todo e qualquer enunciado proferido certamente apresenta as “vozes” de outro sujeito, que também proferiu um enunciado semelhante, afinal a construção humana se constitui a partir das relações intercomunicativas e culturais com outros indivíduos. O dialogismo além de ser empregado na comunicação cotidiana (relação discursiva entre dois ou indivíduos) também pode estar presente na “tradição literária e artística”, (STAM, 2006, p. 28) sendo assim, a ideia de “fidelidade” cai por terra, afinal o texto literário é redigido por sujeitos que se constituem nessa totalidade discursiva, dessa maneira, a escrita não pode ser considerada homogênea, pois ecoa discursos anteriores a ela. Robert Stam traz como exemplo o livro *Don Quixote*, o qual, “remonta ao romance de cavalaria, faz um paralelo com o contemporâneo Lope de Vega, e antecipa Kathy Acker e Orson Welles e O Homem de La Mancha” (STAM, 2006, p. 28).

Gérard Genette tendo como base os estudos Bakhtiniano e de Kristeva, desenvolveu conceitos que podem se aplicar aos estudos das adaptações, embora o foco não seja esse. Ele cria cinco conceitos que se enquadram dentro do estudo da “transtextualidade” são eles: “Intertextualidade”, “Paratextualidade”, “Metatextualidade”, “Arquitextualidade” e por último a “Hipertextualidade”, embora todos se encaixem no cinema e nas adaptações, o último termo é talvez o mais importante, pois se trata da relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. (STAM, 2006, p.33) Isto é, o “hipotexto” é a obra que nasceu primeiro, na literatura, por exemplo, *Morro dos Ventos Uivantes* (1847), *O Sol é Para Todos* (1960) *Psicose* (1959). Todos esses livros mais tarde transformaram-se em adaptações, sendo assim são considerados “hipertexto” oriundos de um “hipotexto”. Quando um único filme é adaptado várias vezes, como no caso do *Morro dos Ventos Uivantes*, passam a ser considerados como as diversas “leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto” (STAM, 2006, p. 33). Um livro quando é adaptado várias vezes perde seu ponto de “origem”, pois passa a ter várias referências, um acúmulo de histórias semelhantes, dessa forma o adaptador possui uma gama de textos que podem ser interpretados e adaptados, sem que tenha clareza no ponto de origem.

Diante dessa gama de pressupostos teóricos, Stam conclui que os textos fonte são apenas o caminho norteador para a criação da adaptação, sendo assim, cabe ao adaptador

escolher quais elementos irá transpor para as telas, tendo a possibilidade de acrescentar, excluir, modificar e transformar o que há no “hipotexto”. E tudo isso depende de uma série de fatores que permitirão a produção do filme, como por exemplo, os recursos financeiros, a equipe técnica, as impressões e interpretação do adaptador em relação à obra fonte, os valores da cultura, a ideologia por trás dos ideais do adaptador. Nas palavras de Robert Stam “[...] uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme”, (STAM, 2006, p.50) isto é, a leitura do romance abre diversas possibilidades de interpretação, que irão culminar na escrita de um filme, a soma desses dois produtos (a interpretação e a reescrita) resultará na criação de uma adaptação.

### 1.3 ANDRÉ BAZIN E O CINEMA IMPURO

André Bazin foi um importante teórico do cinema, escreveu e publicou vários ensaios, envolveu-se com a criação de cineclubes, organizou festivais e fundou uma das revistas mais importantes do mundo do cinema *Cahiers du Cinéma*.

Levando em consideração o pensamento crítico acerca das adaptações cinematográficas do século XX, pode-se considerar Bazin como um dos primeiros teóricos a romper com a ideia de um “cinema puro”, cujo propósito está em uma arte que busque suas próprias especificidades, (através da imagem, câmera e montagem) levando assim a um distanciamento de outras formas artísticas, como a literatura, teatro, pintura e música.

O ensaio *Por um Cinema Impuro — defesa da adaptação*, “foi publicado inicialmente em 1952 na coletânea *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*, organizada por Georges-Michel Bovay, e posteriormente (1958”<sup>1</sup>) no livro *Qu’est-ce que le cinéma?* Em que o francês argumenta acerca da libertação das adaptações e ao mesmo tempo questiona se as obras cinematográficas seriam autossuficientes para sobreviver como arte, sem se sujeitar a outras formas artísticas, ou se realmente estava cada vez mais dependente, sobre tudo do teatro e da literatura, uma vez que a influência começou a se espalhar com o surgimento do som junto à imagem.

O autor não descarta a ideia de produzir um roteiro de qualidade, entretanto, ele valoriza as adaptações, pois assim, provam que há possibilidades em fomentar um bom trabalho, desmistificando o conservadorismo que perpassa os ideais opostos. Ele defende as

---

<sup>1</sup> Disponível em < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/9301/7135>>. Acesso em: 03 jun. 2019.



transposições literárias sem deixar de preservar o roteiro original e, dessa forma, assume que existem muitas adaptações de elevada qualidade, bem como existem aquelas que simplesmente são ruins, afinal, toda arte possui produções de baixa qualidade.

Dessarte, Bazin mostra-se contrário às críticas feitas às transposições cinematográficas nesse período. Críticas essas que depreciavam a sétima arte, por realizar suas obras baseadas em outro gênero artístico, por exemplo, a música, a fotografia, a literatura e o teatro. Por ser inspirada através de outra forma de arte, sobre tudo as canônicas, ninguém possuía o interesse em defender as adaptações, afinal, o olhar que havia sobre elas era de uma arte eivada, ou seja, “contaminadas” por outras manifestações artísticas e que por isso corrompiam a obra fonte. Portanto, os apreciadores e críticos desejavam que o cinema encontrasse sua identidade e que se distanciasse das artes anteriores.

Todavia, o autor traz a perspectiva de “contaminação mútua”, isto é, se com o advento sonoro o cinema tem-se angariado no teatro e na literatura, e dessa maneira, tem perdido suas forças como “arte pura”, o processo inverso também ocorreu, o romance foi influenciado pelos roteiros cinematográficos, “[...] É quase um lugar-comum afirmar que romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema” (BAZIN, 1991, p. 88), assim sendo, muitos romancistas criavam suas histórias em *série noire*, com a intenção de gerar uma adaptação para as telas do cinema.

Ainda sobre a “pureza” cinematográfica, Bazin argumenta ser normal uma arte “recém-nascida” apoiar-se em outras já consolidadas e nem por isso devem ser hierarquizadas ou classificadas como inferior ou superior, afinal, é dessa forma que a adaptação dá continuidade à “história da arte”:

A adaptação apresenta-se como uma constante na história da arte, Malraux mostrou o que o Renascimento pictorial devia, em sua origem, à escultura gótica. Giotto pinta em relevo sob a influência direta da escultura arquitetural. Michelangelo recusa voluntariamente os recursos da cor a óleo, o afresco sendo mais conveniente e uma pintura escultural. E, sem dúvida, isso não passou de uma etapa logo ultrapassada em direção à liberação da pintura “pura”. Dirão, porém, que Giotto é inferior a Rembrandt? Mas o que significaria tal hierarquia? Negarão que o afresco em relevo tenha sido uma fase necessária e por isso esteticamente justificada? O que dizer também das miniaturas bizantinas ampliadas na pedra para dimensões dos tímpanos de catedrais? E se considerássemos agora o romance, será preciso criticar a tragédia clássica por adaptar para a cena pastoral romanesca? [...] Na Idade Média, os grandes temas cristãos são encontrados no teatro, na pintura, nos vitrais e etc. (BAZIN, 1991, p. 84)

Bazin, já falava sobre o “dialogismo” bakhtiniano antes mesmo de Robert Stam, entretanto, o termo utilizado era denominado como “influência”, o que para a época era

considerado aceitável. Quando ele cita todas essas referências descritas acima, e mais algumas ao decorrer do texto, ele expõe que para as artes se constituírem elas precisam de algo para se fixar, então questiona por que com o cinema seria diferente, levando em consideração que — se não todas — a maioria das artes passaram por esse processo? Muitos críticos acreditam que é pelo motivo de o cinema ter surgido posteriormente, contudo, ele rebate o argumento dizendo que isso não dá o direito de comparar ambas as produções artísticas, afinal, não se cotejam o trabalho de “Giotto e Rembrandt”, inferiorizando um e enaltecendo o outro, cada qual se sobressai por suas características próprias.

Sendo assim, Bazin acredita que há uma necessidade em quebrar com esses obstáculos, não apenas de desvalorização das adaptações, mas também da “vulgarização” das mesmas, isto é, além de ter que lidar com as críticas pesadas de alguns intelectuais, muitas vezes elas são alvo de julgamento de telespectadores que nunca tiveram contato com a obra fonte e que simplesmente opinam sobre a obra posterior sem ao menos saber o que estão falando, deturpando-as. Isso geralmente ocorre quando a adaptação é conhecida e as pessoas se familiarizam com o enredo da história, entretanto não as conhece como um todo.

É a partir dessa discussão que ele adentra a ideia de “traição” da obra fonte, por mais que uma adaptação se aproxime ao máximo da autenticidade e mesmo que deixe alguns aspectos de lado- afinal, não é viável para o adaptador transpor todos os aspectos de uma obra- “[...] elas não podem causar danos ao original” (BAZIN, p. 93), pois o que para um determinado público pode ser visto como “infidelidade” ao romance abordado, para o outro pode ser uma forma de adentrar no mundo literário. Diante disso, a literatura nada tem a perder com as adaptações, pelo contrário, só há ganhos, pois a medida em há interesse também há buscas pelos textos impressos.

Assim sendo, é importante frisar que Bazin, entende a obra original apenas como uma influência para a história do filme, sem deixar de transpor os aspectos essenciais. Tais aspectos serão determinados pelo foco que o diretor quer dar ao filme, podendo direcioná-lo a outra perspectiva que não necessariamente está descrita no romance, como por exemplo, uma forte ideologia dos personagens, ou uma mudança no cenário e na forma narrar à história. Dessa forma, o ideal é restaurar aquilo que o adaptador julgue ser importante. De acordo com as palavras de Bazin, “Pelos mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e do espírito” (1991, p. 95-96). Ou seja, para o autor, a boa adaptação não é aquela que vai conter tudo o que existe no impresso, mas será aquela que consegue mesclar o texto com a fluidez e interpretação do adaptador, levando em

consideração suas intenções com a obra, assim encontrando um equilíbrio, que gere o produto final, o filme.

Ademais, Andre Bazin conclui que não há necessidades em transformar o cinema em uma arte “pura”, pois nada tem a prejudicar outras expressões artísticas, pelo contrário, só tem a contribuir. A literatura não seria excluída, da mesma forma, que o cinema também continuaria sua história.

#### 1.4 “DENOMINADOR COMUM” ENTRE AS TRÊS TEORIAS

Faz-se notória a presença de um denominador comum entre as teorias descritas, sendo este o desejo de libertação da adaptação por parte dos preconceitos que a cercam, para que assim, possa ser reconhecida por sua individualidade, mas sem esquecer que também se manifesta através das produções artísticas anteriores a ela. Esses julgamentos preconcebidos, podem se manifestar a partir do desconhecimento e do mínimo interesse em querer saber o intuito de se adaptar, com isso, muitas opiniões colocam a transposição a um nível inferior, como se esta sempre estivesse devendo algo à literatura.

Entretanto, muitos críticos estudiosos também defendem a superioridade do romance ao justapor as artes, isso porque, no inconsciente coletivo há uma preponderância exercida pela literatura sobre o cinema, em razão de a primeira ter surgido anteriormente à segunda; também pelo pensamento de perda, pois quando o adaptador decide transpor, ele delimita o que será adaptado, muitas vezes deixando questões que para ele não são tão relevantes, por outro lado, também acrescenta aspectos que derivam de sua criatividade, fato que é ignorado pelos críticos.

Outro ponto importante que todos trazem em seus estudos, é a “fidelidade”, não somente os críticos intelectuais, mas também o público da mídia. A população no geral ao sair de uma sessão de cinema se depara com a falta de igualdade entre o filme e o romance, gerando a sensação de que o filme não chegou ao mesmo nível que o livro. No entanto, para os pesquisadores que defendem a adaptação, acham esse pensamento um tanto quanto retrógrado, pois o foco não está em transpor exatamente tudo o que há na obra fonte e sim o que for de maior relevância para a interpretação de cada adaptador, é por isso, que existem diversas adaptações de um único “hipotexto” e todas elas carregam diferenças, pois em cada uma há um aspecto relevante que o diretor considerou no momento da adaptação.

A presença do “dialogismo” e “Intertextualidade” também são referências que nortearão essas teorias, mesmo que os autores utilizem nomes diferentes para se referir a elas,

como é o caso de Andre Bazin, que utiliza o termo “influências”. A teoria passa a ser defendida a partir do momento em que se reconhece que as artes não vivem isoladas, pois elas ecoam resquícios de obras anteriores, mesmo que de forma inconsciente, além disso, precisam de um apoio para se fixar enquanto arte “recém-nascida”, por isso, vão buscar referências naquelas que já estão consolidadas, afinal “*Ex nihilo nihil fit*”<sup>2</sup> (nada surge do nada).

Pensando nessa proposta de transposição e consolidação da adaptação enquanto arte, o próximo capítulo mostrará como o diretor Alfred Hitchcock se inspira para a criação de seus filmes. Além disso, as influências que o escritor Robert Bloch buscou no mundo sombrio de Lovecraft, ademais, mostrará que sua ficção é inspirada em situações reais da vida moderna, isto é, ele adapta acontecimentos do cotidiano e transpõe para a sua literatura.

---

<sup>2</sup> Expressão latina que significa “Nada surge do nada”. Disponível em: <<https://pedroveiga.com/ex-nihilo-nihil-fit/>>. Acesso em: 03 Jun. 2019.

## 2 DOIS MESTRES REGIDOS PELO SUSPENSE

### 2.1 ALFRED HITCHCOCK

Durante entrevista a François Truffaut, em 1962, Alfred Hitchcock admitiu interessar-se por cinematografia antes mesmo de se dedicar a ela, entretanto, não estava em seus planos tornar-se diretor, inclusive antes de 1925 não havia pensando na possibilidade de se tornar um, o fato ocorreu por acaso. Logo depois de trabalhar como designer de títulos de filmes mudos conseguiu um emprego como assistente de direção juntamente com a equipe de Michael Balcon. Durante esse percurso em sua carreira surgiu à oportunidade de escrever um roteiro para o filme *Woman to Woman* (1923) dirigido por Graham Cutts. Por não ter formação alguma na área, seu primeiro trabalho como roteirista foi considerado impressionante. No mesmo ano o diretor de *Always Tell Your Wife* ficou doente e não pôde concluir o trabalho, então Hitchcock foi indicado para dar continuidade às gravações. Sem dúvidas a equipe concordou com seu recrutamento ao serem surpreendidos pela criatividade do mestre.

Em 1924 após as filmagens de *The Prude's fall*, - ainda sob direção de Graham Cutts - Hitchcock é dispensado como assistente, em razão das intrigas geradas durante a gravação do filme. É então após esse episódio que Michael Balcon oferece a Hitchcock o posto de diretor para o filme *The Pleasure Garden* (1925).

Nascido ao Nordeste de Londres (Leytonstone), em agosto de 1899, Alfred Joseph Hitchcock tornou-se um diretor de renome, em especial, por conseguir envolver os telespectadores em uma atmosfera de suspense e terror. Aliás, sempre se preocupou com a reação da plateia em cada novo filme que era lançado. Além dessa atenção ao público, também conseguiu inovar em seu modo de produzir filmes, isso porque era um amante das técnicas e da linguagem cinematográfica.

Alguns estudiosos do cinema Hitchcockiano ousam em dizer que o conteúdo transposto para as telas são reflexos de uma infância traumatizada. Quando criança recebeu uma educação baseada nos preceitos católicos, seus pais eram rígidos e o castigavam por todo tipo de desobediência. Aos cinco anos teve uma experiência na prisão, após ter se comportado de forma desagradável, o pai de Hitchcock (William Hitchcock) escreveu um bilhete para o policial e pediu para que o menino levasse até a delegacia, ao chegar lá o policial trancou-o em uma cela por alguns minutos; em seguida, soltou-o dizendo “é isso que se faz com os garotinhos levados” (TRUFFAUT, 2004, p. 33). Esse ato do pai desencadeou no diretor um

trauma, que muitas vezes é retratado em seus filmes, como por exemplo, em *Pavor nos Bastidores*, (1950) Eva (Jane Wyman) amiga de Jonathan Cooper (Richard Todd) ajuda-o a fugir da polícia, pois é acusado pelo assassinato do marido de sua amante. Também em *Psicose* (1960), Marion Crane (Janet Leigh) precisa escapar da polícia devido ao fato de ter roubado 40.000 dólares. Em *Um corpo que cai* (1958) o detetive John Ferguson (James Stewart) se aposenta após permitir que seu medo (de altura) resulte na morte de um policial que está sob uma perseguição em um telhado. Isto é, em seus filmes é recorrente a aparição de uma figura de autoridade que persegue outro sujeito ou então que é perseguido.

Além dessa característica marcante, o suspense de Hitchcock é composto por uma série de técnicas que o diferenciam de outros diretores e conseqüentemente de seus elementos fílmicos. Por exemplo, o *Voyeurismo*, que consiste na observação de outra personagem, sem que ela saiba, geralmente através de objetos de espionagem como binóculos, lunetas, câmeras ou então mediante as fendas das fechaduras e buracos feitos na parede pelo próprio observador. Com essa técnica surgiu um novo estilo de narrar a história, possibilitando contá-la em primeira pessoa, sob a perspectiva do protagonista da história. Ademais também permite que as ações sejam desencadeadas através das imagens e não pelo diálogo entre os personagens, fato este que Hitchcock julgava importante para suas produções. Em entrevista com Truffaut o mestre do suspense comenta que “Tudo o que é *dito* em vez de ser *mostrado* está perdido para o público”. Isto é, o fato de haver muito diálogo em cena faz com que o espectador esqueça grande parte das informações proferidas, diferentemente acontece com as imagens, ao observar uma cena o público consegue guardar as informações por mais tempo, pois desperta um maior nível de concentração e foco.

Filmes como *Janela Indiscreta* (1954), *Psicose* (1960), *Um corpo que cai* (1958), contam com a presença dessa técnica.

Ilustração 1 - James Stewart em cena de *Janela Indiscreta* (1954)



Fonte: *Janela Indiscreta* (00:51:59)

Ilustração 2 - Norman observando Marion por uma abertura na parede (1960)



Fonte: *Janela Indiscreta* (1:21:09)

Ilustração 3 - James Stewart e Kim Novak em *Um Copo que Cai*



Fonte: *Um Corpo que Cai* (00:16:54)

*Voyeurismo* é um termo que tem suas raízes firmadas no francês, sua tradução para o português significa “aquele que vê”. Em um artigo publicado no ano de 2014, intitulado como *Voyeurismo em Arte e Tecnologia: poéticas visuais no âmbito de uma ‘sociedade escópica’*, o professor doutor Aldo Luís Pedroso da Silva discorre acerca do conceito de *Voyeurismo*,

partindo da premissa de que para o senso comum o termo se refere ao sujeito que sente prazer ao observar os atos sexuais ou a intimidade de outro indivíduo. Já no domínio clínico – ainda nas palavras do professor Aldo – têm-se que o *Voyeurismo* é uma psicopatologia caracterizada pelo desvio da conduta sexual, também conhecida como mixoscopia.

Freud (apud SILVA, 2014, p. 1) na psicanálise substitui o vocábulo *Voyeurismo*, dando prioridade a escopofilia ou pulsão escópica, a qual se refere a essas questões relativas do “ver” e “ser observado”.

Transpondo o termo para o cinema, a plateia pode ser considerada aliada a essa técnica, tornando-se cúmplice de toda trama, pois observam atentamente a tudo o que ocorre na tela. Hitchcock revela aos espectadores cenas importantes, deixando-os a par do que está acontecendo na história, entretanto, o personagem não tem essa mesma consciência, aumentando a tensão e angústia por parte “daquele que vê”. É importante ressaltar que no cinema não se trata de um desvio na conduta sexual dos personagens, como no âmbito clínico, mas sim o fato de observar curiosamente o outro sem que este tenha a devida consciência.

Outros elementos importantes que caracterizam o cinema Hitchcockiano é o *Cameo*, *Macguffin* e o *Efeito Kuleshov*. O primeiro diz respeito a uma aparição breve e inesperada de uma pessoa conhecida pelo público, no caso da cinematografia de Hitchcock é o próprio diretor que entra em cena em suas produções. Figurou em 39 dos seus 53 longas-metragens, como por exemplo, em *Um Barco e Nove Destinos* (1944) o qual aparece em um jornal como parte de um ensaio comercial de *Reduco*, um remédio para emagrecimento; *Disque M Para Matar* (1954) Hitchcock é visto em uma fotografia com alguns colegas de trabalho; *Os Pássaros* (1963) ele aparece com seus cachorros passando em frente a uma loja de animais domésticos.

Já o segundo elemento, nas próprias palavras de Hitchcock referem-se ao erro em procurar a verdade no MacGuffin:

A história do MacGuffin é a seguinte. Você sabe que Kipling costumava escrever sobre a Índia e os britânicos que lutavam contra os nativos na fronteira do Afeganistão. Todas as histórias de espionagem escritas nesse ambiente eram invariavelmente sobre o roubo dos planos da fortaleza. Isso era o MacGuffin. Portanto, MacGuffin é o nome que se dá a esse tipo de ação: roubar... os papéis; roubar... os documentos; roubar... um segredo. Na prática, isso não tem a menor importância, e os lógicos estão errados em procurar a verdade no MacGuffin. No meu trabalho, sempre pensei que os "papéis" ou os "documentos" ou os "segredos" de construção da fortaleza devem ser extremamente importantes para os personagens do filme mas sem nenhuma importância para mim, o narrador (TRUFFAUT, 2004, p. 137).



O termo foi cunhado pelo próprio diretor e popularizado entre o meio cinematográfico, refere-se a um elemento presente na trama que motiva o desenrolar das ações entre os personagens (um objeto, uma pessoa, um transtorno, sentimentos e emoções). Para o suspense essa técnica é só mais um pretexto para o desdobrar da narrativa, entretanto, é durante esse processo que o espectador é envolvido pela curiosidade em saber o que pode acontecer nas cenas seguintes. Esse artifício insere a plateia em uma atmosfera desconhecida, resultando assim em expectativas por parte daquele que observa (sendo esta — as expectativas — uma marca do gênero suspense).

Em *Um corpo que cai* (1958) o Macguffin existente é a própria doença que acomete o personagem principal John Ferguson (James Stewart). Em *39 Degraus* (1935) é uma fórmula secreta, já em *Interlúdio* (1946) é uma arma de destruição massiva. Esses exemplos mostram que essa técnica é bem específica para cada filme.

Em entrevista de Hitchcock a Truffaut o diretor revela que seu melhor *MacGuffin*, é o de *Intriga Internacional*:

Meu melhor MacGuffin, e, por melhor, entendo o mais vazio, o mais inexistente e o mais irrisório, é o de *Intriga Internacional*. A importância sobre os segredos do governo é o MacGuffin reduzido à sua mais pura expressão: nada. (TRUFFAUT, 2004, p. 139).

Há de se considerar a importância desse elemento na trama, porém, não se pode dizer que o mesmo será a parte principal do enredo, afinal, a função que desempenha é a de motivar os personagens, impulsionando as ações ao decorrer da trama. Sendo assim, esse elemento é importante até determinado momento, no entanto até o final da história perde sua importância e o público passa a focar no que realmente o filme deseja transmitir.

O *Efeito Kuleshov* é uma das bases para a montagem cinematográfica, através da sobreposição de duas imagens cria-se no espectador um terceiro significado, mesmo que esse não seja expresso verbalmente gera impressões e sensações àquele que assiste.

Foi em 1920 que o cineasta e teórico russo Lev Kuleshov realizou um experimento com algumas imagens e seus possíveis significados. Abaixo segue uma citação do relato de Pudovkin (aluno de Kuleshov) no livro *Film Director* retirada de uma revista feita para a 5ª Conferência Internacional de Cinema de Viana do Castelo, a revista tirou esse trecho de uma tradução italiana de Antonio Arcari:

(...) Tomámos de um filme antigo qualquer alguns primeiros planos do célebre actor Mosgiuchin e escolhemo-los estáticos e de tal modo que não exprimissem qualquer sentimento. Unimos depois estes primeiros planos, que eram todos semelhantes, a

outros três pedaços de película e em três combinações diferentes. No primeiro caso, o primeiro plano de Mosgiuchin era imediatamente seguido pela visão de um prato de sopa em cima de uma mesa; e era coisa certa e segura que o actor esperava por aquela sopa. No segundo caso, a face de Mosgiuchin era seguida de um caixão em que jazia uma mulher morta. No terceiro, era seguida de uma menina que brincava com um brinquedo patusco que representava um ursinho. Quando apresentámos os resultados a um público desprevenido e totalmente ignorante do nosso segredo, obtivemos um resultado espantoso. O público delirava de entusiasmo pela bravura do artista. Era tocado pelo ar pensativo como ele aguardava a sopa, ficava abalado e comovido com o profundo desgosto com que velava a mulher morta, admirava o luminoso sorriso com que olhava a garota. Mas nós sabíamos que em todos os três casos a face era a mesma. (PUDOVKIN, apud ARCARI 1983, p. 20, apud TRINDADE, 2016, p. 34).

Sobre o experimento o cineasta João Mário Grilo ressalta:

O que o efeito-Kulechov nos mostra é que a contiguidade e continuidade de dois planos, por mais distantes que sejam, provoca a sugestão, apenas a sugestão, sendo essa sugestão a base da arquitectura do sentido cinematográfico (...) (GRILO, 2010, p. 88-89 apud TRINDADE, 2016, p.34).

Hitchcock utilizava-o (o efeito *kulechov*) com o intuito de ajudar o público a entender aquilo que queria narrar, especialmente no que diz respeito ao nível emocional e criação do suspense. Um exemplo pode ser observado em *Janela Indiscreta* (1954) quando o espectador presencia a cena em que Lisa vai até o apartamento do vendedor, o qual supostamente matou sua esposa, para ver se encontra algo que possa elucidar o crime. Logo em seguida, uma nova cena é mostrada, o protagonista L.B. Jefferies e Stella com uma expressão de assustados. O resultado da sobreposição de ambas as imagens permite ao público entender que o que está acontecendo não é algo bom. Se essa segunda cena não tivesse aparecido, o espectador não teria conhecimento de que Lisa está correndo perigo.

Ilustração 4 - Lisa dentro do apartamento e o vendedor chegando.



Fonte: *Janela Indiscreta* (1:21:09)

Ilustração 5 - Stella e L.B. Jefferies assustados por Lisa estar no apartamento do vendedor



Fonte: *Janela Indiscreta* (1:21:15)

Ilustração 6 - Lisa tentando fugir do vendedor antes que ele entrasse no apartamento



Fonte: *Janela Indiscreta* (1:21:23)

Desse modo o diretor utilizava o *Efeito Kuleshov* com o intuito de ajudar o público a entender aquilo que queria passar, especialmente no que diz respeito ao nível emocional e criação do suspense, conseguindo prender a atenção através desse e de outros efeitos técnicos.

Os filmes Hitchcockianos, como já mencionado, eram, em primeiro lugar, pensados com o intuito de gerar emoção no público. Diferentemente de muitos diretores, Alfred Hitchcock não fazia filmes com o intento de estar no topo do ranking de melhor diretor, acreditava que isso seria apenas uma consequência, por isso suas técnicas lhe são tão importantes, pois para atingir seu objetivo era necessário ter domínio prático sobre cada cena

gravada. Além disso, seu trabalho com fragmentação de “imagens, sons, figurino, trilha sonora, montagem, luz, câmera e etc” (SANTOS, 2008, p.89) lhe renderam comentários positivos sobre suas produções, afinal a harmonia desses três aspectos (técnica, fragmentação e emoção ao público) constituíram o que hoje é conhecido como o “Cinema Hitchcockiano”, com suas próprias leis e regras, as quais viriam a influenciar o próprio cinema, sobretudo o de suspense.

Além disso, o diretor se envolveu com temas pautados na vida do homem moderno, cujos pensamentos são acelerados e a vida frenética está em constante movimento. Seus personagens estão sempre inquietos com as situações que ocorrem a sua volta. Dessa forma ele alia a trama ao gênero suspense — outro elemento importante para sua concretização como um “gênio do cinema” — mexendo assim com o psicológico, causando sentimentos de dúvidas, incertezas e ansiedade na plateia que observa tudo o que acontece em cena. Sobre isso Hitchcock já vem há algum tempo recebendo a menção honrosa de ser chamado de “O Mestre do Suspense”, a respeito de tal alcunha Odair José Moreira da Silva ressalta em sua tese de doutorado, *O Suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema*, que:

[...] além de ser um esteta desse efeito de sentido que instaura uma suspensão no contínuo da narrativa, com o intuito de conduzir o enunciário a sofrer, ansiosamente, por meio da expectativa dos fatos que virão seguir, ele também é um artífice do gênero *suspense*, pois o modo como produz seus enunciados fílmicos o torna um mestre desse gênero e não somente do efeito de sentido que o caracteriza. Em suma Hitchcock é a identidade do *suspense* (2011, p. 25).

Embora seja considerado um insigne diretor, como afirma Odair na citação descrita acima, e também por todos os elementos e características mencionados anteriormente, ainda assim jamais recebeu o prêmio da Academia de Cinema de Hollywood. Foi indicado algumas vezes por filmes como *Rebecca* (1941), *Um Barco e nove destinos* (1945), *Quando fala o coração* (1946), *Psicose* (1960) e *Janela Indiscreta* (1955), no entanto sua maior aproximação com o prêmio foi pelo filme *Rebecca* (1940) indicado 11 vezes ao Oscar. Apesar de o filme ter ganhado como melhor longa-metragem, Hitchcock não considerou mérito seu e sim de David O. Selznick, visto que essa categoria leva em consideração os produtores cinematográficos e não os diretores. Ainda assim, vale ressaltar que recebeu o prêmio Irving G. Thalberg em 1968 e em março de 1979 o AFI Life Achievement Award. No fim desse ano (1979) recebeu o título de Cavaleiro da Ordem do Império Britânico pela rainha Elizabeth II.

## 2.2 ROBERT BLOCH

Robert Albert Bloch foi um escritor, roteirista e romancista do século XX. Nasceu no dia 05 de abril de 1917 em Chicago, no estado de Illinois e morreu em Los Angeles no dia 23 de setembro de 1994. Desde sua adolescência Robert Bloch já se envolvia com leituras pautadas em temáticas sombrias e fantásticas. Diante do gozo pelo mistério, mais tarde passa a se interessar pelo universo de Lon Chaney e H.P. Lovecraft, sendo o primeiro um importante ator dos clássicos de terror, e o segundo um renomado escritor estadunidense. Ele adentra esse universo a partir das leituras que fazia e dos filmes que consumia.

O gosto pela ficção macabra e o entusiasmo pelo horror permitiram que Bloch criasse um vasto repertório literário. Entretanto, ele não se deteve apenas ao sobrenatural, buscou alargar seus escritos ao demonstrar interesse em assuntos envolvendo assassinos com transtornos mentais, em especial, psicopatas. Diante disso, em 1943, publica um conto intitulado como *Yours Truly, Jack The Ripper*, o qual reinventava a vida de Jack, o Estripador, um dos maiores assassinos do século XIX. Já no ano de 1947, publicou seu primeiro romance, *The Scarf*, o qual relata a história de um jovem que se tornou assassino em decorrência de um trauma sofrido na infância.

Em 1933, aos dezesseis anos, entrou em contato com o escritor Lovecraft, por meio de missivas. As correspondências duraram até o fim da vida do autor de *Dagon*. Em seguida, Bloch envolveu-se ainda mais, entrando para o círculo literário lovecraftiano. A relação entre os dois era recíproca, uma vez que Lovecraft foi uma das pessoas que mais incentivou as produções de Robert Bloch, chegando inclusive a escrever seu último conto “*The Haunter of the Dark*”(1935) em homenagem a Bloch, que havia meses antes publicado “*The Shambler from the Stars*” na revista *Weird Tales*. Nesse conto, Bloch escreve sobre um jovem escritor que sonha em ascender no mundo da ficção, deixando sua marca nesse universo. Dessa maneira, passa a se corresponder com um ermitão, que vive afastado das civilizações. Recluso, esse homem místico habita o meio Oeste Americano e se caracteriza por ser um grande sábio. A narrativa se desenvolve quando juntos (eremita e narrador) os personagens investigam rituais secretos, entretanto, é nessa busca que o místico acaba sendo morto por um monstro. É certo que Robert Bloch cria esses personagens inspirado em sua própria vida, sendo o eremita homenagem a Lovecraft. Como resposta, Lovecraft, cria o personagem Robert Blake, que também é morto ao longo da narrativa.

A influência do “sonhador de Providence” levou Bloch a escrever pequenos contos, resultando em sua primeira publicação profissional o conto “*Lilies*”, para a *Marvel Tales* em

1934. Aos dezenove anos conseguiu vender seu primeiro conto, “The Feast In The Abbey” à revista *Weird Tales*, a mesma que possibilitou Bloch conhecer as histórias de H.P. Lovecraft, quando criança. E deu continuidade escrevendo para revistas “*Pulps*”<sup>3</sup> da época. Bloch não se limitou apenas a escrever para revistas, também se envolveu com a criação de roteiros para séries de televisão, cinema e também rádio.

Foi no ano de 1959 que escreveu *Psicose*, a qual é lembrada por sua escrita simples, porém, carregada de suspense e terror. De fato, esse livro foi o que transformou a carreira do escritor, conquistando a sua liberdade como autor autônomo e se desvencilhando da ideia de ser apenas um discípulo de Lovecraft.

O drama que antecede sua vida antes da publicação de *Psicose* é lembrado em sua autobiografia, *Once Around the Bloc*, a citação foi retirada do artigo *A teratologia múltipla: Robert Bloch e o seu bestiário*.

Vinte e quatro anos como escritor profissional e o que eu tinha para mostrar? Poucos livros publicados, um ou dois lançados fora das coleções baratas uns doze anos atrás. Montes de contos, a maior parte deles vendido a um centavo por palavra. Alguns no mercado das revistas masculinas, alguns reeditados em antologias; um tanto de reconhecimento da crítica, mas tudo muito esporádico e dificilmente serviria como substituto para a comida caso as coisas piores. (...) O que acontecerá quando meu mercado secar? Ou pior ainda: quando minha criatividade secar? O que acontecerá se minha esposa ficar doente novamente? O que acontecerá se nada acontecer e eu simplesmente ficar velho? (BLOCH apud MIGUEL, 2008).

Robert se encontrava em um momento de fragilidade, uma grande crise acometia sua vida, não apenas na literatura, mas também devido à instabilidade econômica que seu trabalho gerava e por sua mulher ter ficado muito doente. Após ter vivido quatro décadas sentia que suas produções não eram tão significativas e precisava criar algo que superasse tudo o que já havia feito anteriormente. É em meio a esse clima de frustração e desânimo que nasce *Psicose*.

A base de criação para o romance foi construída a partir da história de Edward Theodore Gein, popularmente conhecido como Ed Gein. O psicótico de Wisconsin, responsável por roubar inúmeros cadáveres, sendo eles todos do sexo feminino, e de assassinar pelo menos duas mulheres, Bernice Worden e Mary Hogan. Levava os corpos para a fazenda onde morava, cortava-os de forma metódica, pois sabia exatamente o que faria com

<sup>3</sup> As revistas *Pulps* têm origem no final do século XIX e início do século XX. Eram produzidas, em especial, para a classe trabalhadora (de cultura popular) e podiam ser encontradas nas bancas de jornal e em tabacarias. Caracterizaram-se pelo custo de produção barato, pela baixa qualidade do produto e embora as capas fossem extremamente coloridas e atrativas, as suas páginas traziam folhas “fabricadas de polpa de celulose”. Os conteúdos impressos geralmente eram marcados por violência, com bastante sangue e muito sensacionalismo.

cada parte. O corpo de Bernice, por exemplo, foi encontrado suspenso em um gancho de açougue, dentro de uma caixa estava sua cabeça e intestino, e sob a mesa, um prato com seu coração.

A escolha leva à conclusão de que Bloch procurava por algo diferente, não se detendo ao horror sobrenatural, que desenvolvera em sua fase inicial como escritor, o qual envolvia entidades e criaturas demoníacas, mas buscava tornar a sua narrativa verossímil as atividades relativas ao homem moderno, mostrando que suas histórias poderiam sair do campo do imaginário e adentrar o drama de viver em uma sociedade violenta e trivial.

Ao longo de sua carreira recebeu cerca de 24 premiações, inclui-se a esse número algumas indicações as quais não levaram os prêmios. Em 1959 obteve o *Hugo Awards* pelo conto *That Hell-Bound Train* (F&SF Sep 1958); em 1975 o *World Fantasy Award*. Em 1993, o *Bram Stoker Awards* por sua biografia *Once Around the Bloch: An Unauthorized Autobiography*; em 1994 ganhou duas premiações ainda pelo *Bram Stoker Awards*, uma pela novela *The Scent Of Vinegar* e outro pela coleção de contos *The Early Fears*.

Robert Bloch, alvo de admiração por suas obras, deixou aos 77 anos um repertório literário marcado não apenas pelo sombrio e pelo misterioso, mas também pelo suspense psicológico que de modo abrupto se tornou marca de sua escrita. Além disso, pelo terror que invadia a vida cotidiana, mostrando assim que o mal está mais próximo do que se pode imaginar, fugindo do imaginário e abstrato, adentrando um universo materializado através da malevolência e perversidade humana. É então no ano de 1994 que Bloch é acometido por câncer no esôfago, falecendo no dia 23 de novembro.

### 2.3 O GÊNERO SUSPENSE

“A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público ‘por dentro da jogada’, fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) e sim a três (o diretor + seu filme + o público), e o suspense, como as pedrinhas brancas do Pequeno Polegar ou o passeio de Chapeuzinho Vermelho, transforma-se em um elemento poético, já que seu objetivo é nos emocionar mais, é levar nosso coração a bater mais forte” (TRUFFAUT, 1962, p. 26)

Pensar em gêneros implica em uma difícil conceituação, uma vez que possui uma grande amplitude, entretanto vale ressaltar que para todas as suas manifestações objetiva-se a classificação e diferenciação de produções, resultando em um agrupamento de produtos que possuem características semelhantes. “Assim, a identificação de um determinado gênero

haverá de passar inevitavelmente pela identificação de um esquema genérico” (NOGUEIRA, 2010, p. 4).

No contexto artístico os gêneros encontram-se presentes nos mais variados meios, como é o caso da literatura, pintura, música e também no cinema. Os gêneros cinematográficos, bem como qualquer outro, apresentam essa esquematização que irá permitir-lhe sua categorização, podendo ser: “[...] tipo de personagens retratados, tipo de situações encenadas, temas correntemente abordados, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos semânticos” (NOGUEIRA, 2010, p. 4). Quando todos esses elementos tornam-se padrões em uma larga escala de produção, passa-se a ter um novo gênero, que será base para novas criações que se encaixem nessas características, arquitetando uma significação própria, pois cada filme possui seu modo de fruição, e ao mesmo tempo coletiva, afinal são um conjunto de obras que assemelham em forma e conteúdo.

Dito isso, cabe aqui considerar que não é tão simples chegar a uma conclusão a que gênero pertencente determinada obra, isso porque a teoria não se desenvolveu completamente, possuindo algumas lacunas as quais os críticos não conseguem preencher. Tzvetan Todorov comenta em seu livro, *As Estruturas Narrativas*, que há uma explicação histórica para essa condição. “A reflexão literária da época clássica, que tratava mais do gênero do que das obras [...] consideravam-na má se não obedecia suficientemente às regras do gênero” (TODOROV, 2008, p. 94), dessa forma, não só os românticos como também os seus sucessores rejeitaram as regras até então existentes, recusando “[...] conhecer a própria noção dos gêneros” (TODOROV, 2008, p. 94), por isso, a teoria teve pouco progresso e hoje continua em processo de desenvolvimento.

Vale destacar também que no cinema essa questão é um pouco mais acentuada em relação à literatura, pois não há um critério primordial que possa suprir a diversidade cinematográfica em apenas uma categoria. Heitor Capuzzo considera em seu livro *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*, a hibridização dos gêneros, isto é, cada um (dos gêneros) apresenta uma variedade de características:

O que o cinema industrial proporcionou em sua história foram algumas compartimentações em modalidades dramáticas, denominadas gêneros cinematográficos. A imprecisão conceitual também atinge essa questão. Não é possível definir ou mesmo sugerir uma teoria para os chamados gêneros cinematográficos tal como se formulou em relação à literatura. Essas modalidades dramáticas raramente se encontram em estado puro. Classificações como o drama romântico, o filme policial, a ficção científica, a comédia ligeira ou o filme de aventura, apenas referendam possíveis matrizes dramáticas para que o espectador médio saiba de antemão se o filme irá trilhar em direção ao cômico, ao trágico, à reportagem, à especulação sobre o passado ou o futuro, ou, ainda, dar algumas pistas sobre o ritmo do espetáculo, no caso do filme de aventuras. (CAPUZZO, 1995, p.22)



O filme *Psicose* traz em sua ficha técnica pelo menos três gêneros distintos que o caracterizam, de acordo com o site IMDb (muito popular e influente no meio cinematográfico *online*) são eles: Terror, suspense e mistério, diferentemente do livro de Robert Bloch que traz em sua descrição apenas o suspense como gênero primordial.

Tanto os filmes como os livros precisam ser classificados, e para melhor compreensão têm-se, como exemplo, as livrarias que agrupam os livros de acordo com as características a que se assemelham, a depender de um contexto histórico, de critérios semânticos, sintáticos e também os fonológicos. Da mesma forma ocorria nas vídeo-locadoras, que possuíam uma divisão dos filmes seguindo os critérios canônicos dos gêneros, e agora mais atuais as plataformas *online*, as quais dispõem de uma separação de acordo com o gênero categorizado. Ou seja, a partir de características análogas os filmes são catalogados e expostos para que o espectador escolha qual lhe interesse, podendo ser classificados em ação, animação, aventura, comédia, documentário, drama, romance, terror, suspense entre muitos outros. Desses o que é importante para o presente estudo é o último, afinal como dito anteriormente, *Psicose* apresenta esse gênero afluído em suas cenas, bem como, nas linhas impressas do romance.

De forma genérica o suspense pode ser resumido a partir da colocação de François Truffaut, apresentada na epígrafe desse capítulo: “A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público ‘por dentro da jogada’, fazendo-o participar”. Assim sendo, o leitor/espectador não é apenas observador pacífico das cenas que são processadas na mente, são também ativos e participativos, pois esperam ansiosamente pelo que está por vir, compartilhando de forma empática com os personagens, seus medos e vulnerabilidades. Em consequência dessa espera uma atmosfera de aflição é gerada, sendo esta provocada pela incerteza dos acontecimentos durante o desenrolar do conflito. Essa interação que ocorre entre o público e o filme é proveniente dos “gatilhos” sugeridos pelo autor/diretor, isto é, durante o desenlace dos conflitos, pistas são lançadas para que os leitores/telespectadores façam deduções sobre o que acontecerá. Essa formação de hipóteses precipitadas gera emoção naquele que está lendo ou assistindo.

Fazer o espectador sentir determinadas emoções é um dos pontos-chave para o suspense. De acordo com estudos de Amâncio da Costa Pinto:

A emoção é uma experiência subjetiva que envolve a pessoa toda, a mente e o corpo. É uma reação complexa desencadeada por um estímulo ou pensamento e envolve reações orgânicas e sensações pessoais. É uma resposta que envolve diferentes componentes, nomeadamente uma reação observável, uma excitação fisiológica, uma interpretação cognitiva e uma experiência subjetiva (2001, p.243).

Assim sendo, é a partir das emoções que o diretor/autor insere o público dentro da narrativa, fazendo-o sentir aquilo que o personagem também sente (quando os dois conhecem o perigo) ou simplesmente deixando-os frente a um estado de incertezas (o personagem não sabe o que ocorrerá, mas os espectadores já sentem que algo irá acontecer). É nesse processo também (no pico das emoções) que o enunciatário cria laços empáticos pelo personagem, querendo que este saia bem de uma situação apreensiva, é por isso que muitas vezes simpatiza com o vilão da história. Hitchcock, em entrevista com Truffaut, cita um exemplo: “Uma pessoa curiosa que penetra no quarto de uma outra e vasculha as gavetas”. Em seguida “a câmera mostra o dono do quarto que sobe a escada. Depois retorna à pessoa que vasculha e o público tem vontade de lhe dizer”: “Cuidado, preste atenção, ele está subindo a escada” (TRUFFAUT, 2004, p. 77).

Diante disso é possível compreender que não se trata da simpatia ou antipatia do personagem, mas sim do grau de aflição em que o leitor/espectador se encontra. Em *Psicose* Norman Bates, esconde o corpo de Marion Crane no pântano. A cena silenciosa e a tensão do protagonista, somado ao fato de o público saber que dentro do porta-malas há o corpo de uma mulher, cria, de modo inconsciente no telespectador, a vontade de que o automóvel mergulhe por completo, ainda que haja a possibilidade da falha na ocultação do corpo. Mesmo sabendo que o personagem está agindo de má-fé, o público torce para que tudo dê certo, pois “o suspense de Norman é o suspense do espectador também” (PERON, 2006, p. 125).

Segundo um estudo desenvolvido em Lisboa, o suspense pode ser criado (e mantida) a partir de três premissas, denominado como Fluxos de Informação: O fluxo máximo, caracterizado pelo suspense (tópico abordado anteriormente). Quando as informações são fornecidas apenas para o enunciatário (reconhecido aqui como o telespectador/leitor) criando um ponto de vista diferente do personagem, pois ele consegue prever o que acontecerá, diferentemente do sujeito da trama que é impedido de ver o que está acontecendo. Hitchcock exemplifica o suspense supondo que haja duas pessoas conversando sobre coisas banais, elas estão ao redor de uma mesa a qual possui uma bomba acoplada em sua parte inferior. O público tem ciência dessa informação, e mais, sabe que ela explodirá a uma hora. Na cena há um relógio indicando que faltam quinze minutos para esse horário, então aquele assunto considerado banal e superficial torna-se muito interessante, pois o espectador vivencia-o juntamente com os personagens, ao mesmo tempo em que questiona “[...] vocês não deveriam contar coisas banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir” (TRUFFAUT, 2004, p.77).

O fluxo intermediário (curiosidade), aquele cujo espectador sabe tanto quanto o personagem. Ao descobrir uma informação valiosa desperta dentro de ambos o desejo em querer saber mais, por isso a curiosidade aqui é o elemento fundamental, a partir dela novas ações se desencadearão.

Por fim o fluxo mínimo, caracterizado pela surpresa. Quando algum aspecto na trama é escondido tanto daquele que está interagindo de fora, quanto dos personagens, criando algo em comum entre eles, o fato de não saber o que ocorreu e nem o que vai ocorrer. Aqui o espectador é surpreendido com toda a informação de uma única vez. Ainda com aquele exemplo dado por Hitchcock para explicar o suspense, ele traz a conceituação da surpresa, entretanto, supõe-se agora que nem o público, nem os personagens da narrativa sabem que há uma bomba embaixo da mesa. Dessa forma conversam tranquilos sobre as banalidades da vida, quando de forma abrupta são surpreendidos com a explosão. Isto é, antes da surpresa assuntos triviais eram ignorados pelo público, até que subitamente algo inesperado acontece.

O suspense por sua vez acaba quando o resultado é atingido, no entanto, há um divisor de emoções antes da revelação e após ela. Antes são emoções baseadas em suposições, o que causa o aumento de expectativas. Após, a tensão é reduzida, os batimentos cardíacos diminuem e uma nova emoção surge, podendo variar de alegria para triste ou da satisfação para insatisfação, isso vai depender se o resultado conseguiu suprir as expectativas geradas pelo enunciatário.

## 2.1 A ANSIEDADE COMO COMBUSTÍVEL PARA O SUSPENSE NA LITERATURA E ADAPTAÇÃO CINEMATGRÁFICA

A partir do estudo realizado por Odair José Moreira da Silva, já citado aqui anteriormente, a ansiedade é um fator desencadeador do suspense. Para essa conclusão ele utiliza a teoria da paixão semiótica, a qual diz que “a paixão é uma dimensão importante do discurso e o sujeito da enunciação é sempre um sujeito apaixonado” (SAMPAIO, 2008, 59). Além disso, pode ser entendida como “efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito” (BARROS, apud, SILVA, p. 205). Assim sendo, do passional depreende-se a ideia de variação dos estados da alma do actante, gerando “paixões que determinam o desenvolvimento narrativo” (SAMPAIO, 2008, 59).

O professor José Luiz Fiorin em entrevista com Cristina Sampaio cita o ciúme de Otelo como exemplo de paixão, sendo que este sentimento é um dos desencadeadores da tragédia que permeia a trama. Fiorin complementa que essas mesmas paixões atrelam-se a

“*aspectos e ao tempo*”, têm-se as “momentâneas, como a ira, ou então paixões durativas, como o rancor” a qual o período de duração é maior. Têm-se paixões “voltadas para o passado, como é o caso do rancor, pois só se pode ter esse sentimento por algo que já aconteceu”. Também há as paixões que apontam para o futuro como, por exemplo, o medo, que só é sentido quando algo está para acontecer.

Nesse sentido, ainda de acordo as pesquisas de Odair José, a paixão do suspense é a ansiedade, a qual passa por um processo gradual de “tensão”, sendo que “o primeiro estágio da tomada de consciência, é a aflição”, em sequência a angústia e no pico da ansiedade vem o suplício, que é definido como “uma tortura psicológica, ou física, em sua intensidade máxima” (SILVA, 2011, p. 216).

Ilustração 7 - Tomada de consciência gradativa da ansiedade



Fonte: Odair José Moreira Silva

Esse esquema retirado da tese de Odair demonstra a variação gradativa da ansiedade, a qual corrompe um estado de relaxamento inicial, desencadeado primeiramente por uma tensão mínima. Com o passar da narrativa o que antes era ínfimo agora toma proporções maiores tornando-se angústia, até que uma tensão máxima seja alcançada atingindo o suplício. Quando se atinge o auge (chegando ao suplício) dessa paixão (ansiedade) é muito difícil retornar ao nível de relaxamento inicial, afinal o desespero toma conta tanto do espectador quanto do sujeito actante.

Desse modo cabe salientar que a ansiedade é uma paixão que proporciona continuidade, não é um ciclo fechado, pelo contrário, caracteriza-se pelo “inacabado”, “pois a aspectualização que lhe compete é a duratividade” (SILVA, 2011, p.219), além disso, mantém o público em um estado de aflição ao ponto que acabam esquecendo como se deve respirar, suspendem o ar de seus pulmões até que o esperado (ou inesperado) aconteça.

### 3 O SUSPENSE COMO DIÁLOGO ENTRE ARTES

Como abordado no primeiro capítulo deste trabalho, tanto o cinema como a literatura são artes distintas e por isso possuem as suas especificidades. Embora haja autonomia por parte de ambas, ainda assim, há um ponto relevante em comum em seu modo de contar histórias, sendo este a narrativa. Dessa forma o presente capítulo apresentará uma análise mais profunda de como o suspense se manifesta nas obras homônimas de Alfred Hitchcock e Robert Bloch, *Psicose*. É de extrema importância ressaltar que esta pesquisa não tem o objetivo de qualificar as obras, diminuindo ou aumentando seu grau de relevância, pelo contrário, apenas expor as diferenças do suspense que podem ser encontradas nos dois meios artísticos.

Assim sendo, o filme *Psicose* traz em seu enredo a história de Marion Crane<sup>4</sup>, uma jovem que sempre esteve à frente nas decisões financeiras de sua casa, afinal, era a irmã mais velha e precisava tomar conta de Lila, sua irmã. Trabalhava como secretária em uma imobiliária, da qual roubou U\$ 40.000 dólares. O motivo do furto é decorrente do desejo em querer ajudar seu namorado Sam Loomis a pagar uma dívida deixada pelo pai antes de morrer, para então poder casar-se e viver com ele. Sam não mora em Phoenix como Marion, mas em Fairvale, uma distância considerável que fez a jovem se perder no trajeto de sua cidade até a dele. Os motivos decorrentes desse acontecimento (de se perder) foi devido a uma tempestade e o cansaço por dirigir dezoito horas consecutivas.

Nesse desencontro ela para em um hotel, cujo dono se chama Norman Bates, um homem de aproximadamente 40 anos, com uma grande simpatia, mas que trazia em seus olhos um profundo mistério. É nesse mesmo cenário que a jovem é assassinada brutalmente pela suposta mãe de Norman. Quando o público pensa que a história vai se desencadear em torno do roubo, o foco muda e agora o desaparecimento de Marion passa a ser o tema central da obra, além das investigações sobre Norman e o hotel.

Dessa maneira, o suspense pode contar com alguns elementos que tornam a atmosfera narrativa ainda mais sufocante para aquele que lê ou assiste, como, por exemplo, os elementos góticos que podem ser observados como referência do espaço em ambas as obras. Ou então, para criar o clima de angústia e aflição os filmes contam com a música, sendo elas geradoras de emoções para o espectador, enquanto os livros precisam mobilizar palavras para criar uma sensação parecida. A somar com isso para essa pesquisa é importante levar em

---

<sup>4</sup> Vale ressaltar que Robert Bloch cria a personagem com o nome de Mary Crane, no entanto, para este trabalho utilizaremos apenas o nome Marion proveniente do filme, posto que o foco desta análise seja a obra adaptada.

consideração o mistério que envolve o personagem Norman Bates, pois é através do mistério que envolve a sua vida que a narrativa se desenvolve.

### 3.1 A MÚSICA COMO CRIADORA DO SUSPENSE EM CONTRASTE COM AS PALAVRAS.

No início do cinema, ainda quando os filmes eram mudos, tanto o público quanto a crítica cinematográfica sentiam a necessidade de um acompanhamento sonoro junto com as imagens, que por sua vez retratavam cenas do cotidiano da época. O estranhamento pela falta do som causava desconforto ao público. Já dizia o escritor russo Máximo Gorki, em 1896, acerca dos registros das cidades e a movimentação de carros e pedestres que passavam em frente à câmera:

É tudo estranhamente silencioso. Tudo se desenvolve sem que ouçamos o ranger das rodas, o barulho dos passos ou qualquer palavra. Nenhum som, nem uma só nota da sinfonia complexa que acompanha sempre o movimento da multidão. Sem barulho, a folhagem cinzenta é agitada pelo vento e as silhuetas das pessoas condenadas a um perpétuo silêncio. Seus movimentos são plenos de energia vital e tão rápidos que mal são percebidos, mas seus sorrisos nada têm de vibrante. Ver-se-ão seus músculos faciais se contraírem, mas não se ouve seu riso (GORKI, 1896, apud COSTA, 2003, p. 7).

Dessa maneira, é possível afirmar que a música em sua fase inicial vem para suprir e preencher o silêncio deixado pela falta de sons. O som aqui pode ser entendido segundo as palavras de Silva, como “efeitos sonoros que apresentam um sentido progressista em relação à narrativa clássica”, “a fonação de grunhidos animais e guturais, muito utilizado pelo *horror* na exposição de seus monstros é uma característica desse segmento” (SILVA, 2011, p. 188).

Com o advento do som, a música ganhou uma nova concepção, tonando-se elemento essencial para a composição da narrativa fílmica. Hoje seu uso está atrelado à criação de emoções no espectador, pois esta possui uma influência muito grande sobre o psicológico daquele que assiste, por esse motivo a maioria dos filmes possuem uma concordância entre as cenas e a trilha sonora escolhida. De acordo com Louis Giannetti em seu livro *Understanding Movies* (2014), as músicas transmitem significados e ao justapor com as cenas fílmicas um novo sentido é criado. Notas graves são usadas para cenas que possuem tons de ameaça. Em cenas tristes o que se utiliza são notas mais lentas e menores; já as cenas que mostram perseguições o ritmo é mais acelerado. Dessa forma, “[...] cada gênero tem um segmento

musical correspondente e em profunda relação com a progressão clara da diegese fílmica, com a dinâmica dramática de todo o enunciado” (SILVA, 2011, p. 189).

Em *Psicose* há duas cenas que mostram como a construção musical pode influenciar no suspense e na apreensão do telespectador. A música acelerada em tons agudos e estridentes do violino já na abertura dos créditos iniciais do filme revela ao espectador uma sensação contínua de que algo ruim acontecerá. No entanto, a princípio são apenas suposições, nada de concreto aconteceu. Com o passar da narrativa o público se depara com a cena em que Marion está no chuveiro, a câmera em frente às cortinas e com foco em Janet Leigh (Marion) capta a presença de um sujeito abrindo a porta do banheiro, nesse momento a tensão do público aumenta, pois a personagem de costas para a porta, não notou que alguém entrou no cômodo, entretanto, o enunciatário retém essa informação. Ao abrir à cortina a música em tons agudos e acelerado inicia, informando a impotência da personagem frente à situação em que se encontra. Silva comenta que “[...] o som grave relaciona-se com a derrota da suposta protagonista, pois o som exíguo de um contrabaixo, em oposição ao violino das estocadas da faca, preenche a conclusão da sequência e representa a morte da suposta protagonista” (SILVA, 2011, p. 190).

A música dessa cena inicial faz ligação com a próxima morte, do detetive Arbogast (Martin Balsam), quando ele decide subir até a casa de Norman para interrogar sua mãe. Durante o trajeto do hotel até o momento em que ele sobe as escadas para o segundo andar, a música se manifesta oscilando entre tons graves e agudos, mas, ainda assim, é um som baixo justamente com o intuito de criar uma atmosfera de suspense, a ponto de o espectador começar a indagar-se, “certamente algo acontecerá”, “está tudo muito calmo”, “ele está correndo um grande perigo”... No momento em que ele sobe os primeiros degraus, essa angústia aumenta, pois o violino deixa de oscilar, e permanece em um contínuo som grave, a somar com isso, nessa etapa do filme o público já sabe que a mãe está no segundo andar, o que contribui para o aumento da tensão. No entanto, o ponto alto dessa cena, é quando abruptamente a música grave cessa e cede espaço para a mesma música da morte de Marion, com os tons agudos e estridentes, eis aqui o ápice do suspense. A partir da música que já é conhecida pelo espectador sabe-se que Arbogast está correndo perigo, o que se revela correto, posto que ele é morto.

Por conseguinte, entende-se que a música para o cinema pode ser um intensificador de significados e um potencializador de emoções para o público, no entanto, em se tratando de narrativa literária o escritor precisa utilizar as palavras para criar um sentido que gere no leitor o sentimento de ansiedade e tensão, até o momento em que o suplício seja atingido. Para

tanto, Robert Bloch, no livro, mobiliza vocábulos que constroem uma atmosfera de suspense, de modo que o leitor se depara com a impossibilidade de sobrevivência de Marion.

Não podia ouvir nada além do barulho da água, e o banheiro começou a encher de vapor [...]

Foi por isso que não percebeu a porta abrir, nem o som de passos. Logo que as cortinas do chuveiro se abriram, o vapor obscureceu o rosto [...]

Então ela viu – um rosto, espiando entre as cortinas, flutuando como uma máscara. Um lenço escondia os cabelos e os olhos vidrados a observar, inumanos. Mas não era uma máscara, não podia ser. Uma camada de pó dava à pele uma brancura de cadáver, havia duas manchas de ruge nas maçãs do rosto. Não era uma máscara. Era o rosto de uma velha louca [...]

Mary começou a gritar. A cortina se abriu mais e uma mão apareceu, empunhando uma faca de açougueiro. E foi a faca, que no momento seguinte, cortou o seu grito [...]

E sua cabeça (2013, p. 55).

Existem no enunciado algumas frases que favorecem o suspense criado em torno da personagem Marion, tais como: “Não podia ouvir nada além do barulho da água, o banheiro começou a encher de vapor”, [...] “não percebeu a porta abrir”, [...] “nem o som de passos”, [...] “o vapor obscureceu o rosto”. Frases como estas mostram ao leitor a impotência e fragilidade em que a personagem se encontrava, e ao mesmo tempo coloca o enunciatário em estado de aflição, pois sabe que alguém está se aproximando, no entanto precisa conviver com essa informação sem poder compartilhar com a suposta protagonista. Na sequência o que antes demarcava aflição agora dilata, tornando-se angústia, afinal, nesse momento Marion já tem ciência de que alguém está observando-a, os trechos: “Então ela viu – um rosto, espiando entre as cortinas, flutuando como uma máscara” e “vidrados a observar, inumanos”, denotam a presença de uma segunda pessoa no banheiro, a qual o público já sabe que não é confiável, pelas características de suas ações, principalmente pelos vocábulos “espiando”, “vidrados”, “observar” e “inumanos”. Diante dessas palavras é possível pensar que uma pessoa com sua sanidade mental em equilíbrio não teria uma atitude assim, e é por isso que ela – a segunda pessoa – é julgada negativamente pelo leitor, dessa maneira pressupõe-se que há algo de errado com essa personagem secundária.

Ao aumentar o estado de angústia é possível chegar ao suplício, ou seja, “ao suspense de maior exposição (suspense pleno)” (SILVA, 2011, p. 217), quando o público espera pelo esperado, a frase “empunhando uma faca de açougueiro” gera no enunciatário gatilhos sugestivos de que algo muito ruim está prestes a acontecer, e é então com a seguinte oração que o leitor chega ao ápice do suspense, “E foi a faca, que no momento seguinte, cortou o seu grito”/ “e sua cabeça”. A partir dessa hipertensão, torna-se difícil para o leitor



voltar a um estado de relaxamento, causando assim, a sensação de desconforto durante o resto da narrativa.

Quanto à morte de Arbogast, Robert Bloch mobiliza palavras desde o início do capítulo nove, quando descreve a rotina dos sábados de Norman, é nesse dia que ele faz a barba e utiliza uma navalha, instrumento cujo papel é fundamental na construção do suspense desse capítulo, pois é com ela que supostamente Norma, a mãe de Norman, matará sua segunda vítima. O trecho selecionado abaixo indica como Norman procedia após utilizar a navalha, para evitar futuras confusões:

Passou o dedo pelo fio da navalha. Estava afiada, muito afiada. Tinha de ter muito cuidado para não se cortar. Sim, e teria de escondê-la quando terminasse, trancá-la em um lugar em que a mãe não pudesse pegar. Não podia deixar algo afiado assim ao alcance da mãe (BLOCH, 2013, p.129).

Diante desse trecho é possível verificar o quão cuidadoso Norman deveria ser afinal, sua “mãe<sup>5</sup>” encontrava-se em um estado mental de vulnerabilidade, sendo impedida de estar em contato com objetos que pudessem oferecer algum tipo de perigo a ele e a outras pessoas que por ventura alugassem um quarto no hotel.

O suspense inicia quando Norman sobe até a casa da colina para avisar a mãe de que Arbogast gostaria de interrogá-la. Aqui vale lembrar o conceito de suspense proposto por Silva, sendo este “[...] a espera dilatada de que algo, iminentemente ou tardio, aconteça. A espera mantém o suspense com lentidão insuportável. O suspense, como efeito de sentido, é um recurso do enunciador para retardar o desfecho de uma situação, com o intuito de despertar e manter o interesse do enunciatário” (SILVA, 2011, p. 78). Dessa forma, para retardar o esperado (o esperado aqui é aquilo que o leitor imagina que acontecerá, nesse caso com as informações de que a mãe é capaz de matar e de que Arbogast está indo interrogá-la, passa no consciente do enunciatário a possibilidade do detetive ser morto também) o narrador descreve toda sensação e sentimento de Norman, desde o momento em que sobe a colina, até chegar em Norma e contar que o detetive desejava conversar.

A subida da colina não era tão longa, mas Norman pensou que nunca terminaria. Seu coração batia como naquela noite – nada mudara. Não importava o que fizesse, não podia fugir disso. Nem tentando se comportar como um bom menino, nem tentando se comportar como adulto, não adiantava, porque ele era o que era, e isso não

---

<sup>5</sup> É importante deixar claro que as aspas, nesse caso, são utilizadas, pois não se trata propriamente da mãe do personagem, afinal ela já estava morta, mas sim da personalidade que Norman criou dela devido ao transtorno dissociativo de identidade.

bastava. Não bastava para salvá-lo, não bastava para salvar a mãe. Se pudesse receber alguma ajuda, só poderia ser dela.  
 Então abriu a porta da frente, subiu a escada e entrou no quarto dela, e ele pretendia falar calmamente, mas quando a viu sentada junto da janela, não pôde se conter. Começou a tremer e os soluços irromperam do seu peito, soluços terríveis, e ele pôs a cabeça sobre sua saia e contou a ela (BLOCH, 2013, p. 141-142).

Dessa maneira, pode-se compreender que o escritor utilizou as palavras para prolongar o sentimento de suspense e conseqüentemente postergar o assassinato de Arbogast, com o intento de gerar nos leitores expectativas acerca do que realmente poderia vir acontecer. O discurso da mãe também sugere um possível fim para o detetive, reafirmando que haverá um homicídio: “Mãe... se a senhora falasse com ele por um minuto, dissesse que não sabe nada... ele iria embora.” / “Mas voltaria. Quarenta mil dólares é muito dinheiro. [...] Ele não vai acreditar. Não vai acreditar em você, não vai acreditar em mim” (BLOCH, 2013, p.142). Tendo isso em vista, o leitor pode interpretar que não havendo solução, pois apenas uma única conversa não faria Arbogast mudar de opinião, a ação da mãe só tende a ser uma, o assassinato.

A transição para a angústia inicia com a resposta da mãe quando Norman pergunta o que ela vai fazer. Vale ressaltar que essa conversa acontece apenas na cabeça do personagem, afinal, ele havia assassinado a mulher anos antes:

“Mãe...” E Norman cerrou os olhos, ele não podia olhar para ela. “O que você vai fazer?”  
 “Vou me vestir. Tenho de me aprontar para o seu visitante, não tenho? Vou só pegar algumas coisas no banheiro. Pode voltar e dizer ao senhor Arbogast que suba”. [...] Ela estava no banheiro, estava se vestindo, estava se maquiando, estava se aprontando (BLOCH, 2013, p.143).

Há dois pontos importantes a ser destacado acerca da angústia nesses trechos, primeiramente há uma repetição no comportamento da mãe. Observe a seguinte frase: “Uma camada de pó dava à pele uma brancura de cadáver, havia duas manchas de ruge nas maçãs do rosto” (BLOCH, 2013, p. 55). Tal sentença corresponde à aparência da mãe no primeiro assassinato, remetendo que ela tirou um tempo para se produzir antes de ir cumprir o seu objetivo. Em seqüência, antes de Arbogast ser brutalmente morto, o narrador deixa claro que ela vai se aprontar para receber a visita. A repetição no comportamento sugere que a mãe já estava determinada a matar, como no primeiro caso, que chegou maquiada até ao banheiro. Ao notar esse padrão, o nível de angústia do espectador aumenta, pois sabe que uma hora ou outra o esperado vai acontecer. Segundo ponto importante para a elevação da angústia nesse trecho, e que leva em consideração aquilo que foi mencionado no início dessa segunda

análise, é a navalha, instrumento que foi escondido no banheiro por Norman. O leitor sabe que ela está lá, e quando a mãe diz que vai ao banheiro “pegar algumas coisas”, pressupõe-se que a navalha seja essa “coisa” a que ela se remete. Após a morte de Arbogast o narrador revela o que o leitor já havia pressuposto, a morte do detetive.

O ponto mais elevado do suspense (suplício) nesse capítulo está exposto no momento em que Arbogast chega a casa, a mãe pega a navalha e mata-o.

A mãe abriu a porta e o senhor Arbogast entrou. Olhou para ela e abriu a boca para dizer alguma coisa. E, ao fazer isso, ergueu a cabeça, e era só o que a Mãe esperava. Seu braço esticou, alguma coisa brilhante lampejou para frente e para trás, para frente e para trás... (BLOCH, 2013, p.143).

Aqui concretiza-se tudo aquilo que o leitor esperava, mas que foi impedido de saber antes, devido à dilatação do tempo, em consequência da escolha de Robert Bloch em querer adiar os acontecimentos, para manter o público em suspense.

Por conseguinte, é perceptível a diferença da construção do suspense no audiovisual para a narrativa. O cinema por se constituir através da significação das imagens e por contar com o elemento sonoro proporciona ao espectador um elevado grau de emoção, podendo variar a intensidade da ansiedade no público com a música. Já a literatura, se constrói através das imagens que se formam no cérebro do indivíduo, dessa maneira cabe ao escritor mobilizar palavras que causem no leitor uma atmosfera de apreensão. Essa imersão também pode variar a intensidade de emoção e aflição para aquele que lê (podendo ser tão elevada quanto no cinema ou então mais suave), mas a diferença se encontra no canal de transmissão da mensagem, sendo aqui as palavras e no audiovisual a música e as imagens. O ponto comum entre ambas é deixar o público suspenso de seus próprios pensamentos, isto é, a tensão e a incerteza são tão grandes que o enunciatário esquece que está assistindo a um filme, dessa maneira, o foco passa a centrar-se no que está prestes a acontecer na narrativa.

### 3.2 O ESPAÇO COMO GERADOR DO SUSPENSE NO TEXTO LITERÁRIO.

Além do que já foi abordado anteriormente o suspense pode se desenvolver a partir de elementos intrínsecos à narrativa, gerando inquietação e aflição no enunciatário. O espaço pode ser considerado um potencializador dessa angústia, contribuindo para a sensação de apreensão. Junto dessa perspectiva enquadram-se os elementos góticos presentes na obra, resultando em maior grau de emoção. Os espaços descritos nas narrativas góticas são lugares fechados, com uma atmosfera sombria, silenciosa e com baixa luz, esse clima lúgubre

desperta no espectador curiosidade frente às descrições espaciais, ficando presos aos acontecimentos futuros, além de que reforça o sentimento de aflição.

Tanto no livro como no filme a casa de Norman desperta algumas peculiaridades, a começar por sua posição geográfica, sendo esta localizada em uma colina atrás do hotel. Em narrativas góticas a presença dessa ambientação é comum, geralmente caracterizada por florestas que cercam os castelos no alto de um penhasco, com caminhos tortuosos e rochas pontiagudas.

No livro para chegar até a varanda da casa de Bates era necessário passar por um caminho de pedras e escadas, mais à frente, ainda nesse trecho pedregoso chegava-se ao fundo da casa. Nos arredores havia uma floresta e um pântano. Assim, fica claro que esse espaço descrito cria uma ambientação sombria e ao mesmo tempo misteriosa, além disso, a estrada principal foi desviada, causando a diminuição do tráfego de pessoas, tornando o hotel um lugar vazio, isso cria um clima propenso para manter o público em estado de tensão, pois sabe que se algo ruim acontecer com as personagens não há para quem recorrer e também não há lugar para onde fugir.

No capítulo quinze, Lila, por conta própria, decide investigar a casa para ver se encontra alguma pista do paradeiro de sua irmã. Aqui o leitor já consciente de que Norman desenterrou o corpo de sua mãe, e que ela está escondida na casa, inicia mais um processo de tensão, a começar pela descrição do que Lila vê antes e o que vê ao adentrar na casa.

Lila subiu os degraus e chegou à varanda bem na hora em que a chuva desabou. A casa era velha e sua estrutura de madeira era gasta e cinzenta à meia-luz da tormenta que se aproximava. O assoalho da varanda rangia sob seus pés e ela podia ouvir o vento chacoalhando os caixilhos das janelas do primeiro andar (BLOCH, 2013, p. 209).

Todo o capítulo quinze é destinado para a descrição dos cômodos, através da minuciosidade dos detalhes expostos, além de manter o enunciatário informado sobre o lugar em que a personagem se encontra, o propósito do capítulo também está em prolongar a angústia, para que o público fique ansioso e não pare de ler até que chegue ao ápice do suspense e descubra o que aconteceu. Na medida em que os detalhes vão tecendo a narrativa, a aflição vai crescendo. No trecho citado acima o leitor acompanha as ações de Lila, em um processo crescente de emoções, e na mobilização de representações góticas, como é o caso da chuva no momento em que ela chega à varanda, ou as estruturas velhas da casa com apenas uma luz fraca, representando todo perigo em que a personagem estava envolvida.

Ao adentrar na parte inferior da casa nada muda, pelo contrário, a sensação de impotência aumenta, pois a impressão gerada é que Lila – assim como Marion e Arbogast – está dando passos para a morte. A descrição do espaço no interior da casa também não altera o que foi visto pelo lado de fora, os cômodos possuíam luzes fracas, com objetos e ornamentos muito antigos, além disso, parecia que toda a casa estava morta, seja pela falta de claridade, ou por tudo ser muito ultrapassado.

A lâmpada do teto, sem luminária, dava uma claridade débil, doentia contra o fundo de papel de parede descascado. O que eram aqueles desenhos – cachos de uvas, violetas? Pavorosos.

Coisas do século passado (BLOCH, 2013, p. 211).

Ou seja, nada do que havia na casa era novo, todas as partes se mantinham estáveis como sempre foi, denunciando a falta de interesse que Norman tinha, pois se tudo o que havia era ultrapassado a ideia gerada é que ele não se importava em querer arrumar ou tornar o lugar moderno, deixar da forma que estava já era suficiente para ele. Com exceção do quarto da mãe em que as coisas pareciam dinâmicas e que a vida parecia existir:

Era isso o que fazia com que se sentisse viajando no tempo e no espaço. No andar térreo, havia restos de um passado que a decadência devastara; no segundo andar, tudo era abandono e feiura. Mas aquele quarto era controlado, consistente, coerente – uma entidade vital e funcional, completa em si mesma. Absolutamente limpo, imaculadamente isento de poeira e perfeitamente organizado [...] O quarto estava vivo, como qualquer quarto em que se viveu por muito tempo (BLOCH, 2013, p. 215).

Essa descrição mostra o cuidado que o personagem tem com a mãe, tudo o que ele precisa saber é que a senhora Bates está bem, não importa como estão as coisas lá fora (demonstrando as outras partes mais obscuras da casa), mas se trata de como ele consegue manter, aparentemente, as coisas da mãe vivas. No final do livro o leitor descobre que a mãe estava morta, e é por isso, que o protagonista tenta tornar as memórias da mulher viva, o mais verossímil possível, para que o público também pense que ela realmente é um personagem com vida.

O quarto de Norman, já no início marcado por uma prolepse, revela uma das identidades que o personagem possui, a saber, a do menino indefeso que necessitava da mãe para resolver os seus problemas. “O dormitório de Bates – estranhamente exíguo, estranhamente apertado, com um estrado mais para um menino do que para um homem” (BLOCH, 2013, p. 212).

Um fluxo intermediário de curiosidade é gerado nesse trecho, nem o leitor e nem a personagem sabem do transtorno de personalidade que Norman possui, mas pela descrição do

quarto pode-se perceber que há uma dualidade e não sabemos quem realmente é esse protagonista, pois ao mesmo tempo em que mantém suas coisas de menino, se revela um homem ao descrever o que possui em sua biblioteca (ainda no mesmo cômodo), assim iniciando um processo de descoberta sobre quem pode ser esse personagem.

Lila ficou intrigada e perplexa, contemplando a composição da biblioteca de Norman Bates. *Um Novo Modelo do Universo, A Extensão da Consciência, O Culto da Bruxaria na Europa Ocidental, Dimensão e ser...* Estes não eram livros de um menino. [...] Lila vasculhou as prateleiras rapidamente. Psicologia anormal, ocultismo, teosofia... Uma tradução de *Là-Bas* – romance sobre satanismo de Joris-Karl Huysmans – e outra de *Justine*, uma das primeiras novelas do Marquês de Sade. E ali, na prateleira de baixo, um sortimento indistinto de volumes sem títulos, mal encarnados. Puxou um ao acaso e o abriu. A figura que saltou à vista era quase patologicamente pornográfica (BLOCH, 2013, p. 214).

Os trechos demonstram através dos objetos encontrados no quarto de Norman essa dualidade entre homem e menino, o que posteriormente pode ser entendido como uma analogia as personalidades criadas por Norman em decorrência de sua patologia, conhecida como Transtorno Dissociativo de Identidade.

O suspense começa a aumentar quando Lila se dirige até o porão, o leitor sabe que a mãe está escondida lá, sendo assim torce para que o mistério seja revelado, mas, ao mesmo tempo teme pelo que pode acontecer. Ao descrever o caminho percorrido até chegar ao seu destino, é perceptível ainda à obscuridade do ambiente em que a jovem estava prestes a entrar.

Lila se voltou e disparou escada abaixo. A porta da frente continuava aberta e o vento entrava gemendo.

A escada do porão estava bem à frente. Tateou a parede até que sua mão encontrou outro interruptor. A luz se acendeu lá em baixo, apenas um clarão fraco e vacilante nas profundezas do escuro. O trovão roncava, em contraponto as batidas dos seus saltos (BLOCH, 2013, p. 217).

O medo pairava sob seus pensamentos, tudo se voltava contra ela, além dos fatores internos da casa que assustavam-na, havia os fatores externos que a acompanhavam desde o momento em que entrou. Toda vez que adentrava um cômodo, um trovão raiava no céu, como na descrição acima, ou então quando subiu as escadas para o segundo andar, e também ao abrir a terceira porta que compreendia ser o quarto da mãe. Essas trovoadas simbolizam a aproximação com a verdade, a cada novo passo dado por Lila uma nova descoberta.

Antes dessa aflição tornar-se angústia, o narrador descreve todas as características do porão, sempre com o mesmo intuito, de chamar atenção do leitor para os detalhes e também para manter o suspense constante. Após esse detalhamento do local, ocorre a supertensão, deixando de lado a tensão mínima e convertendo-se em tensão intermediária.

Então ela ouviu o som.

Primeiro pensou que era o trovão, mas depois ouviu os rangidos acima de sua cabeça, e soube.

Alguém entrara na casa. Alguém passava pelo vestíbulo na ponta dos pés. Seria Sam? Teria vindo à sua procura? Então por que não chamava?

E por que ele fechara a porta do porão?

Ela pode ouvir o estalido da fechadura e o rumor de passos se afastar para a outra extremidade do vestíbulo. O intruso devia estar subindo a escada para o segundo andar.

Estava trancada no porão. E não havia saída. Nem saída, nem esconderijo. Todo porão era visível para qualquer pessoa que descesse a escada. E não tardaria até que alguém descesse as escadas. Ela sabia, agora.

Se pudesse ficar escondida um instantinho, então quem viesse procurá-la teria de descer todos os degraus até o chão do porão. E ela teria a chance de correr escada acima.

O melhor lugar seria o próprio vão da escada. Se ela pudesse se cobrir com alguns trapos ou jornais velhos...

Então Lila viu a manta pregada na parede. Era uma manda índia, grande, velha e rasgada. Puxou-a, e o tecido podre se desprende dos pregos que a mantinham no lugar. Caiu da parede e da porta.

*A porta.* A manta tapava completamente, mas deveria haver um quarto por trás dela, provavelmente um daqueles antigos depósitos de frutas. Aquele seria o lugar ideal para alguém se esconder e esperar.

E ela não teria de esperar muito. Pois agora já ouvia o fraco, distante som de passos descendo para o vestíbulo, caminhando pela cozinha.

Lila abriu a porta do depósito de frutas.

Foi aí que ela gritou (BLOCH, 2013, p. 218).

A angústia surge a partir do momento em que Lila ouve os passos de alguém se aproximando, nem leitor e nem personagem sabe quem entrou, mas pela descrição entende-se que não se trata de alguém confiável, afinal, se fosse Sam ou qualquer outro personagem de confiança certamente não entraria na casa nas pontas dos pés, nem teria trancado a moça no porão. O fato de a jovem estar sozinha em um lugar desconhecido e que não oferece proteção alguma, coloca o enunciatário a pensar se ela será mais uma vítima ou se ela conseguirá sair viva, e se conseguir como ela sairá? Afinal, está em desvantagem nesse espaço. O leitor também sabe que a mãe está no porão e que Lila está próxima de descobrir a verdade, por isso teme, sente medo de que a moça abra a porta e Norma saia do cômodo e mate-a. A frase “[...] e ela não teria de esperar muito. Pois agora já ouvia o fraco, distante som de passos descendo para o vestíbulo, caminhando pela cozinha” (BLOCH, 2013, p. 218), gera no leitor o sentimento de impotência, pois se entrar no quarto a mãe pode ter um acesso de raiva, mas como a personagem não sabe que há alguém dentro do cômodo e não há outra opção então sem pensar entra, é quando ambos (quem está interagindo de fora e personagem) são surpreendidos com um fluxo mínimo de suspense, isto é, recebem uma importante informação de uma vez só. Ambos descobrem que a mãe não estava viva e quem comete os assassinatos é Norman Bates. O suplício está nessa descoberta e também na tentativa de matar Lila, logo

uma hipertensão toma conta do enredo e coloca o público a pensar, será que esse será o fim? Será que ela será mais uma vítima? Na sequência essa ansiedade e desejo por descobrir o que acontecerá cessa, ao saber que Sam chega para prestar socorro a moça e para dar um desfecho nas ações de Norman Bates.

### 3.3 O ESPAÇO COMO GERADOR DE SUSPENSE NO CINEMA.

Como Hutcheon aponta em seu livro *Uma Teoria da Adaptação*, “o modo mostrar abrange as manifestações imagéticas, principalmente visuais, como a pintura ou o cinema” (DIEGO, 2009, p.4), o “modo contar abarca todas as linguagens artísticas narrativas, preponderantemente verbais, sob a égide da literatura” (DIEGO, 2009, p.4) e por fim o modo interagir “engloba os procedimentos artísticos que demandam uma participação ativa do fruidor, como as instalações de arte contemporânea, o teatro participativo, [...] até os videogames e parques temáticos” (DIEGO, 2009, p.4).

Levando em consideração o que Hutcheon propõe com os três modos de engajamento, pode-se considerar que o primeiro – mostrar – é o que o cinema se apropria, por isso, o espectador percebe que durante o momento em que os cômodos da casa são mostrados só há interação visual, não há diálogo, não há escritas por se tratar de um meio audiovisual e nem há participação ativa dos telespectadores.

No entanto, muito do que a obra literária traz em suas linhas foi mantido na adaptação, em especial os elementos góticos observados anteriormente, a casa atrás do hotel, com árvores ao seu redor, o clima tempestuoso refletindo perigo iminente. A somar com isso a obra foi desenvolvida em preto & branco, embora o cinema colorido já fizesse parte da realidade da década de 1960, essa escolha favoreceu o suspense, tornando a atmosfera fílmica ainda mais assustadora e tensiva para o público, em especial pela cor preta. De acordo com estudos de Max Luscher<sup>6</sup>, o preto é a cor da negação, representando o fim e expressando a ideia do nada, é o infinito na escuridão, já o branco é oposto do preto, representa “uma página virgem na qual a história ainda não foi escrita” (LUSCHER, 1969, p. 69, tradução minha). Além disso, a mistura entre o preto e o branco origina o cinza, como pode ser observado na figura 7. “Ao escurecer, as sensações que crescem são de desespero e sufocamento, enquanto que, ao clarear, a sensação de esperança é gradativamente retomada” (GOMEZ, 2013/2014, p.

---

<sup>6</sup> Psicoterapeuta suíço conhecido por inventar o teste de cores de Lüscher, uma ferramenta para medir o estado psicofísico de um indivíduo com base em suas preferências de cores.



21). No caso do filme *Psicose* a maior parte do tempo o que prevalece é a cor preta, ou seja, a representação do desespero, do medo, do sombrio e também de tudo o que é desconhecido.

Ilustração 8 - Casa de Norman Bates no topo da colina em P&B.



Fonte: *Psicose* (0:27:50)

A construção do capítulo quinze descrita anteriormente (p.53) é desenvolvida no filme de outra forma, o livro marca a busca de Lila pela casa sob uma forte tempestade, diferentemente na adaptação esse recurso foi dispensado, criando o suspense a partir do enquadramento da câmera e pela montagem, focalizando ora em Lila, ora na casa, em quarenta segundos essa sequência ocorre oito vezes, variando a posição do plano e do enquadramento, cujo marco se dá por *long shot*, mostrando Lila e o que há em seu entorno de forma integral. Toda vez que a personagem se aproxima da casa o plano muda, fechando cada vez mais para as suas reações, passando pelo plano americano, médio, próximo, *close-up* e *big close-up*, sendo perceptível para o espectador a tensão em suas ações. Além disso, no início de seu trajeto os seus passos mostram rapidez e determinação, no entanto, ao se aproximar do destino reduz a velocidade e suas expressões demonstram inquietação.

Ao entrar na casa Lila ignora o andar de baixo e sobe a escada para ver se encontra algo de útil na parte de cima, a câmera em *contra-plongée* filma a escada de baixo para cima e de forma estática mostra a personagem subindo até o topo, tornando o ambiente amplo perto do tamanho de Lila, representando a fragilidade e o perigo que a ameaçava ao adentrar um local desconhecido. O primeiro cômodo supõe-se ser o quarto da mãe, pois em um plano geral mostra ser um quarto de mulher, marcado por móveis e papel de parede retrô. Um foco no closet do quarto revela as roupas femininas. Em sequência dois detalhes são expostos, primeiro uma estátua de bronze dos braços de uma mulher ganha foco, provavelmente para dar certeza ao espectador de que o quarto é da mãe e em segundo lugar, a cama possuía uma marca denunciando que alguém havia se deitado há pouco tempo, isso porque o cadáver da mãe havia sido retirado do local um dia antes de Lila ir revistar o cômodo. A opção por deixar

a marca no colchão é para a personagem sinalizar que havia mais alguém naquela casa além de Norman Bates. Certamente Lila passa a fazer suposições em sua cabeça (e o público também) e então sai do quarto em busca de novas pistas.

O segundo cômodo é o quarto de Norman, bem parecido com o que o livro traz, mostra a infantilidade presente no ambiente através de bonecos e ursinho de pelúcia, denota também o gosto erudito do protagonista ao focar em um disco de Beethoven, denominado *Eroica*, e ao mostrar um livro na estante. Ao contrário do texto impresso, na adaptação não há foco em sua biblioteca e as expressões de Lila ao ver o conteúdo das páginas do livro são neutras. Essas informações, em ambos os quartos, são introduzidas para que o espectador saiba quem são esses personagens, mas também para manter o público em suspenso, e assegurar o tempo de intensificação da angústia (da mesma forma que acontece no livro).

Dessa maneira, a tensão permeia o espaço a todo momento, pois é um ambiente em que Lila se configura como intrusa, além disso, esse lugar representa perigo, justamente por ela não estar familiarizada e por não ter sido convidada a estar lá.

Os níveis de tensão começam a aumentar quando a cena se volta para o hotel onde Norman e Sam tem uma conversa tensa sobre a mãe e os U\$40.000 dólares, resultando em agressões físicas, deixando Sam desmaiado. Norman percebe a ausência de Lila e corre até a casa na colina. A moça que estava descendo para o primeiro andar nota a presença do homem chegando à varanda da casa, sem opção se esconde embaixo da escada. O espaço fechado e escuro indica ao espectador que Lila precisa sair dali, mas, ao mesmo tempo, a curiosidade em saber o que tem atrás da porta faz com que o público, mantido em suspense, pense que há algo naquele lugar e por isso ela não pode sair da casa sem investigar o local. A personagem então entra por uma porta escura, e rapidamente abre outra com apenas um foco de luz, de costas há o corpo de uma mulher sentada na cadeira, a angústia e tensão aumentam quando Lila mexe no corpo e lentamente a cadeira vai girando, é então que o público entra em choque ao ver que o que está na cadeira é o corpo de uma senhora já decomposto.

Logo na sequência o espectador é posto novamente em estado de tensão e ao mesmo tempo surpresa, primeiro porque Norman aparece empunhando uma faca e segundo que está usando roupas de sua mãe e uma peruca. Logo em seguida Sam chega, contendo o perigo e impedindo que Norman cometa mais um assassinato e assim alivia os pensamentos acelerados dos espectadores.

### 3.4 O SUSPENSE E A PERSONALIDADE DE NORMAN BATES.

Na narrativa literária logo no início é perceptível o protagonismo de Norman Bates na história, um homem com seus quarenta anos, que supostamente mora com a mãe e administra um hotel. Inicialmente o público não desconfia desse personagem, pois aparentemente há uma normalidade em seus gostos e ações, no entanto, com o desenlace dos acontecimentos o leitor percebe que suas formas de entretenimento têm muito a dizer sobre sua personalidade multifacetada, despertando a curiosidade e o anseio em querer decifrar quem é o verdadeiro Norman Bates e porque parece existir uma aura de mistério em torno dele.

Já no início da narrativa o leitor é introduzido a conhecer uma das paixões de Norman, a leitura, o que é bem comum para alguém que vive em uma casa de beira de estrada praticamente abandonada. No entanto, o que desperta a atenção e faz com que coloque o público a refletir é o conteúdo e a reação que o protagonista tem ao ler um livro chamado *O Reino dos Incas*, o qual descreve a dança da vitória ou também conhecida como *cachua*. Nesse ritual o corpo do inimigo servia como percussão:

Uma “caixa de ressonância para a batida que vibrava através da boca escancarada – grotesco, mas eficiente [...] a pele era esfolada e a barriga esticada para formar o tambor” [...]

Norman Bates sorriu e se permitiu o luxo de um tremor reconfortante. *Grotesco, mas eficiente*, com certeza! Imagine esfolar um homem – vivo, provavelmente – e esticar o seu ventre para usá-lo como um tambor! Como eles conseguiram preservar o cadáver para evitar o apodrecimento? E que espécie de mentalidade poderia conceber uma ideia dessas? (BLOCH, 2013, p. 16).

O comportamento de Norman ao ler não demonstra aflição ou angústia frente às ações severas (esfolar um homem e esticar o seu ventre para usá-lo como um tambor) que realizavam nesse ritual, pelo contrário, há satisfação – ele sorri e sente um tremor reconfortante – e curiosidade pelo conteúdo abordado. Quanto às perguntas feitas: “Como eles conseguiram preservar o cadáver para evitar o apodrecimento? E que espécie de mentalidade poderia conceber uma ideia dessas?” São questionamentos que no final da narrativa faz ligação com o diagnóstico dado pelo doutor Steiner, confirmando que Norman conservava o corpo da mãe intacto, ou seja, ele era capaz de conceber essa ideia a partir dos conhecimentos sobre taxidermia.

À medida que o público começa a perceber a instabilidade do protagonista, o suspense começa a aflorar iniciando por um fluxo intermediário de curiosidade e pelo

desconforto que o personagem transmite, especialmente quando tem acessos de raiva e se descontrola ao tocar no assunto da mãe, afinal ela é a base para o menino conseguir manter-se estável. Há também algumas particularidades sobre o sujeito, que traz insegurança ao leitor, reafirmando que algo não está certo. Na presença de uma garota ele se sentia extremamente envergonhado e não tinha coragem de conversar olhando nos olhos, no entanto, há outro lado de sua personalidade, o voyeurismo, prazer em observar alguém, sem que esse alguém desconfie:

Ele estendeu a mão. Estava trêmula outra vez, mas não de medo. Era excitação: ele sabia o que iria fazer. Iria afastar para o lado o alvará emoldurado e espiar pelo buraquinho que fizera há muito tempo. Ninguém sabia do buraquinho, nem a mãe. Principalmente a mãe. Era o seu segredo.

O pequeno buraco era apenas uma rachadura na parede do outro lado, mas ele conseguia ver através dele. Ver o banheiro iluminado. Às vezes enxergava uma pessoa de pé bem de frente. Às vezes só enxergava o reflexo dela no espelho, mais além. Mas podia ver o suficiente (BLOCH, 2013, p. 16).

O primeiro caso é consequência da opressão que a mãe causava, impedindo Norman de se relacionar com garotas, afinal, o nível de posse que Norma tinha sobre o filho era tão grande que o menino se sentia desconfortável na presença de uma figura feminina, em consequência a essa repressão ele passou a observar as mulheres de longe, por isso no trecho acima ele diz ser segredo e que principalmente a mãe não poderia ficar sabendo do buraco na parede. Esses atos se estendem para outras áreas, é o caso da bebida, embora Norman já fosse adulto evitava muitas coisas para não zangar a mãe, no entanto, não se privava totalmente, pois escondia bebidas no escritório do hotel. O motivo de ingerir álcool é por não saber lidar com seus pensamentos e emoções, levando-o a exagerar nas doses e conseqüentemente a desmaiar.

Norman também poderia mostrar-se muito instável, pois ao passo que defende a mãe também sente muita raiva, o que no fim sempre acaba cedendo ao sentimento e reconhece sua dependência pela mulher. Logo após a morte de Marion a mãe desaparece, nesse tempo Norman passa a imaginar o que poderia ter acontecido com ela, e seu desejo inicial é a morte da mulher, uma morte por afogamento no pântano, no entanto, as posições (no próprio pensamento do personagem) trocam e agora quem está se afogando é ele, enquanto a mãe observa tudo do lado de fora, “[...] ele estava na imundície até o pescoço e não havia ninguém para salvá-lo, [...] nada que pudesse se agarrar a não ser que a mãe estendesse o braço” (BLOCH, 2013, p. 84). É nesse momento em que ele passa a refletir o motivo da morte de Marion, sua mente dizia que a garota estava se insinuando para ele, e a única coisa que

mãe fez foi protegê-lo. Ou seja, essa inconstância mental sempre levará o personagem a uma conclusão, não importa o quão errada a mãe estava, ele precisava estar ao lado dela, mesmo que isso fosse antimoral, pois só assim ela conseguiria defendê-lo.

Até dado momento, o que o público sente acerca de Norman é curiosidade. A tensão eleva-se a partir das perturbações mentais do protagonista, gerando assim no leitor questionamentos, “o que há de errado com ele?”, “será que a mãe realmente está viva?”, “por que ele é tão dependente dela, sendo que já é um homem de quarenta anos?”. Essas dúvidas ficam ainda mais evidentes quando o narrador comenta que durante vinte anos o xerife não imaginava qual era a verdadeira história sobre o que aconteceu no dia em que Joe Considine<sup>7</sup> morrera, ou então, que o xerife poderia “ir ao cemitério [...] abrir o túmulo da Mãe. E quando abrisse, quando visse o caixão vazio, ele saberia o grande segredo”, “saberia que a mãe estava viva” (BLOCH, 2013, p. 192). Essas informações são confusas para o leitor que não sabe o que aconteceu com Joe Considine e que pensa que a mãe realmente está viva, é a partir desse conteúdo escondido que o grau de curiosidade pelos acontecimentos aumentam, conseqüentemente o leitor se envolve na trama para tentar decifrar o que realmente aconteceu com o Joe Considine na noite de sua morte e qual é o envolvimento de Norman para que ele não queira que o xerife descubra.

No capítulo XIV durante conversa entre Sam e Bates uma informação importante para o desfecho é revelada, o protagonista diz que a mãe e Joe Considine tomam veneno e morrem, no entanto, no velório da mãe ele não pode comparecer por estar muito doente. Essa passagem levanta suspeitas sobre o que poderia ser tão grave que Norman não pode ir ao enterro da mãe. Na sequência o leitor recebe uma nova informação, de que o homem – Norman – se comunicava com a mãe no hospital e que desenterrou o corpo dela.

Oh, sim. Eu trouxe a Mãe para casa comigo. Essa foi a parte mais excitante. Imagine: ir de noite ao cemitério e abrir a cova. Ela tinha ficado tanto tempo fechada no caixão, que a princípio pensei que realmente estava morta. Mas não estava, é claro. Não podia estar. Ou não teria se comunicado comigo todo o tempo que passei internado no hospital. Ela estava em um transe, o que chamamos de vida suspensa. Eu sabia como fazer que revivesse [...] A vida também é uma força, uma força vital. E, como a eletricidade, pode ser ligada e desligada, liga e desliga. Eu a desliguei, mas sabia como tornar a ligar (BLOCH, 2013, p. 201).

---

<sup>7</sup> Considine foi o único homem com que Norma conseguiu se relacionar após seu marido ter lhe abandonado e também ao menino. Foi muito difícil à aproximação, pois ela sentia raiva de homens, no entanto ele conseguiu e junto com isso conseguiu também fazer com que a mulher vendesse algumas propriedades e construísse o motel. Norman matou o Joe Considine envenenado com estricnina.

Diante disso, há nesse trecho uma suspeita – que só depois o leitor descobre a verdade – implícita de que a mãe realmente estaria morta e quem a matou foi o próprio filho, ao proferir a seguinte frase “Eu sabia como fazer que revivesse [...] A vida também é uma força, uma força vital. E, como a eletricidade, pode ser ligada e desligada, liga e desliga. Eu a desliguei, mas sabia como tornar a ligar” (BLOCH, 2013, p. 201) o fato dele “desligar” implica no homicídio da senhora Bates, deixando a trama ainda mais misteriosa, pois então agora os questionamentos passam a ser: “será que ele realmente matou a mãe?”, “porque ele iria querer fazer isso?”, “qual é o problema que esse personagem possui?”.

Ao final da trama o leitor consegue entender com clareza que Norman possui transtorno dissociativo de identidade, possuindo três personalidades distintas, a do menino dependente da mãe, da própria senhora Bates e sua personalidade de homem, cuja qual conseguia manter as aparências e fingir que era um sujeito normal. No entanto, antes dessa revelação, e durante grande parte dos discursos do enredo, é possível identificar algumas pistas deixadas pelo narrador, as quais denunciam essa doença. No capítulo I durante discussão com a personalidade da mãe Norman diz que ela o deixa doente, entretanto a voz em tom de sarcasmo se nega a acreditar nessa afirmação e joga a culpa nele próprio: “Então, deixo, garoto?”, repetiu ela. “Deixo você doente, hein?” Pois bem: acho que não. Não garoto: não sou *eu* que deixo você doente. “É você *mesmo*” (BLOCH, 2013, p. 18).

Ainda nesse capítulo, há indícios da sua personalidade de menino, quando nessa mesma discussão o narrador informa ao leitor de que Norman não tinha iniciativa para fazer nada, e por isso nunca poderia vender o hotel e sair de perto da mãe. Diante disso, Norma profere as seguintes palavras: “Suponha que tivesse arranjado outro local e tivesse posto o lugar à venda. Não, tudo o que você fez foi choramingar. E eu sei por quê. [...] É que em verdade, nunca quis sair deste lugar, e nunca vai sair. Você não pode sair daqui, pode? Assim como também não pode crescer” (BLOCH, 2013, p. 19). Essa frase indica a personalidade da mãe discutindo com a personalidade de menino, pois Norman escutava consentindo e não revidava.

Por fim, há uma passagem no capítulo XIII, que deixa o leitor à mercê de uma explicação, a qual só é entendida quando descobre as três personalidades do personagem. Se trata do narrador expondo Norman a observar Sam e Lila que acabaram de chegar ao hotel e estão conversando do lado fora de fora do escritório:

Podia ver os dois conversando fora do escritório, e aquilo não o incomodava. Podia ver as nuvens escuras chegando do oeste, mas isso também não o aborrecia. Ele via o céu escurecer e o esplendor do sol se render. *O esplendor do sol se render...* Ora,

isso era poesia; ele era um poeta. Norman sorriu. Ele era muitas coisas. Se eles soubessem (BLOCH, 2013, p. 187).

A partir desse trecho poder-se-á dizer que há uma abertura para a possibilidade de interpretação acerca das personalidades que o personagem carregava dentro de si. A frase “ele era muitas coisas”, somado com o fato de Sam e Lila não saberem essa verdade, insinua antecipadamente ao leitor que Norman poderia ser muito mais do que ele era, ele poderia ser também a sua mãe e poderia nunca ter crescido, vivendo sob as dependências da senhora Bates. Além disso, as reticências no final dão a ideia de prolongamento no pensamento, deixando o suspense em aberto.

Quanto ao suspense envolvendo o personagem a de se considerar que o leitor não chega a um nível de suplício, pois retomando o conceito esse termo refere-se a uma máxima tortura psicológica, “a qual acarretará o desespero tanto para o sujeito discursivo quanto para o enunciatário” (SILVA, 2011, p. 217), nesse sentido, é possível notar que não há um suspense pleno que faz com que o enunciatário tenha uma reação elevada de descontrole emocional a ponto de intitular como um suplício. O que existe, inicialmente é uma curiosidade (fluxo intermediário do suspense) a qual o leitor deseja descobrir quem realmente é esse personagem, pois há muito mistério descrito ao longo do enredo. Há também alguns picos de tensão e angústia durante a narrativa, interferindo na superficialidade das emoções, em especial no que tange à ansiedade do enunciatário.

### 3.5 O SUSPENSE ENTORNO DA PERSONALIDADE DE NORMAN BATES NO AUDIOVISUAL.

No cinema o personagem é retratado de outra forma sob o ponto de vista estético, mas muito semelhante no que se refere a sua característica psicológica. É importante ressaltar as aparências físicas e seu comportamento, pois diferentemente do livro, essas características vão acompanhar o mistério que envolve esse personagem. Toda vez que Norman é referenciado no texto literário, é com um tom de desdém para a sua aparência: “o homem gordo abanou a cabeça e suspirou” (BLOCH, 2013, p. 45), “o homem rechonchudo estava de pé, suas mãos varrendo uma xícara da mesa” (BLOCH, 2013, p. 50), “ele era desajeitado, e ela começou a ficar irritada” (BLOCH, 2013, p. 51). Trechos como esses denunciam a impotência e falta de controle que o homem tinha sobre os seus atos. Diferentemente Hitchcock, no filme, opta por um ator com características opostas a essas, a começar pelo porte físico de Norman, alto e magro, o que permite compreender que o diretor quis se afastar

daquela imagem criada por Bloch, do protagonista gordo, baixo e desastrado. Esse tipo de personagem não gera o suspense necessário para chamar a atenção do público, pelo contrário, faz com que as pessoas sintam raiva de Norman por ele agir de modo estabonado.

Na versão cinematográfica Alfred Hitchcock resolveu criar um personagem carismático, para que a plateia pudesse se identificar e simpatizar com ele. Dessa maneira, em um primeiro momento o público sente empatia por sua hospitalidade e bondade, mas com o passar da narrativa os espectadores percebem que Norman não é tão amável assim, inclusive é arrogante em certos momentos, em especial, na cena em que Marion sugere a ele que coloque a mãe “em algum lugar”, referindo-se em uma instituição que pudesse tratar da suposta doença que Norma<sup>8</sup> possuía. É então que as feições do personagem mudam, seu tom de voz aumenta, suas palavras são rudes e suas expressões passam do sorriso e da voz mansa para a seriedade e grosseria, denunciando sua instabilidade emocional. A mesma coisa ocorre quando Arbogast está interrogando-o, há uma tensão muito grande em suas palavras, no entanto, quando o detetive vê a mãe na janela e quer interrogá-la Norman não cede ao desejo do homem, muda rapidamente de humor e é rude nas palavras, mandando-o embora.

Dessa maneira, questões começam a aflorar na mente do espectador, afinal, qual é o segredo por trás da mãe? Será que Norman quer escondê-la apenas por estar doente? Por que ele protege tanto ela? E por que ela nunca aparece e se vê apenas seu espectro na janela? Esse fluxo de curiosidade gerado no espectador faz com que sua atenção esteja totalmente voltada para a trama, e é justamente esse um dos intuitos do suspense, “manter o público dentro da jogada” (TRUFFAUT, 1962, p. 26), por isso é de suma importância essa construção de mistério entorno da proteção de Norman Bates sobre sua mãe, pois é essa espera que manterá o público atento até o final do filme.

O suspense do personagem também está em seus atos, em seu discurso e nas suas feições. Assim como no livro, no filme Hitchcock deu ênfase ao voyeurismo e é por isso que suas ações são geradoras de suspense, pois o espectador passa a se perguntar qual é o propósito da espionagem e por que o personagem está agindo daquela forma. Pode-se

---

<sup>8</sup> Norma refere-se à mãe de Norman, a qual só é identificada no capítulo XV do livro. Esse nome, do Latim, significa norma, regra, costume; fazendo jus a personalidade da personagem, afinal, ela impõe muitas ordens ao filho, além disso, é manipuladora e faz com que Norman viva só para ela. A semelhança entre os nomes (Norma e Norman) não é por acaso, há uma relação dupla entre os personagens, uma extensão da personalidade da mãe no filho. Além disso, Norman é o exemplo de homem que não conseguiu superar o complexo de Édipo, possuindo um amor carnal (e platônico) pela mãe. Sendo assim, pode-se dizer que ele nunca conseguiria se desvencilhar dela, primeiro porque ele era controlado por ela, segundo porque eram incapazes de sobreviver um sem o outro, tanto é que quando Norman mata a mãe ele não suporta e desenterra seu copo, criando a personalidade dela em sua própria cabeça.



perceber que antes de tirar o quadro da parede para observar Marion, ele precisa se certificar de que ninguém está olhando-o, dessa maneira a câmera parada em um plano médio filma-o olhando primeiramente para o chão, em seguida olha para a direita em direção ao quadro, observa seu lado esquerdo e em um movimento lento – como se estivesse indeciso – volta-se para o seu lado direito e então tira o quadro da parede. Para o público que é mais atento aos detalhes perguntaria: “qual a necessidade dessa espera até que ele observe a personagem?”, “Por qual motivo Norman hesita em sua ação?”. Nesse sentido há de se considerar que no cinema Hitchokiano tudo é bastante planejado. A resposta para essas perguntas podem ser respondidas ao final da trama, quando o espectador junta as pistas deixadas durante o desenrolar do enredo, a mãe era obstinada pela aproximação de Norman com mulheres, Norman sabia disso e também sabia que o que estava fazendo era moralmente errado, dessa maneira sente medo que a mãe descubra ou que de alguma forma ela esteja vigiando-o.

Na sequência dessa cena Norman vê Marion se despindo para o banho, então rapidamente coloca o quadro sob a parede, a câmera filma-o virando o seu rosto para o lado esquerdo, onde também está localizada a sua casa. Nesse momento suas feições mudam, antes o que parecia um desejo agora se torna raiva. Então em um ritmo frenético corre até a casa, para em frente à escada de forma pensativa como se quisesse subir no andar de cima, mas então se desvia para a cozinha. O público não consegue entender o porquê dessa inconstância, pois ainda não tem informações suficientes para depreender o significado dessa cena, no entanto, quando descobre que Norman possui transtorno dissociativo de identidade<sup>9</sup> entende que ele não consegue lidar com esse sentimento criado pela mãe, e é por isso que foge, pois tem interesse em Marion, mas não pode ter esse sentimento por mulher alguma. Não suportando tamanha emoção “a senhora Bates” toma controle do corpo do personagem e posteriormente comete o inesperado assassinato da mulher.

Quanto ao suspense em relação ao discurso e em suas feições pode-se perceber na cena em que Arbogast está interrogando-o. O público já sabe que a “mãe” matou Marion e sabe também que Norman encobriu as pistas. Durante o interrogatório é possível perceber a tensão do protagonista (figura 9, 10 e 11) ao responder os questionamentos, tanto é que na pressa ele acaba deixando escapar informações, as quais levantam suspeitas. É dessa maneira que a tensão gera desconforto no público, pois ele começa a confundir-se no momento de proferir seus enunciados, inicialmente negando a presença de qualquer pessoa no hotel

---

<sup>9</sup> O Transtorno Dissociativo de pode ser definido como uma condição severa em que aspectos importantes como memória, comportamentos, sentimentos e a própria identidade são afetados. O TDI se configura como um processo mental dissociativo responsável pela de conexão ao que a pessoa traz em sua personalidade “real”.

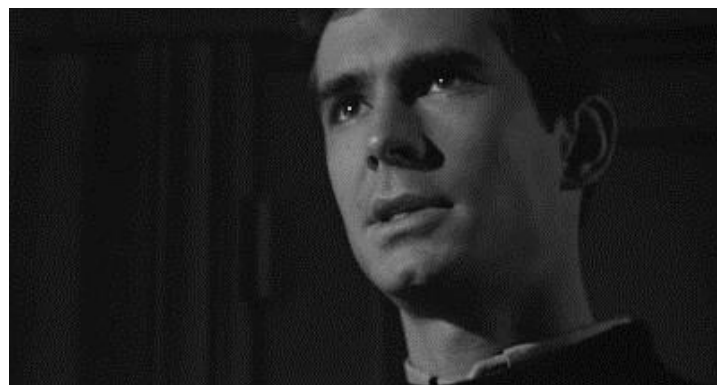
durante as duas últimas semanas, no entanto acaba desmentindo ao falar que um casal esteve lá no final de semana. Além disso, no momento em que o detetive encontra a assinatura falsa de Marion a apreensão de Norman aumenta, fazendo com que ele mastigue com rapidez o que estava comendo, dando a impressão de ansiedade, ao confirmar a letra da mulher ele logo se justifica dizendo que não havia mentido, apenas não lembrava as informações. É através da tensão do personagem que irá se configurar a apreensão do público, pois embora Norman seja o errado, ainda assim o espectador fica na incerteza se ele será descoberto ou se ele conseguirá escapar da investigação, além disso, existe outro fator de tensão nessa cena, como já houve violência anteriormente o público teme que possa haver novamente.

Ilustração 9 - Norman sendo interrogado por Arbogast



Fonte: *Psicose* (0:56:40)

Ilustração 10 - Norman contando que Marion havia passado a noite no motel



Fonte: *Psicose* (0:57:26)

Ilustração 11 - Norman tentando se lembrar dos detalhes sobre a chegada de Marion no motel



Fonte: *Psicose* (0:57:38)

Assim sendo, no que concerne aos aspectos de suspense quanto ao personagem no audiovisual, pode-se dizer que se concentra nas tensões geradas através do discurso – muitas vezes agressivo ou então apreensivo quando está sob pressão – de Norman Bates, implicando nas emoções e sensações do espectador. Além disso, o suspense se encontra na espera prolongada em saber quem realmente é o protagonista e por que ele age da forma que age. O fato de esconder o corpo de uma mulher já é o suficiente para saber que ele é cúmplice da mãe e que nem mesmo um assassinato faria o homem ir contra ela. A partir de seu comportamento ora submisso ora autônomo depreende-se a ideia de um personagem instável e que não possui controle sobre suas ações, trazendo a tona toda verdade sobre si e expondo sua insanidade mental.

### 3.6 A SIMBOLOGIA POR TRÁS DO PASSATEMPO DE NORMAN BATES NO AUDIOVISUAL

Outra característica que está presente tanto no livro quanto no filme e que contribui para o suspense é o passatempo de Norman, a taxidermia, isto é, empalhar animais mortos com o intuito de conservar suas características físicas. A diferença é que no texto literário ele deixa explícito que realiza esse processo com todo tipo de animal, então mostra a Marion um esquilo: “[...] ergueu a vista para uma prateleira na parede e ela seguiu o seu olhar. Um esquilo empalhado olhava para eles” (2013, p. 49). Já no filme essa técnica é desenvolvida apenas com pássaros, e não é por acaso, a simbologia por trás dessa escolha está no fato de que essas aves representam cada um dos personagens.

Abrindo um parêntese a essa análise da simbologia dos animais vale destacar que a recorrência da aparição de pássaros não está apenas no hobbie de Norman, mas desde o princípio do filme começando pelo nome da cidade em que Marion mora, Phoenix, palavra inglesa que traduzida para o português significa fênix, a qual “[...] é um pássaro que, segundo o mito, é de grande beleza. Ao morrer, faz um ninho de ‘arômatas’, consumindo-se nessa fogueira com o seu calor. Na pira dessas plantas odoríferas, a fênix renasce com todo o esplendor” (FERREIRA, 2013, p.75). Outra referência é o sobrenome de Marion. Crane em inglês pode significar garça azul, sendo que a presença dessas aves em lamaçais é recorrente, o que faz ligação com o lugar onde Norman esconde o corpo já desfalecido da personagem, no pântano, a água densa parece misturar-se à lama, fazendo com que o carro (juntamente com o corpo de Marion) demore para afundar.

Fechando parêntese e voltando à simbologia dos pássaros empalhados no escritório de Norman, quando Marion entra para jantar, a câmera dá um close em duas aves, uma coruja e um corvo, ambas com um olhar intimidador. Em todo escritório há vários - pequenos e grandes - pássaros, isso porque Hitchcocok queria que o público estivesse ciente de todos esses animais espalhados pelo cômodo. No início da conversa entre Marion e Norman esses animais não possuem um grande significado, mas quando o assunto muda e a mãe se torna alvo da conversa eles (os animais) passam a ter um papel importante para a construção de significado simbólico. Além disso, o ângulo da câmera também muda mostrando uma parte da coruja que está suspensa na parede atrás de Norman (figura 12). O discurso do personagem nesse trecho revela o desejo que ele sente em abandonar a mãe, por ela ser uma pessoa muito severa, mas então ao admitir que não pode fazer isso por ela ser doente, o enquadramento do personagem muda recostando-se sobre a cadeira, isso permite uma ênfase maior na coruja (figura 13) dando destaque ao olhar fixo e às asas abertas da ave.

As corujas são aves de rapina as quais “[...] têm a capacidade de enxergar através da escuridão, conseguindo ver o que os outros não veem. A coruja simboliza a reflexão, o conhecimento racional e intuitivo [...] Sua grande capacidade de visão e audição as torna exímias caçadoras” (MARTINS, p. 1). Dessa maneira, é possível fazer uma analogia da mãe de Norman com a coruja. O fato de a ave se destacar na cena mostra o imenso poder que a mãe tinha sobre o filho, e da mesma forma que as corujas possuem uma excelente visão tornando-as boas caçadoras, “Norma” (vale lembrar que a mãe estava morta, quem assume o papel materno é a personalidade criada por Norman Bates) observava cada ação do filho com o intuito de protegê-lo das situações que poderiam lhe causar futuros problemas.

Ilustração 12 - Norman em seu escritório e a coruja em segundo plano



Fonte: *Psicose* (0:38:54)

Ilustração 13 - Norman em seu escritório e a coruja em destaque



Fonte: *Psicose* (0:38:59)

No entanto, essa coruja pode também representar a própria personalidade de Norman, quando ele fica furioso ao ouvir as palavras de Marion sugerindo colocar a mãe em um hospital psiquiátrico, suas asas abertas, o olhar fixo, bem como o seu tamanho geram no espectador um tom de ameaça. Para representar o lado sereno do personagem, o foco recai sobre o enquadramento entre Norman e um peru (figura 14). Essas aves são frágeis e não são intimidadoras como as corujas ou outras rapineiras.

Dessa maneira, de acordo com as aves pode-se perceber a oscilação da personalidade do protagonista variando de frágil e dominado (peru), para homem o furioso que muda de humor repentinamente quando outra personagem supõe internar a mãe (coruja) e também pode oscilar para a mãe persuasiva e dominadora (coruja).

Ilustração 14 - Norman e o Peru empalhado



Fonte: *Psicose* (0:44:14)

Por fim, quando Marion termina seu jantar e já está prestes a ir para o quarto, ela levanta-se, a câmera em *close-up*, filma-a lado a lado com um corvo (figura 15) empalhado, podendo representar uma pista para a sua futura morte, afinal esse animal é interpretado como sinal místico de mau presságio.

Ilustração 15 - Marion e o corvo



Fonte: *Psicose* (0:43:00)

Dessa forma, pode-se concluir que o suspense não se encontra escancarado nessas cenas, mas é a partir das simbologias e dos gostos peculiares – como a taxidermia – de Norman Bates que a atmosfera de tensão vai sendo construída. Além disso, há de se concluir que essas cenas das aves revelam muito - de forma implícita- sobre as personalidades desenvolvidas pelo transtorno dissociativo de Norman, sendo fundamentais para que o público desconfie dele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo surgiu da inquietação em saber como se constrói o suspense em *Psicose*. Diferentemente de outras pesquisas realizadas, aqui o intuito foi de verificar em dois meios sígnicos distintos – o livro e o filme – como o gênero mencionado se constitui, tendo em vista que há muitas semelhanças, mas também diferenças entre estes dois meios artísticos.

Para dar início à pesquisa, tendo em vista que trabalharia com dois objetos de análise, foi necessário compreender o que se trata a adaptação e qual o motivo de haver no consciente coletivo a supremacia da linguagem verbal em detrimento da audiovisual. Para tanto constatou-se que há alguns “preconceitos primordiais” para que ocorra essa desvalorização, sendo eles, “a antiguidade”, “o pensamento dicotômico”, “Iconofobia”, “Logofilia”, “Anti-corporalidade” e por fim “a carga de parasitismo”. Além disso, há o interesse, por parte do público e por alguns críticos, em manter a fidelidade, fato este que hoje é considerado retrógrado, pois o foco não está em transpor exatamente tudo o que há na obra fonte e sim o que for de maior relevância para a interpretação de cada adaptador.

Depois de compreender as raízes desse problema, relacionado à visão inadequada das adaptações como sendo inferiores, buscou-se entender como os teóricos defensores argumentam acerca desse pensamento, para tanto, os três pesquisadores aqui citados utilizam os conceitos de “Dialogismo” e “Intertextualidade” (com exceção de Andre Bazin, que utiliza o termo “influências”, mas para designar a mesma coisa que dialogismo e intertextualidade). Dessa maneira a teoria passa ser defendida a partir do momento em que se reconhece que as artes não vivem isoladas, pois elas ecoam resquícios de obras anteriores, mesmo que de forma inconsciente, além disso, precisam de apoio para se fixar enquanto arte “recém-nascida”, por isso, vão buscar referências naquelas que já estão consolidadas.

Em relação ao diretor e ao escritor de *Psicose* foi necessário abordar, para que se entenda o legado deixado por eles. Alfred Hitchcock, diretor muito influente no meio cinematográfico, rompeu com padrões estabelecidos na época, abrindo espaço para uma nova forma de desenvolver filmes, além disso, suas técnicas revolucionaram o cinema, em especial, o seu modo de atrair a presença do telespectador e a forma com que ele criara o suspense. Já Robert Bloch deixou um repertório literário marcado por contos sombrios, misteriosos, pelo suspense psicológico e também pelo terror que invadia a vida cotidiana, mostrando assim que o mal está mais próximo do que se pode imaginar.

No que se refere ao gênero suspense há de se admitir uma dificuldade em encontrar teorias que tragam quais são os seus elementos técnicos, portanto, para o desenvolvimento da pesquisa foi utilizado a conceituação do termo a partir dos estudos de Odair José Moreira da Silva e também de François Truffaut, sem deixar de mencionar as contribuições de Alfred Hitchcock, afinal não é atoa que recebeu a alcunha de “O Mestre do Suspense”. Nesse sentido o gênero em pauta pode ser resumido como “A arte que bota o público ‘por dentro da jogada’, fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) e sim a três (o diretor + seu filme + o público) (TRUFFAUT, 1962, p. 26).

O resultado esperado confirma a hipótese de que haveria modificações em relação à criação do suspense a partir da transposição da história do meio verbal para o audiovisual. Isso porque o meio cinematográfico conta com a presença de alguns elementos que não são possíveis na escrita, como é o caso da trilha sonora, que envolve os sentidos do espectador de uma forma a introduzi-lo dentro da cena fílmica, fazendo com que sinta a tensão proposta pelo diretor, enquanto que no livro para haver essa condução do leitor dentro do suspense é necessário mobilizar palavras que criem as mesmas sensações vividas pela personagem.

Em se tratando de semelhanças é possível notar que em ambas as linguagens foi mantido o espaço como gerador de suspense, levando em consideração que a presença de elementos góticos aparecem tanto em uma quanto na outra. Além disso, as características que descrevem o espaço dos cômodos no interior da casa voltam-se para um lugar antiquado e com mobílias antigas, justamente para despertar curiosidade no público sobre qual é o segredo que se esconde por trás daqueles cômodos. Ainda referente às semelhanças é possível notar o mistério que envolve o personagem Norman Bates, pois é ele quem guarda o segredo de toda história, por isso é certo que tanto diretor quanto escritor optariam por envolver essa personagem em um suspense. A diferença reside no fato de Norman não possuir as mesmas características físicas do livro no filme, essa modificação confere ao personagem maior seriedade, gerando no espectador um número maior de questionamentos e conseqüentemente maior suspense.

Por fim, cabe ressaltar que as considerações aqui apresentadas devem ser entendidas como o início das pesquisas nessa área, sendo assim há muitas outras possibilidades interpretativas possíveis de depreender a partir do enredo e dos elementos da narrativa, nesse sentido abriu-se caminho para futuras pesquisas que envolvam o suspense, a literatura/cinematografia e o filme *Psicose*.



## REFERÊNCIAS

- Alvez, C. M. C. Norma, o Nome-da-Mãe: a Forclusão do Nome-do-Pai e a Constituição da Estrutura Psíquica. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/490212166/carolina-melillo-de-camillo-alves>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução por Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 2003. Disponível em: <<https://cineartesoamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. Tradução por Eloisa de Araújo Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BIRELLO. V.B; TEIXEIRA. A.E. **A Adaptação Enquanto Arte Autônoma**. Revista Fronteiras, n.10, jun., 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiras/article/view/14527/11810>> Acesso em: 20 ago. 2019.
- BLOCH, R. **Psicose**. Tradução por Anabela Paiva, Rio de Janeiro: Darkside, 2013.
- BRAM STOKER AWARD. **1993 Bram Stoker Award Winners & Nominees**. Disponível em: <<http://www.thebramstokerawards.com/uncategorized/1993-bram-stoker-award-winners-nominees/>>. Acesso em: 26 ago. 2019.
- BRITES, C. **Transtorno Dissociativo de Identidade**. Campinas, 2018. Disponível em: <<https://neurosaber.com.br/o-que-e-transtorno-dissociativo-de-identidade-tdi/>>. Acesso em: 25 nov. 2018.
- CAPUZZO, H, F; MELO, D. de. **Alfred Hitchcock: o cinema em construção**. 1990. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- CASOY, I. **Serial Killer: louco ou cruel?** 6. ed. São Paulo: W.V.C editora, 2004. Disponível em:<<http://lelivros.love/book/baixar-livro-serial-killer-louco-ou-cruel-ilana-casoy-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 20 out. 2018.
- DIEGO, M. da R. de L. **Adaptação como Adaptação**. Palimpsesto, 2009, p.7. Disponível em: <<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/35143-117157-1-SM.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2019.
- ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2009, Bahia. **O Diretor Enquanto Artista: Uma análise conceitual do cinema de autor e sua utilização na contemporaneidade**. Salvador, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19375.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

FASSARELLA, E. L. **A Construção do Suspense no Cinema de Alfred Hitchcock**. 2011. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso-Centro Universitário São Camilo ES, Cachoeiro de Itapemirim, 2011. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/92119368-A-construcao-do-suspense-no-cinema-de-alfred-hitchcock.html>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina. Editora Estadual de Londrina, 2013. Disponível em: <[http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem\\_digital.pdf](http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2019.

GIANNETTI, L. **Understanding Movies**, Thirteenth edition: Pearson Education, 2014. Disponível em: <<https://nbrdesignstudio.com/wp-content/uploads/2015/09/UNDERSTANDING-MOVIES.pdf>>. Acesso em: 11 nov.2019.

GOMES, W. S. **Literatura e Cinema: A Condição Humana em Psicose**. Disponível em: <[https://www.academia.edu/34808158/LITERATURA\\_E\\_CINEMA\\_A\\_CONDI%3%87%3%83O\\_HUMANA\\_EM\\_PSICOSE](https://www.academia.edu/34808158/LITERATURA_E_CINEMA_A_CONDI%3%87%3%83O_HUMANA_EM_PSICOSE)> Acesso em: 22 ago. 2018.

GOMEZ, R. S. **Cor e Percepção: um estudo da interpretação do meio urbanístico-arquitetônico, baseado na obra ‘Noturnos’, de Cássio Vasconcellos**. São Paulo: USP, 2013-2014, relatório.

GORKI, M. No país dos espectros. In: COSTA, F. M. **História da Mídia Audiovisual. A inserção do som**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/1o-encontro-2003-1/a%20insercao%20do%20som%20no%20cinema.doc>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução por André Chechinel. Editora ufs, 2013.

JÚNIOR, L. E. C.; NETO, O. N. **Psicose: Análises da Adaptação da Obra Literária ao Meio Audiovisual**. Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/citations?user=JGFHGzAAAAAJ&hl=pt-BR>>. Acesso em: 22 ago.2018.

KEMPISKA, O.G; SOUZA, R, A,Q. **Teoria da Literatura I**. v.2. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2012. Disponível em: <<https://canal.cecierj.edu.br/012016/17b54580551bca48ee678b99a1288a79.pdf>>. Acesso em 20 ago. 2019.

LUSCHER, M. **The Lushcer Color Test**. Tradução por Ian Scott. New York. Random House New York, 1969. Disponível em: <<http://kimcampion.com/wp-content/uploads/2018/02/The-Luscher-Color-Test.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MARTINS, F. O poder místico da Coruja. Disponível em: <[http://recantobrianna.com.br/wp-content/uploads/2015/09/O\\_poder\\_mistico\\_da\\_Coruja.pdf](http://recantobrianna.com.br/wp-content/uploads/2015/09/O_poder_mistico_da_Coruja.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2019.

MATEUS, A. **As Pulp Magazines**. Babilônia n.º 5, p.57-65. Disponível em: <<http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/1972>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MIGUEL, A. D. A teratologia múltipla: Robert Bloch e o seu bestiário. **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Minas Gerais, v. 2, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1630/0>>. Acesso em: 20 nov. 2019

MILAGRES, A. de S. **Psicose apropriado: deslocamento e transformações de uma imagem no cinema pelo vídeo**. 2009. 153 f. Dissertação (Pós-Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAFI-82TGBH/1/disserta\\_o\\_de\\_mestrado\\_alexandre\\_milagres.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAFI-82TGBH/1/disserta_o_de_mestrado_alexandre_milagres.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2018.

NETO, R. G. R.; VADICO, L. A. Robert Stam - Cinema, Literatura e a Trajetória de uma Metodologia de Pesquisa. **Revista Intercom RBCC**, São Paulo, v. 40, n. 2, p.203-212, maio/ago., 2017. Disponíveis em: <<http://www.scielo.br/pdf/interc/v40n2/1809-5844-interc-40-2-0203.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

NOGUEIRA, L. **Gêneros Cinematográficos**. LabCom Books, 2010. Disponível em: <[http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual\\_II\\_generos\\_cinematograficos.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2019.

OLIVEIRA, T. L de; GUTEMBERG, A. **Os arquétipos de Psicose:análisedos personagens dofilme de Alfred Hitchcock**, v. 11, n. 9, p. 129-143, set. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/25731/13908>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, p. 1-10, abr.2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-07072017000400607](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-07072017000400607)>. Acesso em: 12 nov. 2019.

PERON. M. L. **Articulações Narrativas em Alfred Hitchcock**. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, 2006. Disponível em: <[http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP\\_7e0eb2d6681a8a68d7d5406ccb3a5617](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_7e0eb2d6681a8a68d7d5406ccb3a5617)>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PINTO, A. da C. **Psicologia Geral**. n.a., Lisboa, Universidade Aberta, 2001. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/35522263/psicologia-geral-amancio-da-costa>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

POMMER. M.E. O Cinema Devorador de Alfred Hitchcock. **Revista olhar**, n. 59, jul-dez, 2004. Disponível em: <[http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar7/alfred\\_hitchcock.pdf](http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar7/alfred_hitchcock.pdf)>. Acesso em: 21 ago. 2019.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Universal Studios, 1960. Plataforma Online (123 min), son., P&B. Legendando. Português.

PSICOSE. **IMDB**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0054215/>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

REBELLO, S. **Alfred Hitchcock e os Bastidores de Psicose**. Tradução por Rogério Durst. 1.ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

SAMPAIO, M. C. H. Semiótica e Paixão. **Eutomia, Revista Online de Literatura e Linguística**. v.1, n. 02, p.58-67, 2008. Disponíveis em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1908>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SANTOS, M. M. **A Construção Sígnica no Cinema de Hitchcock**. 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado em comunicação)- Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. Disponíveis em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/santos-marcelo-construcao-signica-cinema-hitchcock.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SARAIVA, K.A. B.; RAFAEL, L. P. **O Desencadeamento da Psicose em Norman Bates**. Disponível em: <<https://klebiasaraiva.com.br/wp-content/uploads/2018/09/TCC-Klebia-Saraiva-O-desencadeamento-da-psicose-em-norman-bates.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

SILVA, A. L. P. da. **Voyeurismo em Arte e Tecnologia: poéticas visuais no âmbito de uma ‘sociedade escópica’**, Campinas, 2014. Disponível em: <[https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13\\_AldoPedrosa.pdf](https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_AldoPedrosa.pdf)>. Acesso em: 11 nov. 2019.

SILVA, O. J. M. **O Suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema**. 2011. 318 f. Tese (Doutorado Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-07102011-144235/publico/2011\\_OdairJoseMoreiradaSilva.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-07102011-144235/publico/2011_OdairJoseMoreiradaSilva.pdf)>. Acesso em: 11 nov. 2019.

SILVA, Paloma Rodrigues. **Das Páginas à Tela: Um Breve Estudo Sobre Norman Bates**. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/ppgletras/IIjornadaestlit/artigos/comparada/SILVAPalomaRodriguesda.pdf>> Acesso em: 28 nov. 2018.

STAM, R. **Teoria e Prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**, Florianópolis, n° 51, p. 019-053, jul./ dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

TODOROV, T. **As estruturas Narrativas**. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRINDADE, C. A. de M. **Alguns Apontamentos Sobre a Acção dos Neurónios-Espelho, o Efeito-Kuleshov, e uma Instalação de Martin Arnold**, 2016. Disponível em: <<https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/18061/1/Carlos%20Trindade%2c%20Alguns%20apontamentos%20sobre%20a%20ac%c3%a7%c3%a3o%20dos%20neur%c3%b3nios%20eselho....pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock-Truffaut: entrevistas**. Traduzido por Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.