

# O COMPORTAMENTO DE NORMAN BATES NO FILME *PSICOSE*, DE ALFRED HITCHCOCK

JOSÉ BEZERRA DE SOUZA\*

CHARLES ALBUQUERQUE PONTE\*\*

**RESUMO:** A partir do momento que se tomou conhecimento do estudo do inconsciente pela psicanálise, essa tornou-se parte primordial para a crítica literária e artística. Ao analisar o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, com base na teoria freudiana do complexo de Édipo, buscamos mais do que explicar o comportamento de Norman Bates como resultado de um diálogo com sua infância, mas como a fixação materna dele serviu de combustível para sua psicose. Exploraremos também as técnicas utilizadas pelo diretor para evidenciar esse comportamento, bem como expor que a psicanálise quase sempre será conduzida de maneira simplificada pelo cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Psicanálise; Complexo de Édipo; *Psicose*; Hitchcock..

THE BEHAVIOR OF NORMAN BATES IN THE MOVIE PSYCHO, BY ALFRED HITCHCOCK

**ABSTRACT:** From the moment that the study of the unconscious became known through psychoanalysis, this last one became an essential part of literary and artistic criticism. In analyzing Alfred Hitchcock's film *Psycho* (1960), based on Freud's theory of the Oedipus complex, we seek to more than explain the behavior of Norman Bates as a result of a dialogue with his childhood, but how his maternal fixation served fuel for your psychosis. We will also explore the techniques used by the director to highlight this behavior, as well as exposing that psychoanalysis will almost always be conducted in a simplified way by the cinema.

**KEYWORDS:** Psychoanalysis; Oedipus complex; *Psycho*; Hitchcock.

\* Doutorando em Literatura comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura comparada (PPGLetras/UFC). Professor de Língua Inglesa pelo Município de Aracati/CE.

\*\* Atualmente é professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Para o completo esclarecimento e a cura definitiva de um caso não se detém jamais nas vivências da época em que o paciente adoeceu, mas retrocede sempre à puberdade e à primeira infância, para somente ali deparar com as impressões e ocorrências determinantes para o adoecimento.

*Cinco lições de psicanálise* – Sigmund Freud (2013).

O cinema e a psicanálise aparentemente se mostram áreas distintas, cada qual com seus conceitos teóricos. No entanto, apesar dessa distinção conceitual, ambas provam, segundo Telles (2004), ser invenções quase simultâneas, principalmente se levarmos em conta que as produções que marcaram cada área, como os *Estudos sobre a histeria* ([1895] 2006) e as primeiras projeções dos irmãos Lumière (1896), surgiram parcialmente ao mesmo tempo.

Desde então, quando trabalhados lado a lado, o cinema e a psicanálise têm mostrado pontos em comuns e uma aproximação interessante. Apesar de o cinema ser visto como algo puramente estético e a psicanálise como uma ciência, isso em nada impede que um não possa se utilizar da outra ou vice-versa, seja através dos conceitos psicanalíticos numa apropriação por parte do cinema para um efeito estético, ou dos momentos interpretativos da psicanálise, que forma assim o seu lado também artístico e subjetivo. Tais elementos, técnicos e emotivos, constituem parte do fazer cinematográfico e é através deles que acabamos por trabalhar com o ser humano, seja estudando a fundo o seu comportamento e/ou mostrando como ele se expressa.

É a partir do imaginário proposto pelo cinema que colocamos nossa interpretação de ciência, nesse caso, a psicanálise. Obviamente que não se trata de aplicá-la e apontar verdades, mas apenas aprender sobre o homem e sua relação com a narrativa imagética. De uma forma ou de outra, o cinema não deixa de ser um meio para um fim, um pretexto para se discutir, através da psicanálise, um pouco mais de literatura.

Com base nessas considerações, investigaremos o filme *Psicose* (1960), do diretor inglês Alfred Hitchcock (1899-1980), e, numa perspectiva crítico-interpretativa, analisaremos o comportamento da personagem Norman Bates sob a teorização do *complexo de Édipo*, conceito elaborado por Freud (2011) a partir da obra *Édipo-Rei* ([427 a. C.] 2003), de Sófocles, e *Hamlet* ([1603] 2010), de William Shakespeare, para explicar como o nosso corpo e a psique se desenvolvem pela sexualidade. Desse modo, ao nos centrarmos no protagonista do longa, atentaremos para os aspectos que permitam a interpretação desse complexo numa relação dele com as instâncias materna e paterna da personagem no filme. E tratando-se de uma mídia, que como tal foi produzida e comercializada, achamos pertinente discutir o “como” e o “por que” que Alfred Hitchcock decidiu apresentar os acontecimentos de sua história para o espectador.

Diversos elementos da produção do filme foram utilizados por Hitchcock para fazer de *Psicose* um dos melhores longas da sua carreira como diretor, pelo qual já era conhecido por outros trabalhos, até melhores que o próprio *Psicose*, mas que, hoje, é especialmente lembrado pela idealização desse. A história de Norman Bates marcou a indústria cinematográfica na década de 1960, no que diz respeito às técnicas e, principalmente, à trama, em razão de que

era a primeira vez que o público estaria vendo cenas tão estetizadas de assassinatos horrendos. Além do mais, a escolha em trabalhar com a psicanálise neste estudo deu-se porque esse filme, assim como outros projetos de Hitchcock, *Quando fala o coração* (1945) e *Um corpo que cai* (1958), por exemplo, mostra como a vida interior, o inconsciente humano, é fundamental para explicar as ações das personagens, fator esse principal para o desenrolar da narrativa.

Agora, façamos uma viagem no tempo e voltemos ao ano de 1960. Em 16 de junho, cinemas de todo país faziam fila para ver o mais novo e misterioso filme de Alfred Hitchcock, *Psicose*, que prometia em seu pôster ser: “Uma nova – e totalmente diferente – excitação em tela”<sup>1</sup>. *Psicose* abalou o cinema da época, sendo um sucesso de público e, principalmente, de bilheteria, apesar de não ser apreciado pela crítica, de forma que a produção só veio ser considerada um tesouro para o cinema anos depois do seu lançamento. Além disso, Hitchcock não enfrentou problemas apenas com a crítica especializada, mas também com os responsáveis da *Paramount Pictures*, que alegaram não ver lucro em uma história com um assassino louco, dominado pela mãe e cuja loucura era acentuada com álcool, pornografia e Beethoven. Até o próprio diretor não tinha ideia do sucesso que o seu filme faria, apenas sabia que o queria e o podia fazer<sup>2</sup>. Desse modo, contando apenas com a promessa da Paramount de distribuir o filme, Alfred Hitchcock decidiu financiar a produção<sup>3</sup>, e escolhendo a sua equipe de televisão para tornar *Psicose* um trabalho rápido e de baixo custo, em 30 de novembro de 1959, no Galpão 18A, fizeram-se as primeiras gravações.

A história do atarracado Norman Bates, levada por Alfred Hitchcock para as telas, é, na verdade, uma adaptação de um romance de mesmo nome, publicado em 1959 pelo norte-americano Robert Bloch (1917-1994), autor de vários contos e mais de trinta romances, sendo *Psicose* o de maior sucesso. O diretor admitiu em entrevista, para Charles Higham, que: “O roteirista [Stefano] contribuiu com os diálogos, não com as ideias” (REBELLO, 2013, p. 188) –, e, acrescentemos, com a caracterização das personagens, pois duvidamos que o Norman Bates do romance, descrito como um homem gordo e de óculos, com tendência a beber e ver pornografia, causasse tanto impacto quanto a figura do ator Anthony Perkins, como descreveu Stefano no roteiro: “[...] alguém próximo dos trinta anos, alto e magro, de fala mansa e hesitante [...] [com] um jeito tristemente tocante”<sup>4</sup> (STEFANO, 1959, p. 34). Aliás, durante a produção, Alfred Hitchcock não apenas omitiu o nome de Bloch, como também o nome do livro, referido, no estúdio, apenas como Produção nº 9401, que, na opinião dele, “[...] desfaria qualquer impacto que [ele] tentasse colocar no filme”<sup>5</sup> (REBELLO, 2013, p. 51). Além disso, é preciso dizer que essa

1 “A new – and altogether diferente – screen excitement”.

2 Com orçamento de \$800,000 dólares, *Psicose* rendeu 50 milhões na bilheteria de todo o mundo, tornando-se o filme em preto e branco mais rentável da história do cinema, segundo *New York Post*, ultrapassando o clássico mudo, *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith (cf. REBELLO, 2013).

3 O diretor chegou a empenhar a própria casa de modo a conseguir o dinheiro para a produção do filme.

4 “[...] somewhere in his late twenties, thin and tall, soft-spoken and hesitant [...] [with] one sadly touching way”.

5 Para manter a surpresa do final, Hitchcock mandou a sua assistente, Peggy Robertson, comprar o maior número de exemplares da editora e livrarias (REBELLO, 2013).

história não nasceu pronta na cabeça do autor, tendo ele afirmado ter se baseado nas poucas informações que conseguiu, na época, sobre o caso de Ed Gein<sup>6</sup>, “[...] um aparvalhado sujeito de 51 anos que vivia a fazer entregas e biscates, como um dos mais terríveis assassinos em série no país” (REBELLO, 2013), e ter se surpreendido, posteriormente, ao saber das semelhanças entre o personagem e Gein, principalmente no que diz respeito aos surtos de amnésia durante os crimes e a fixação pela mãe, esse complexo edípico que é o ponto chave da trama.

Em síntese, quando Marion Crane (Janet Leigh) vê-se com 40 mil dólares em mãos, que o patrão a encarregara de depositar no banco, ela decide fugir de Phoenix, de carro, para se encontrar com o amante Sam Loomis (John Cavin), levando consigo o dinheiro que resolveria o problema de ambos. Durante a fuga, à noite, ela para em um hotel de aparência modesta, mas pouco frequentado. Nele, ela se encontra com Norman Bates (Anthony Perkins), dono do estabelecimento, que simpatiza com a única hóspede, mesmo para o desgosto da mãe dele. Antes de dormir, e já arrependida do roubo, Marion decide tomar um banho, quando na intimidade do chuveiro a cortina se abre abruptamente e surge a velha sra. Bates, que mata a jovem a facadas. Tão rápido foi o surgimento da senhora e o desaparecimento dela, logo surge Norman, transtornado ao ver o que a mãe fizera, e limpa toda a cena do crime. Com o sumiço de Marion, ela passa a ser procurada pela irmã Lila Crane (Vera Miles) e Sam, além de um detetive da companhia de seguros encarregado de recuperar o dinheiro roubado, Milton Arbogast (Martin Balsam). Esse, em sua investigação, chega até o hotel de Norman, que o recebe tranquilo, mas fica nervoso quando o investigador demonstra interesse em falar com a velha mãe do proprietário. Ao telefone, Arbogast conta a Lila que desconfia do jovem Bates, decidindo voltar sorrateiramente ao hotel e, sem Norman ver, entrar na casa a fim de falar com a velha senhora. Dentro dela, sobe a escada, mas no alto é surpreendido com facadas; e assim, ele também desaparece. Agora, com dois desaparecidos, Lila e Sam concordam em visitar o tal hotel, principalmente depois que descobrem, com o xerife da cidade, que Norman vive sozinho desde o falecimento da própria mãe, há oito anos. No hotel, Sam retarda Norman enquanto Lila vai até a casa investigar, e é no porão que somos surpreendidos pelo corpo mumificado da sra. Bates ao mesmo tempo que surge Norman, travestido como a mãe e pronto para matar Lila. Com a ajuda de Sam, ela escapa da morte e juntos desmascaram Norman, restando a um psiquiatra nos explicar o que e por que aconteceu: o jovem rapaz e a mãe são a mesma pessoa; duas personalidades que coabitam nele, atestando-o como psicótico.

De imediato, podemos dizer que *Psicose* permite fazer uma exposição superficial sobre o complexo de Édipo e sua relação com a mente psicótica de Norman Bates; afinal, ambos se tratam de uma história de amor, sexo e ódio entre pais e filhos, em que sentimentos de ternura, desejo, fantasia e prazer se fazem presente. Agora, como isso é feito no filme é o que é mais

<sup>6</sup> Seus crimes serviram de inspiração para outras personagens do cinema, entre eles: Leatherface, de *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), visto que Gein usava máscara feita de pele humana; e Jame “Buffalo Bill” Gumb, que no filme *O Silêncio dos inocentes* (1991) é um transexual que planeja construir para si uma segunda pele feminina usando a pele de suas vítimas, isso porque se sente insatisfeito com sua forma física.

interessante, pois por mais que saibamos que Hitchcock tivesse preferência pelos elementos visuais e não pelo diálogo, esse, por menor que seja, contribui para a emoção em tela, principalmente no caso de *Psicose*, mantendo mais firmemente o público em suspense. Dizemos isso porque é com o diálogo, juntamente com as imagens, que temos as primeiras informações a indicar não apenas o controle da mãe sobre o jovem Norman, mas como esse, apesar de toda a dificuldade em conviver com ela, a ama – até demais –, numa fixação doentia que o impede de se afastar, ou melhor, abandoná-la.

Quando Marion chega ao Bates Motel e conhece Norman Bates, dono do estabelecimento, ele faz o registro para o quarto, pega as malas dela e, em um gesto inocente, convida-a a se juntar a ele para um lanche. Então, enquanto Norman vai até a casa, antiga e vitoriana ao lado do hotel, preparar a comida, Marion fica no quarto e desfaz a mala, e quando está a esconder o dinheiro roubado, escuta da janela a velha sra. Bates e o filho discutirem. Vejamos:

SRA. BATES: Não! Eu disse não! Não quero que você traga garotas estranhas para jantar! A luz de velas, imagino, da maneira erótica vulgar de garotos com mentes eróticas vulgares!

NORMAN: Mãe, por favor.

SRA. BATES: E daí então, depois do jantar? Música? Sussurros?

NORMAN: Mãe, é só uma desconhecida. Ela está com fome e está chovendo.

SRA. BATES: “Mãe, é só uma desconhecida”. Como se homens não desejassem desconhecidas. Como se... (ESTREMECENDO) Eu me recuso a falar de coisas repugnantes, porque elas me repugnam! Entendeu, garoto? Vá embora. Diga a ela que não vai satisfazer com seu perigoso apetite para minha comida ou meu filho. Ou tenho eu que dizer, porque você não tem coragem? Hem, garoto? Tem coragem, garoto?

NORMAN: Cale-se! Cale-se!<sup>7</sup> (PSICOSE, 1960).

Para se fazer uma análise do comportamento de Norman, seria útil ter alguma noção de sua infância com a mãe<sup>8</sup>, afinal, como destacamos na epígrafe deste texto, para resolver traumas psíquicos é preciso que recorramos às vivências da infância do sujeito, pois fatos da vida desse quando criança permanecem em seu desenvolvimento e na vida adulta (FREUD, 2013). Contudo, não temos essas informações, e, por isso, usaremos a projeção de Norman como guia.

No diálogo acima, podemos construir o caráter da sra. Bates da seguinte maneira: uma mulher rígida, com opiniões moralistas em relação a tipos de homens e de mulheres, além de um pudor aguçado e, principalmente, ciúmes do filho; as ânsias de controle desse ciúme terminam por desafiar a atitude viril que se espera de Norman, e de qualquer homem, uma vez que

7 MRS. BATES: No! I tell you no! I won't have you bringing strange young girls in for supper! By candlelight, I suppose, in the cheap, erotic fashion of young men with cheap, erotic minds! / NORMAN: Mother, please. / MRS. BATES: And then what, after super? Music? Whispers? / NORMAN: Mother, she's just a stranger. She's hungry and it's raining out. / MRS. BATES: "Mother, she's just a stranger." As if men don't desire strangers. As if... (SHUDDERING) I refuse to speak of disgusting things, because they disgust me! You understand, boy? Go on. Go tell her she'll not be appeasing her ugly appetite with my food or my son! Or do I have to tell her 'cause you don't have the guts? Huh, boy? You have the guts, boy? / NORMAN: Shut up! Shut up!

8 A Universal Television produziu a série *Bates Motel* (2013-2017), exibida pelo canal A&E e visa mostrar a história do Norman com a mãe Norma, numa espécie de prólogo. Porém, não a utilizaremos pelo hiato temporal entre as duas produções, bem como por não terem sido desenvolvidas pelos mesmos realizadores.

ela parece sempre decidir e agir por ele. Uma questão contraditória ao que se sabe da relação mãe e filho no Édipo, que indica a relação entre o amor da mãe e a virilidade do filho (FREUD, 2011). Por exemplo, quando o detetive Arbogast vai ao hotel, ele sugere que Marion é uma jovem bonita, capaz de seduzir qualquer homem, inclusive o próprio Norman, de modo a usá-lo, o que acaba por insultar o moralismo do rapaz, arraigado no de sua mãe. Esse, por sua vez, se defende: “[Marion] poderia ter me enganado, mas não a minha mãe”<sup>9</sup>, quer dizer, ele deposita nela a sua proteção, como provavelmente foi desde criança, pelo fato que, no Édipo, a criança do sexo masculino, por exemplo, demonstra amor à mãe e ódio com relação ao pai, tendo esse como obstáculo no caminho que leva aquele a assumir lugar junto à mãe (NASIO, 2007). Obviamente, a projeção da sra. Bates tinha mais que amor pelo Norman, como vemos, havia uma obsessão e proteção extrema baseada no ciúme, o que nos faz afirmar que o contato de Norman com outras mulheres foi mínimo, e o que, em parte, explica o comportamento dele próximo de Marion.

Além disso, Norman não parecia dispor de outra companhia, pois quando, em conversa com Marion, ela pergunta se ele não sai com amigos, a resposta é: “Bem, o melhor amigo de um homem é a sua mãe”<sup>10</sup>, e o mesmo pode-se dizer em relação a sua projeção, que há muito perdera o marido, restando para a sra. Bates apenas o filho Norman, que diz: “Bem, um filho é um mal substituto para um amante”<sup>11</sup>. Talvez pudéssemos explicar essa moralidade excessiva por parte da mãe numa questão religiosa, mas não há qualquer vestígio da sra. Bates pregar a palavra de Deus como uma fanática<sup>12</sup>, pois, na verdade, esse caráter pessoal dela é uma projeção de Norman; ele a imagina como essa mulher “perfeita”, mas, se ela em vida tinha um amante, não podemos considerá-la como tal. O fato é que *Psicose* não se trata apenas de um filme sobre sexualidade e de divisão da mente, mas sobre as preocupações masculinas e o desejo de se unir ao objeto maternal e amado que perdeu. No mais, esse desejo pode ser explicado, de forma geral, como “[...] o impulso que nos leva a procurar prazer no enlace com nosso parceiro” (NASIO, 2007, p. 25); compreenderemos o sentido das sensações, e principalmente que esse desejo nos primeiros anos da criança não é bem como se imagina os que ignoram esse estudo, uma vez que estamos falando de um desejo incestuoso. Conforme Nasio (2007), o objetivo desse tipo de desejo não é o prazer, mas o gozo, o qual proporciona uma relação sexual plena em que a criança e o adulto genitor se diluem em uma total e extática fusão, ou seja, esse desejo é virtual e nunca, de fato, é saciado.

Seguinte à discussão de Norman e sua mãe, temos o reencontro dele, de posse da comida prometida, com Marion. Nessa cena (Figura 01), Norman está no corredor ao lado da janela,

9 “[Marion] might have fooled me, but she didn't fool my mother”.

10 “Well, a boy's best friend is his mother”.

11 “Well, a son is a poor substitute for a lover”.

12 O fanatismo religioso pode vir a ser a causa de muitos sintomas, ou pelo menos algumas produções fílmicas tendem a expor isso, como é o caso do filme *Equus* (1977), de Sidney Lumet. Na história, a personagem Alan Strang (Peter Firth) tem fascínio por cavalos, sentimento esse que surgiu a partir de sua mãe, que gostava de ler a Bíblia para ele quando mais novo, especialmente passagens de cavalos. Alan é esquizoide; tem paixão e devoção pelo Deus Equus, aquele que é homem e cavalo, logo, a sua personalidade não é completa e ele acredita que precisa do Deus Equus para vir a ser.

essa fechada e parcialmente coberta pelas cortinas, enquanto Marion junto à porta do quarto, aberta. Hitchcock não era dado a usar símbolos, mas significados, e com isso é possível supor esse enquadramento como uma forma de explicar as personalidades de ambos: Marion, apesar de pouco saber sobre o sujeito à sua frente, está aberta para conversar e conhecê-lo e, também, por ser uma mulher do século XX, independente e moderna, ela pouco se importa com os pudores da sociedade – vale ressaltar a cena inicial do filme, que mostra Marion junto ao amante, no horário de almoço. Já Norman é um pouco eremita, que vive sozinho e recluso da sociedade, a não ser pelos poucos clientes que devem surgir querendo uma vaga no hotel. Aliás, ele está preso a uma força maior: a fixação pela mãe e a “impossibilidade” de deixá-la, “preso em suas próprias armadilhas”, como dirá posteriormente para Marion. Juntos, Norman demonstra estar envergonhado com o comportamento de sua mãe, mas ele não pode se sentir assim em relação a ela, principalmente por causa de uma desconhecida, por isso, não perde tempo em proteger a velha senhora, ao dizer: “Ela não está muito bem hoje”<sup>13</sup>, e acrescenta: “Eu gostaria de poder me desculpar por outras pessoas”<sup>14</sup>. Essa é uma maneira de pedir desculpas pelos crimes que a sra. Bates cometera e, como presságio, cometerá a seguir.

Título: A personalidade dos protagonistas

Figura 01: Norman se desculpa pela atitude de sua mãe  
Fonte: *Psicose* (1960)

Marion convida Norman a entrar no quarto dela, para que possam usufruir do lanche por ele preparado, mas Norman recua (Figura 02), e é nesse gesto que a câmera os focaliza separados: primeiro ele e depois Marion (Figura 03), em



plano americano e com a câmera levemente de cima, o que pode nos dar a ideia do olhar dele e/ou a sua superioridade, pois ao recusar o gesto dela, Norman aparenta não ser aquele tipo de homem com pensamentos vulgares que a mãe o acusou, ou seja, o comportamento dele seria o resultado do ensinamento moral que ele mesmo projeta para a sra. Bates. Essa moralidade nada mais é que uma fantasia do Norman, um dos operadores do complexo de Édipo, que são: desejo, fantasia e identificação. Cada um desses operadores, em síntese, resume esse complexo e suas fases: o *desejo*, que advém do nascimento, e explorado anteriormente na discussão da projeção que o Norman faz da

13 “She isn’t quite herself today”.

14 “I wish you could apologize for other people”.

mãe “perfeita”; a *fantasia*, que engloba o apogeu desse complexo; e, por fim, a *identificação*, onde se encontra o declínio ou sua dissolução.

Título: Comportamento moral Figuras 02-09: Norman recusa entrar no quarto de Marion. Fonte: *Psicose* (1960)





No que tange o segundo operador, Nasio (2007, p. 27) explica como “[...] uma cena imaginária que propicia consolo à criança, tome em consolo a forma de um prazer ou, como veremos, de uma angústia”. Evidenciamos que essa cena não é obrigatoriamente consciente, logo, Norman cria essa “mãe perfeita”, porém, que não existe mais. Além disso, essa fantasia pode se apresentar de três formas na criança: *fantasia da onipotência fálica*, quando a criança se julga onipotente, e daí temos os momentos de solidão da personagem, que acredita na presença viva da sra. Bates; *fantasia de prazer*, a qual satisfaz de maneira imaginária o desejo incestuoso, caracterizado na trama no travestismo de Norman na figura da mãe e o prazer em matar as garotas pelas quais ele demonstra interesse; ou então, uma *fantasia de angústia*, que no caso de Norman é expressa na necessidade que ele tem de encobrir os crimes de sua “mãe”, ou seja, a figura de um medroso. A ideia geral sobre desejo e fantasia, no final, pode ser resumida da seguinte maneira: o desejo é despertado a partir das sensações e com tais desejos a criança suscita a fantasia, essa que se atualiza, segundo Nasio (2007, p. 29), “[...] através de um sentimento, um comportamento ou fala”; logo, é o desejo de Norman pelas mulheres que suscita o comportamento psicótico moral da mãe que habita o seu inconsciente. Quanto ao terceiro operador, falaremos posteriormente.

Ao recusar entrar no quarto de Marion, Norman a leva para uma saleta, no escritório dele (Figura 03), o qual, ao contrário do quarto, que é tido como um ambiente íntimo, aquele é, por sua vez, um espaço social, onde se discutem determinados assuntos, nos seus variados pontos de vista. Mesmo achando cômica a reação de Norman (Figura 04), Marion reconhece que há algo de anormal<sup>15</sup> nele, principalmente quando se depara com os pássaros empalhados que são parte da decoração da sala (Figuras 5-9), descritos no roteiro como “[...] bonitos, imponentes, horríveis, predadores”<sup>16</sup> (STEFANO, 1959, p. 41), e algumas coisas sobre eles precisam ser ditas.

Quando acomodados, Marion se serve enquanto Norman a observa, até que ele diz: “Você come como um pássaro”<sup>17</sup>. De tal comparação, é possível tirar alguns significados, principalmente se lembrarmos das aves empalhadas ao redor, afinal, quem mais se encontra em mesmo estado se não a própria sra. Bates, ou pelo menos, o que restou do corpo morto dela no porão? Naturalmente, Norman se interessa por essas aves empalhadas, porque ele fez o mesmo com a mãe; ou seja, podemos dizer que essa é uma cena de presságio, de que Marion também será morta, recheada e reduzida a um ser puro, de olhar morto e fixo. Essa posição de Marion é acentuada à medida que eles continuam a conversa e Norman revela que não sabe nada sobre pássaros, que embalsamar é apenas um hobby, e o principal: “[...] acho que prefiro embalsamar pássaros porque odeio a visão de animais empalhados”<sup>18</sup>, quer dizer, as aves são mais que animais, e continua: “Eu acho que somente os pássaros ficam bem embalsamados, porque... Bem, porque eles são meio passivos, para começar”<sup>19</sup>, ou seja, tanto podemos associar esses animais

15 Há um trocadilho com o nome Norman a partir da junção do termo “homem normal” [normal man] (SAMUEL, 2004).

16 “[...] beautiful, grand, horrible, preying”.

17 “You eat like a Bird”.

18 “I guess I'd just rather stuff birds because I hate the look of beasts when they are stuffed”.

19 “I think only birds look well stuffed because...Well, because they're kind of passive to begin with”.

à mãe e Marion, contradizendo a imagem de uma mulher que mata para proteger o filho, quanto fazer uma ressalva ao sujeito feminino no filme, pois vemos que esse é reduzido a um objeto puro de resistência e depois descartado. Se dermos um salto na história e analisarmos a cena final, do carro de Marion sendo rebocado do pântano, o que está sendo recuperado é o corpo de Marion, que de início nos conquista com sua personalidade forte e depois se transforma apenas em uma “inutilidade visual” (KLINGER apud SAMUEL, 2004, p. 153). Além disso, a própria figura da mãe pode ser refletida nessas aves, quando observamos que há entre tantas uma coruja, por exemplo (Figura 07): esse tipo de animal pertence ao reino da noite, são observadoras, então é como que, ao estar ali, Norman soubesse que estava sendo vigiado, e isso afaga os seus desejos libidinosos em relação a Marion, porque a culpa dele se reflete no olhar da coruja, quer dizer, da mãe. Isso pode ser explicado pela teoria do pai que barra o desejo da mãe e do filho, na castração, sendo que, nesse caso, o ciúme projetado pela figura materna do Super-eu é que atua, não entre Norman e sua mãe, mas ela entre o filho e a atração dele para com Marion. Contudo, por mais que o desejo sexual de Norman seja amenizado com a vigília dos pássaros, o próprio trabalho de taxidermia tem um significado fálico para o sexo (cf. SPOTO, 1992): Norman enche as aves com serragem, e o último pássaro a ser recheado é Marion. Uma vez que não podemos desassociar a sra. Bates e Norman, esse também pode ser visto nessas aves – na verdade, elas são muito mais uma indicação para o próprio Norman do que para a mãe dele –, primeiro quando discorda da própria afirmação que fizera sobre Marion comer como um pássaro, pois, na opinião dele, pássaros comem como loucos, e mais: na cena do pântano (Figuras 10 e 11), quando Norman espera o carro de Marion ser tragado pela lama, isso não apenas mostra a loucura dele, mas a maneira que ele fica “bicando” um pedaço de chocolate, como sempre faz quando está nervoso. Analisemos a sequência (Figuras 12 e 13) em que o detetive Arbogast pede para ver o livro de registros do hotel, Norman posiciona-se de maneira incomum, esgueirando-se para cima do detetive enquanto a câmera focaliza o seu queixo/pescoço ao mesmo tempo que ele mastiga o tal chocolate (Figura 13), e isso é destacado no final, na fala da “mãe”: “[...] sentar e olhar fixo como um de seus pássaros empalhados”<sup>20</sup>, o que também pode se relacionar a “ela”.

Título: Norman Bates como personificação de suas aves | Figuras 10 e 11: Norman “bicando” chocolate enquanto espera o carro afundar.  
Fonte: *Psicose* (1960)



<sup>20</sup> “[...] sit and stare, like one of his stuffed birds”.



Título: Norman Bates como personificação de suas aves II. Figuras 12 e 13: Norman esgueira-se para cima do detetive enquanto mastiga.  
Fonte: *Psicose* (1960)

A conversa prossegue, até que Norman pergunta para aonde Marion está indo, ao que ela responde: “Estou procurando uma ilha deserta”<sup>21</sup>. Ele interpreta isso como uma fuga, e quando ela pergunta nervosa por que ele acha isso, Norman diz:

Eu não sei. As pessoas nunca fogem de nada. [...] Sabe o que eu acho? Acho que estamos todos presos em nossas próprias armadilhas, amarrados nelas, e nenhum de nós consegue sair. Usamos nossas garras e unhas, no vazio, umas com as outras. E por tudo isso, nunca avançamos um centímetro<sup>22</sup> (PSICOSE, 1960).

Mais uma vez a ideia dos pássaros, mas agora engaiolados e associados a nós, o que pode significar a solidão de nossa consciência e corpos, do quanto estamos presos a eles, que detêm o poder e nos dizem como devemos agir. Visto que Norman é tomado pela mãe, é ela quem dita o comportamento dele, evidentemente porque se deixou ser preso, conforme sugere Marion: “Às vezes entramos de propósito nestas armadilhas”<sup>23</sup>, mas, como sabemos e explicamos anteriormente, esse é um problema que vem com Norman desde que era criança, e ele confirma: “Eu nasci na minha [armadilha]. E não me importo mais”<sup>24</sup>; quer dizer, até onde ele se lembra, nunca deixou de desejar a mãe ao seu lado, e sem um pai para se identificar ou impor a lei do interdito incesto, toma-se a mãe somente. Destacamos aqui uma questão de projeção, pois, como dissemos, Norman tem ciúmes da mãe, ciúme esse projetado para ela a partir do momento que ele sente-se atraído pela hóspede.

Posteriormente, Norman se abre e fala como o comportamento de sua mãe com ele o irrita, a ponto de muitas vezes querer “[...] ir lá e amaldiçoá-la e de deixá-la para sempre”<sup>25</sup>, mas,

21 “I’m looking for a private island”.

22 “I don’t know. People never run away from anything. [...] You know what I think? I think that we’re all in our private traps, clamped in them, and none of us can ever get out. We scratch and claw, but only at the air, only at each other. And for all of it, we never budge an inch.”

23 “Sometimes we deliberately step into those traps”.

24 “I was born in mine. I don’t mind it any more”.

25 “[...] go up there and curse her and leave her forever”.

ao mesmo tempo que faz isso, reconhece que não pode, porque: “Ela é doente”<sup>26</sup>. Marion pergunta por que ele não vai embora, ao que ele responde:

Eu não poderia fazer isso. Quem iria cuidar dela? Ela ficaria sempre sozinha lá em cima. Seu fogo poderia apagar. Seria frio e úmido como um túmulo. Se você ama alguém, você não faz isso com eles, mesmo que você os odeie. Entenda, eu não a odeio. Odeio aquilo o que ela se tornou. Odeio a doença.<sup>27</sup> (PSICOSE, 1959).

A verdade é que Norman não consegue deixar o mundo de sua mãe, porque ele é incapaz de deixar o que Lacan (1998) chama de *imaginário*<sup>28</sup>. No complexo de Édipo, como falamos, a criança encontra-se em um estado de unidade com a mãe, e a partir das imagens por ela criadas nessa relação, sentindo-se plena de si e também em segurança, mas juntas e ao mesmo tempo separadas, porque, afinal, essa é a lógica desse objeto. Ou seja, esse imaginário não pode existir, já que é imaginado e fragmentado, ao ponto que atinge o mundo do simbólico, aquela que dita a lei do interdito incesto, esse que marca a formação do desejo na criança<sup>29</sup>.

Devemos ressaltar que a *Psicose* de Norman se manifesta após a morte de sua mãe e do amante, ou seja, tudo pode ter sido engatilhado por um complexo de Édipo mal resolvido: o retorno da angústia da castração mal recalcada na infância pela ausência da figura do pai e a ameaça da perda do único objeto que desejava, a mãe, compensado por ele em assumir a identidade dela. Desse modo, podemos dizer que a *Psicose*, aqui, pode ter sido desencadeada pela condição que Lacan (1998) defende como a quebra da identificação, a qual mantém o sujeito apoiado a uma imagem. Deste modo, Norman assume o desejo da mãe porque a sua identificação de apoio foi abalada, dissolvendo o tripé imaginário (pai-mãe-filho). Aliás, a morte da sra. Bates vem a ser um fragmento desagradável da realidade dele, que rejeita e substitui pelo delírio. No caso de Norman ter ciúmes da mãe – isso que, provavelmente, o levou a matar o amante dela – e a construção dela retorna o sentimento, toda vez que ele se sentia atraído por uma mulher, a projeção do ciúme dele, o seu reflexo/imaginado, levava-o ao assassinato, e, para manter a mãe viva, Norman apaga todos os vestígios do crime, mantém o corpo dela, como sabemos e ele mesmo diz: “Seria frio e úmido como um túmulo”, além de se travestir à imagem dela. Dialeticamente, o carinho intensificado da sra. Bates transformou-se em angústia quando ele a matou, ao mesmo tempo que a morte dela e a sua substituição pela fantasia garantem que ela nunca terá uma emoção contrária ao desejo dele.

Salientemos que, nas mudanças de humor de Norman, a câmera o focaliza de baixo

---

26 She's ill”.

27 I couldn't do that. Who'd look after her? She'd be alone up there. Her fire would go out. It'd be cold and damp like a grave. If you love someone, you don't do that to them, even if you hate them. You understand, I don't hate her. I hate what she's become. I hate the illness.

28 Ressaltemos que, para Lacan e Freud, o sujeito se estrutura em uma linha de ficção, em que a realidade se sustenta pela fantasia (cf. RIVERA, 2008).

29 Freud (2011) aponta um equilíbrio entre a Lei e o desejo, porque ambos, segundo ele, necessitam um do outro dentro dessa lei, nascendo juntos a partir da suposição de que o gozo puro do pai é tido como primordial.

(Figura 15), como na cena em que ele fala sobre a sua vida para Marion, o que nos leva a dizer que, nesse momento, ele está configurado como superior a ela, talvez porque a hóspede não tenha ideia do que ele está dizendo, já que a vida é dele e só ele detém a verdade. Ademais, os pássaros são colocados propositalmente pelo Hitchcock, pois, se repararmos (Figura 14) há um momento em que Norman está “apoiado” por aves de personalidades calmas, o que coincide com o seu humor naquele instante, mas em seguida (Figura 15), quando Norman fica agitado e/ou irritado, o diretor já reposiciona a câmera de baixo, enquadrando não apenas Norman e a sua emoção, mas também alguns pássaros, porém agora aves grandes e ameaçadoras.

Tendo presenciado a atitude da sra. Bates e ouvido a confissão de Norman, Marion sugere se não seria melhor para ele colocar a velha senhora em algum lugar apropriado. Analisemos a resposta dele:

NORMAN: Você quer dizer uma instituição? Um hospício? As pessoas sempre chamam um hospício de “algum lugar”, não é? Ponha ela em “algum lugar”.

MARION: Eu sinto muito. Não quis parecer desumana.

NORMAN: O que sabe sobre humanidade? Você já viu alguma vez como são esses lugares? Os risos, as lágrimas e os olhos cruéis estudando você. A minha mãe lá? (RISOS) Mas ela é inofensiva. Ela é tão inofensiva quanto todos esses pássaros empalhados.<sup>30</sup> (PSICOSE, 1960).



Título: A câmera como detentora da emoção  
Figuras 14 e 15: Norman fala sobre a sua vida para Marion  
Fonte: *Psicose* (1960)

Primeiro, podemos dizer que a sugestão de Marion também pode ser aplicada ao Norman; afinal ele interpreta o “algum lugar” como um hospício, logo, um sanatório ou manicômio. Além disso, Norman mostra-se irritado/contrariado, o que nos remete tanto aos psicóticos serem incapazes de investir na figura de um analista, porque, segundo Freud, são incapazes de estabelecer amor transferencial, ou seja, não confiam no psicanalista, quanto sobre a esquizofrenia e o fato da insistência da família na busca pelo tratamento, que provoca no esquizofrênico a ideia de que os familiares também são cúmplices da suposta perseguição da trama imaginária

<sup>30</sup> NORMAN: You mean an institution? A madhouse? People always call a madhouse "someplace," don't they? Put her in someplace./ MARION: I'm sorry. I didn't mean it to sound uncaring./ NORMAN: What do you know about caring? Have you ever seen the inside of one of those places? The laughing and the tears and the cruel eyes studying you. My mother there? (CHUCKLES) But she's harmless. She's as harmless as one of those stuffed birds.

arquitetada contra e pelo doente. Essa resistência de Norman também pode significar uma objeção a ser colocada dentro da estrutura simbólica do Outro e sob a observação do Outro<sup>31</sup>(cf. SAMUEL, 2004).

Segundo, esse trecho evidência a sensação de voyeurismo presente no filme, seja na intenção do diretor em passar essa impressão ao próprio público numa ideia de referência ao fazer filmes<sup>32</sup> ou, principalmente, deixar evidente mais essa característica de Norman, que, afinal, também faz parte da personalidade dele. Examinemos, por exemplo, o momento em que Norman espia Marion tirar a roupa no quarto dela, através de um buraco na parede na saleta ao lado, onde eles estiveram minutos antes conversando. Nessa sequência (Figuras 16-19), vemos Norman tirar um quadro, esse que pode ser tomado como um artefato de voyeurismo, e também uma réplica de “*Susanna and the Elders*” (cf. SPOTO, 1992), que figura a história de três velhos a espionar uma mulher enquanto essa tomava banho, pulando para ela em seguida, sexualmente e com chantagens (Figura 16); quer dizer, Norman o substitui pelo ato em si, de espionar (Figura 17), daí a câmera fecha no olho dele (Figura 19), passando nós, expectadores, a espiarmos Marion (Figura 18). Além disso, essa sequência vem a comprovar o outro lado de Norman, aquele que ele esconde com seu jeito tímido, inofensivo e, até certo ponto, engraçado quando visto pelo outro, como foi o caso de Marion. Ao decidir espionar a hóspede, Norman evidencia as observações de sua mãe acerca dos desejos lascivos dele; quer dizer, ele não era tão inocente quanto demonstrava ser.

Finalmente, no que se refere às questões psicanalíticas, falemos da natureza bissexual da personagem, pois, como podemos analisar até aqui, Norman é um sujeito de duas metades, dois comportamentos, meio mãe e meio Norman; um bissexual que deixou para trás parte do mundo simbólico, tornando-se um psicótico. Isso pode ser explicado a partir da noção freudiana de que todos os seres humanos são bissexuais até o surgimento do terceiro operador do complexo de Édipo, a identificação, e, por fim, a castração, que determinará a identidade de homem ou mulher do sujeito. Com a dessexualização dos pais por parte da criança, teremos duas consequências: o nascimento do Super-eu e a confirmação de uma identidade sexual, ambas fundamentais para a estruturação de sua personalidade futura. No primeiro caso, a criança abandona os pais como objetos sexuais e os toma como objetos de identificação do Eu, prometendo ser igual a eles, assimilando a sua moral. Já no segundo, temos a criança assumindo a base de sua identidade sexual, a partir do contexto familiar, social e linguístico, como também apoiado nas sensações, erógenas e a de ser atraída pelo pai do sexo oposto, por exemplo. Já a noção de heterossexualidade se fará a partir do movimento que acontece quando a criança entra no simbólico, tal como expõe Lacan (1998) e sobre o qual é uma discussão para outro trabalho.

31 O Outro é qualquer coisa, pessoa, orientação sexual, qualquer identidade étnica inaceitável para a cultura e, portanto, contrário ao simbólico (cf. SAMUEL, 2004).

32 Alfred Hitchcock intensificou o envolvimento do público usando, por exemplo, lentes especiais para aproximar ao máximo a câmera da visão humana. Como se ela fosse os seus próprios olhos, ele evidenciou a sensação de voyeurismo, esse que permeia todo o filme, desde a câmera que entra pela janela no início, o que nos permite invadir e assistir a intimidade dos amantes *seminus*, ao momento em que o detetive entra na casa e a câmera, em subjetiva, mostra um cupido com arco e flecha, e num ponto de vista móvel nos coloca junto ao Arbogast no instante que ele decide subir a escada.



Título: O artefato de voyeurismo . Figuras 16-19: Norman espia Marion tirar a roupa. Fonte: *Psicose* (1960)

Com *Psicose*, expomos não apenas um mascarar superficial do complexo de Édipo em relação ao psicótico Norman Bates e sua dupla personalidade, mas também o quanto as produções fílmicas se tornaram indolentes e caprichosas. A produção de Alfred Hitchcock mostra como o fazer fílmico é permeado pelas escolhas de seu criador, esse que levará em conta os elementos que melhor se adequam a sua criação e com as quais nos identificaremos. Com a história de Norman Bates, Hitchcock rompeu com seu passado profissional e mostrou à indústria cinematográfica do que ainda era capaz aos sessenta anos. Ao abandonar o seu porto seguro, de altos orçamentos e atores de alto escalão, ele ainda conseguiu chocar e inovar com o pouco que dispunha. Hitchcock não fez horror e tragédia com elementos do gótico; pelo contrário, juntou a isso novos elementos, como o sexo e, principalmente, a psicanálise freudiana, os quais já faziam presentes no livro, mas que, com a técnica dele, deram o reforço certo para a construção do comportamento da personagem principal no filme. No mais, com esta pesquisa, pudemos manter, de forma satisfatória, as discussões a respeito dos estudos da análise de personagens, em especial a personagem cinematográfica, e também debater algumas teorias de Sigmund Freud, como a estruturação do sujeito a partir do processo de teorização do Édipo e desse enquanto uma consequência não contornável da teoria psicanalítica.

## REFERÊNCIAS

EQUUS. Diretor: Sidney Lumet. Produção: s.p. Intérpretes: Richard Burton, Peter Firth, Colin Blakely e outros. Roteiro: Peter Shaffer. [S. l.]: Persky-Bright Productions e Winkast Film Productions Ltd., p1977 (137 min.), son., color. Título original: Equus. Legendas em português.

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise. In: Observações sobre um caso de neurose *rose obsessiva* [“Homem dos ratos”], *uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos*(1909-1910). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 176-218.

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-1895). In: FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-1895). Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 2).

FREUD, Sigmund. O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). In: FREUD, Sigmund. Obras completas de Sigmund Freud. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LACAN, Jacques. Escritos. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

NASIO, Juan-David. Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Tradução: André Tellés. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Diretor: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper e Kim Henkel. Intérpretes: Marilyn Burns, Allen Danziger, Paul A. Partain e outros. Roteiro: Tobe Hooper e Kim Henkel. [S.l.]: Vortex, p1974 (83 min.), son., color. Título original: The Texas Chain Saw Massacre. Legendas em português.

O SILÊNCIO dos inocentes. Diretor: Jonathan Demme. Produção: Edward Saxon e Gary Goetzman. Intérpretes: Anthony Hopkins, Jodie Foster, Scott Glenn e outros. Roteiro: Thomas Harris. [S. l.]: Orion Pictures Corporation, p1991 (118 min.), son., color. Título original: The Silence of the Lambs. Legendas em português.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin e outros. Roteiro: Joseph Stefano. [S. l.]: Shamley Productions, p1960 (109 min.), son., P&B. Título original: Psycho. Legendas em português.

QUANDO fala o coração. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Gregory Peck, Ingrid Bergman Rhonda Fleming, Norman Lloyd e outros. Roteiro: Ben Hetch. [S. l.]: Selznick Intenational Pictures; Vanguard Films, p1945 (111 min.), son., P&B. Título original: Spellbound. Legendas em português.

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

RIVERA, Tânia. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

SAMUEL, Robert. Psychoanalytical Approaches. In.: KOLKER, R. Alfred Hitchcock’s Psycho: a casebook. New York: Oxford University Press, 2004. p. 147-162.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Tradução: José Antonio de Freitas. São Paulo: Martin Claret, 2010.



SÓFOCLES. Édipo Rei – Antígona. Tradução: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003

SPOTO, Donald. The Art of Alfred Hitchcock: fifty years of his motion pictures. New York: Ancho Books, 1992.

STEFANO, Joseph. Psicose: Based on the novel by Robert Bloch. Los Angeles, 1959.

TELLES, Sérgio. O psicanalista vai ao cinema. São Paulo: Casa do Psicólogo; EdUFSCar, 2004.

UM CORPO que cai. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbert Coleman e Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes e outros. Roteiro: Alec Coppel e Samuel A. Taylor. [S. l.]: Paramount Pictures, p1958 (128 min.), son., P&B. Título original: Vertigo. Legendas em português.

RECEBIDO EM 19/05/2020 | ACEITO EM 16/09/2020

