

VINÍCIUS DE OLIVEIRA DIAS

DO CINEMA À NARRATIVA SERIADA

Um estudo da transposição do filme *Psycho* para a série *Bates Motel*

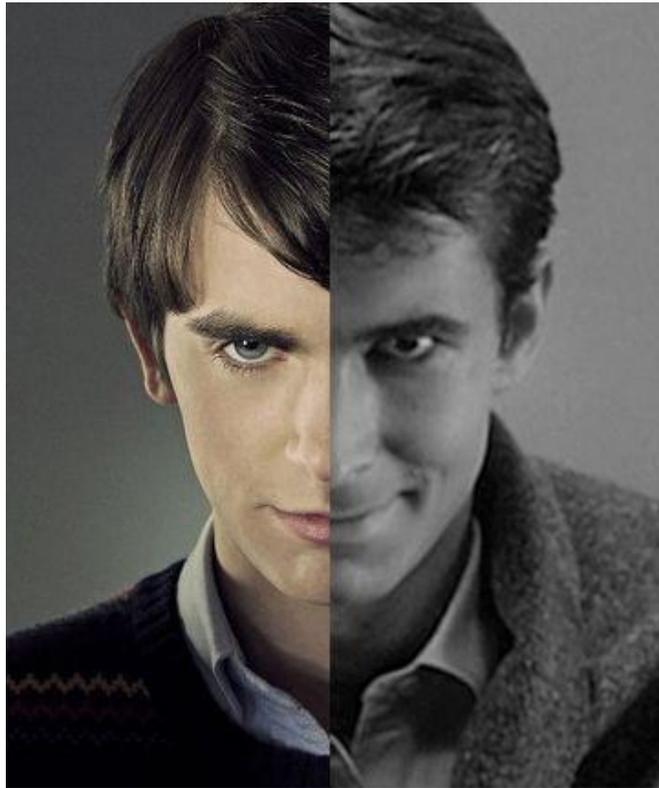


Figura 01

Fonte: [Pinterest](#)

Orientador: Prof. Doutor Possidónio José Rosado Cachapa

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Departamento de Cinema e Artes dos Media

Lisboa

2021

VINÍCIUS DE OLIVEIRA DIAS

DO CINEMA À NARRATIVA SERIADA

Um estudo da transposição do filme *Psycho* para a série *Bates Motel*

Dissertação defendida em provas públicas para a obtenção do Grau de Mestre no Curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, no dia 26 de março de 2021 com o Despacho de Nomeação do Júri nº 27/2021 com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Manuel José Carvalho Almeida Damásio (ULHT);

Arguente: Prof. Doutor Paulo Renato da Silva Gil Viveiros (ULHT);

Orientador: Prof. Doutor Possidónio José Rosado Cachapa (ULHT)

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Departamento de Cinema e Artes dos Media

Lisboa

2021

EPÍGRAFE

“A gente destrói aquilo que mais ama em campo aberto ou numa emboscada; alguns com a leveza do carinho outros com a dureza da palavra; os covardes destroem com um beijo; os valentes destroem com a espada. Mas a gente sempre destrói aquilo que mais ama”

(Oscar Wilde)

AGRADECIMENTOS

A decisão de me mudar de país para cursar esse mestrado não foi fácil. Tive que deixar um posto de executivo na maior emissora de TV da América Latina, tive que abrir mão de estar perto da minha família e dos meus amigos para chegar até aqui. A conclusão dessa dissertação é motivo de grande felicidade porque materializa todo esse esforço.

Agradeço a Deus por ter me dado a coragem de cruzar o oceano, afinal, hoje tenho a certeza de que fiz a escolha certa. Também agradeço a minha irmã Rafaela Dias, que foi a primeira grande entusiasta dessa ideia de me mudar de continente e aos meus pais: Hilda Carolina de Oliveira Dias e Antonio José Dias por terem me apoiado na decisão, mesmo sabendo das dificuldades e da saudade que sentiríamos.

Aos colegas de profissão e amigos que me impulsionaram a viver essa experiência, nomeadamente: Tatiana Escosteguy, Tainara Ferreira, Mariá Bottini, Érika Wurtz e Tiago Gomes. E uma menção especial ao Chico Leão, meu diretor nos tempos de Rede Globo: não só foi a pessoa que mais acreditou e investiu em meu crescimento profissional na emissora, como também quem conduziu de maneira gentil e delicada a minha saída quando tomei a decisão de vir para Portugal.

Obrigado aos mestres que generosamente me abriram as portas na ‘casa nova’ para aprender mais sobre essa arte de contar histórias. Em ordem cronológica: Paula Taborda dos Guarany, Flávia Lins e Silva, Teresa Cris Tavares, Bianca Brunstein, Rui Vilhena, Eduarda Laia e Joana Jorge. Conviver com vocês contribuiu para que eu me tornasse não apenas um roteirista melhor, mas sobretudo um ser humano melhor.

A todos os docentes do curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, em especial ao meu orientador Possidônio Cachapa e aos doutores: Edmundo Cordeiro e a Maria Cláudia Alvarez, que me apoiaram magistralmente na condução do pré-projeto.

A todos os companheiros de classe e também aos amigos que Lisboa me deu de presente: os brasileiros, portugueses, sul-africanos, argentinos, alemães, italianos e espanhóis. Dessa releitura pós-moderna da ‘Torre de Babel’ formamos uma espécie de família, com suas dores e delícias. E, por fim, o meu muito obrigado a todos que colaboraram de forma direta ou indireta para a realização dessa dissertação, especialmente à tradutora Vanessa Alkmin e ao revisor de português, o professor Renan Oliveira.

RESUMO

O caminho que percorremos na condução desse trabalho foi o de uma estrada árdua e desafiadora: com suas curvas perigosas, vias de mão dupla e o compromisso por parte do condutor de tentar fazer as melhores escolhas, ainda que algumas mais arriscadas.

A proposta de investigação é analisar a transposição do filme *Psycho* - realizado em 1960 por Alfred Hitchcock - para a série *Bates Motel*, lançada em 2013 pela Universal Television. Primeiro, apresentamos o contexto cinematográfico e televisivo, de forma geral, para depois trazer à tona os principais debates em torno do conceito de ‘adaptação’, passando tanto pela questão da fidelidade à ‘obra original’ quanto pelas ideias de ‘intertextualidade’ e ‘transtextualidade’. Como nossa análise está calcada nos cinco elementos básicos da ‘narrativa’, também mostramos a visão de referenciados teóricos sobre esse amplo conceito.

Num segundo momento, nos dedicamos a explicitar a metodologia de investigação escolhida e a efetivamente estudar a transposição do filme para a série. Mas tendo em conta que os Estudos em Adaptação estão num movimento de ebulição constante, não é nosso intuito formular dogmas. Nosso objetivo é encontrar possíveis respostas para as questões colocadas e, especialmente, contribuir para a área de conhecimento formulando novos enunciados.

Palavras Chave: Adaptação; Transposição; Narrativa; *Psycho*; *Bates Motel*

ABSTRACT

Undertaking this work has been a journey through a rough and challenging road: dangerous curves, two-way paths, signs blurred by mist and the driver's constant need to try to make the best choices, even if some of them might be riskier.

The purpose of this investigation is to analyze the transposition of the film Psycho – directed by Alfred Hitchcock in 1960 – into the series Bates Motel, released in 2013 by Universal Television. From that starting point, we first present the general context regarding cinema and television, then bring up the main debates over the concept of ‘adaptation’, approaching issues such as fidelity to the ‘original work’, as well as the ideas of ‘intertextuality’ and ‘transtextuality’. Since our analysis is based on the five basic elements of ‘narrative’, we also show the view of theoretical references on this broad concept.

A second moment is dedicated to explain the chosen research methodology and effectively analyze the transposition of the film into the series. But considering that Adaptation Studies always seem to be immersed in an effervescent movement of constant transformation, it is not our ambition to formulate dogmas or absolute truths. Our goal is to find possible answers to the questions posed and, especially, to contribute to this field of knowledge by formulating new statements.

Keywords: Adaptation; Transposition; Narrative; Psycho; Bates Motel

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	12
0.1. A linguagem cinematográfica e a adaptação	13
0.2. As narrativas seriadas e a adaptação.	14
0.3. Bates Motel e a intercessão entre cinema e televisão.....	17
CAPÍTULO 1 – Enquadramento Teórico	20
1.1. A adaptação e o debate em torno da fidelidade à obra original	21
1.2. O advento da Intertextualidade e da Transtextualidade.....	26
1.3. Considerações teóricas acerca da Narrativa.....	30
CAPÍTULO 2 – Metodologia de Investigação	36
2.1. Questões de Investigação	38
2.2. Instrumentos Metodológicos	39
CAPÍTULO 3 – A Transposição de <i>Psycho</i> para <i>Bates Motel</i>	41
3.1. Consequências Narrativas: transposição do enredo	45
3.1.1. As diferenças de enredo entre o filme e a série	46
3.1.2. Enredo: a trama central da série	51
3.1.3. Enredo: as tramas paralelas da série	71
3.2. Consequências Narrativas: transposição de personagens	75
3.2.1. O encontro de Norman Bates e Marion Crane.....	77
3.2.2. O destino de Norman Bates.....	91
3.3. Consequências Narrativas: transposição de tempo e espaço	95
3.3.1. Período e Duração	98
3.3.2. Localização e Nível de Conflito	102
3.4. Consequências Narrativas: o papel do narrador.....	106
3.4.1. Narração: elementos diegéticos.....	109
3.4.2. Narração: o autor na transposição.....	118
CAPÍTULO 4 – Apresentação dos Resultados	123
4.1. Questão de Investigação A	123
4.1.1. Questão de Investigação A1.....	125
4.1.2. Questão de Investigação A2.....	127
4.2. Questão de Investigação B	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	141
APÊNDICES	144

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01: Capa – Montagem Freddie Highmore e Anthony Perkins.....	1
Figura 02: Filme – Apresentação Marion Crane.....	47
Figura 03: Série – Apresentação Norman Bates (T1:E1).....	47
Figura 04: Filme – Norma ataca Arbogast.....	53
Figura 05: Série – Norma ataca Keith Summers (T1:E1)	53
Figura 06: Filme – Norman observa o corpo de Marion na banheira	53
Figura 07: Série – Norman observa o corpo de Keith na banheira (T1:E1).....	53
Figura 08: Série – Dylan flagra o quarto de Norman vazio (T3:E1).....	55
Figura 09: Série – Norman e Norman dormem juntos (T3:E1).....	55
Figura 10: Série – Norman observa a mãe em roupas íntimas (T1:E1)	57
Figura 11: Série – Norma da janela é observada pelo filho (T1:E1).....	57
Figura 12: Série – Norman observa a mãe trocando de roupa (T1:E2).....	57
Figura 13: Série – Norma repreende o olhar de desejo do filho (T1:E2)	57
Figura 14: Série – Norman sente o cheiro do vestido da mãe (T3:E5)	58
Figura 15: Série – Norman abraça o vestido da mãe com desejo (T3:E5)	58
Figura 16: Série – Norman ataca Caleb para vingar a mãe (T2:E4)	59
Figura 17: Série – Caleb consegue imobilizar Norman (T2:E4)	59
Figura 18: Série – Norman ataca James por ciúmes da mãe (T3:E7)	60
Figura 19: Série – James sob domínio de Norman (T3:E7)	60
Figura 20: Série – Norman e Cody veem Jimmy desacordado (T2:E6).....	61
Figura 21: Série – Jimmy morre após ser empurrado por Norman (T2:E6).....	61
Figura 22: Série – Norman caminha na chuva e carro se aproxima (T1:E10).....	62
Figura 23: Série – Watson oferece carona para Norman (T1:E10).....	62
Figura 24: Série – Norman observa Blaire Watson se despir (T1:E10).....	63
Figura 25: Série – Watson deixa a porta aberta ao se trocar (T1:E10)	63
Figura 26: Série – Norman alucina que a mãe o induz a matar (T1:E10)	64
Figura 27: Série – Blaire, a primeira vítima feminina de Norman (T1:E10).....	64
Figura 28: Filme – Carro com corpo de Marion afunda no pântano.....	65
Figura 29: Série – Carro com corpo de Bradley afunda no lago (T3:E10).....	65
Figura 30: Filme – Norman reage ao ver carro afundar	65
Figura 31: Série – Norman reage ao ver carro afundar (T3:E10)	65
Figura 32: Filme – Norman assume o lugar da mãe.....	66

Figura 33: Filme – Lila vê Norman travestido da mãe.....	66
Figura 34: Série – Dylan vê Norman travestido da mãe (T3:E6)	66
Figura 35: Série – Norman assume o lugar da mãe (T3:E6)	66
Figura 36: Série – Norman com roupa da mãe se olha no espelho (T4:E2).....	68
Figura 37: Série – Norman alucina com a imagem da mãe no espelho (T4:E2)	68
Figura 38: Série – Norman tenta tirar sua vida e da mãe (T4:E9)	70
Figura 39: Série – Romero tenta em vão reanimar Norma (T4:E9).....	70
Figura 40: Série – Norman desenterra o corpo da mãe no cemitério (T4:E10).....	71
Figura 41: Série – Norman leva o cadáver da mãe para casa (T4:E10)	71
Figura 42: Filme – Norman fala sobre o <i>hobby</i> de empalhar animais	72
Figura 43: Série – Norman pratica taxidermia em uma coruja (T3:E7).....	72
Figura 44: Série – Norman aprende como fazer taxidermia (T1:E8).....	73
Figura 45: Série – Norman conserva o cadáver da mãe em casa (T5:E1).....	73
Figura 46: Filme – Norman fala sobre a construção da nova estrada	74
Figura 47: Série – Norma descobre sobre a construção da nova estrada (T1:E1)	74
Figura 48: Série – Ambiente cozinha na alucinação de Norman (T5:E1).....	76
Figura 49: Série – Ambiente cozinha na realidade (T5:E1)	76
Figura 50: Filme – Norman apanha a chave do quarto 1.....	79
Figura 51: Série – Norman apanha a chave do quarto 1 (T5:E1)	79
Figura 52: Filme – Marion encontra Sam Loomis num hotel.....	80
Figura 53: Filme – Marion encontra Sam Loomis num hotel (T5:E5)	80
Figura 54: Filme – Marion decide fugir com 40 mil dólares.....	82
Figura 55: Série – Marion decide fugir com 400 mil dólares (T5:E5).....	82
Figura 56: Filme – Marion assina nome falso no check-in do hotel	83
Figura 57: Série – Marion assina nome falso no check-in do hotel (T5:E5).....	83
Figura 58: Filme – Norman secretamente observa Marion	84
Figura 59: Filme – Marion é observada enquanto se despe.....	84
Figura 60: Série – Norman secretamente observa Marion (T5:E6)	84
Figura 61: Série – Marion é observada enquanto se despe (T5:E6).....	84
Figura 62: Filme – Marion na cena clássica do chuveiro	86
Figura 63: Série – Marion na cena clássica do chuveiro (T5:E5)	86
Figura 64: Série – Sam Loomis tenta se reconciliar com Madeleine (T5:E6).....	87
Figura 65: Série – Marion descobre que foi enganada por Sam (T5:E6).....	87

Figura 66: Filme – ‘Norma’ ataca Marion durante o banho	90
Figura 67: Série – Norman ataca Sam durante o banho (T5:E6).....	90
Figura 68: Filme – Marion sangra após ser golpeada por ‘Norma’	90
Figura 69: Série – Sam sangra após ser golpeada por Norman (T5:E6).....	90
Figura 70: Filme – Marion se apoia na cortina antes de cair morta.....	90
Figura 71: Série – Sam se apoia na cortina antes de cair morto (T5:E6).....	90
Figura 72: Filme – Marion morta no chão do banheiro.....	91
Figura 73: Série – Sam morto no chão do banheiro (T5:E6).....	91
Figura 74: Série – Dylan descobre cadáver de Norma (T5:E10)	93
Figura 75: Série – Norman ameaça matar Dylan (T5:E10).....	93
Figura 76: Filme – Desfecho do personagem Norman.....	94
Figura 77: Série – Desfecho do personagem Norman (T5:E10).....	94
Figura 78: Série – Carro de Norma remonta ao vintage (T1:E1)	99
Figura 79: Série – Smartphone de Norman remete a atualidade (T1:E2)	99
Figura 80: Série – Máquina de Chick remonta ao <i>vintage</i> (Instagram)	100
Figura 81: Série – Notebook de Norma remete a atualidade (Instagram).....	100
Figura 82: Série – Jornal impresso remete ao vintage (T1:E8).....	101
Figura 83: Série – Jornal impresso remete ao vintage (T4:E7).....	101
Figura 84: Série – Annika sendo observada por Norman (T3:E1).....	104
Figura 85: Série – Norman observa hóspede entrar no banho (T3:E1).....	104
Figura 86: Série – Norman precisa se esconder num armário (T2:E6).....	110
Figura 87: Série – <i>Flashback</i> de um momento traumático (T2:E6).....	110
Figura 88: Série – Corte para o momento presente no armário (T2:E6).....	110
Figura 89: Série – <i>Flashback</i> de situação análoga na infância (T2:E6).....	110
Figura 90: Série – Tempo presente: Caleb desfalecido (T5:E3).....	111
Figura 91: Série – <i>Flashback</i> : o trauma da infância de Caleb (T5:E3).....	111
Figura 92: Série – Norman preso no hospital psiquiátrico (T4:E1).....	112
Figura 93: Série – <i>Flashback</i> da infância com Norman (T4:E1).....	112
Figura 94: Série – <i>Flashback</i> de crime: Norman na pele da mãe (T4:E1)	112
Figura 95: Série – <i>Flashback</i> de crime: a imagem real de Norman (T4:E1).....	112
Figura 96: Série – <i>Close</i> pontua tensão de Norman (T4:E9).....	113
Figura 97: Filme – <i>Close</i> pontua tensão de Norman	113
Figura 98: Filme – Aparição de Alfred Hitchcock.....	114

Figura 99: Série – Aparição de Carlton Cuse (T5:E5)	114
Figura 100: Série – A imagem de Norman refletida no espelho (T4:E10).....	116
Figura 101: Série – A imagem de Dylan refletida no espelho (T1:E3).....	116
Figura 102: Série – Conteúdo da TV anuncia acontecimento na cena (T1:E3).....	117
Figura 103: Série – Chick escreve romance sobre psicose de Norman (T5:E8).....	117
Figura 104: Série – Freddie Highmore e Vera Farmiga nos bastidores (Instagram)	122
Figura 105: Série – Publicação de conteúdo sobre Ed Gein (Twitter).....	122
Figura 106: Série – Material promocional da série exclusivo (Instagram)	122
Figura 107: Série – Material promocional da série exclusivo (Instagram)	122

INTRODUÇÃO

Ao longo de décadas, importantes teóricos ligados a narratologia, a semiótica, a literatura e ao próprio cinema se dedicaram a estudar o fenômeno da chamada ‘adaptação’: seus desdobramentos, classificações e consequências. No que tange aos estudos nessa área, durante anos, houve certa tradição de que as pesquisas tivessem por base sempre a literatura e a questionável noção de ‘obra original’ para analisar o respectivo ‘produto adaptado’, fosse ele um filme, uma série ou uma telenovela.

O presente trabalho pretende ir por um caminho diferente, na medida em que se propõe a refletir sobre a transposição do filme *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock para a série de TV americana *Bates Motel* (2013 - 2017). A escolha desses dois títulos como objetos de estudo não reflete apenas uma motivação pessoal do autor, mas sim o fato de se tratar de um caso bastante peculiar, que pode levantar importantes debates e trazer contributos teóricos para a área. Se por um lado *Psycho*, o aclamado clássico do cinema, é fruto de uma adaptação da obra literária homônima de Robert Bloch, por outro, é curioso observar que foi o filme de Hitchcock - e não o livro - a matéria prima que originou diversas outras obras audiovisuais que compõem a franquia, inclusive a recente série.

(...) the films and television series of the Psycho franchise, which function either as sequel, remake, spin-off or prequel in relation to Alfred Hitchcock’s classic, all build on the preexisting narrative and memory of the original, treating it as an authoritative intertext. At the same time, they mutually influence each other’s meaning(s) in significant ways and affect the viewers’ understanding of the Norman-Bates-character in an increasingly serialized and complex story world.¹

É justamente essa transposição direta do cinema para a narrativa seriada que nos interessa observar. Não apenas porque o ponto de partida deixa de ser a literatura, mas principalmente porque abdicar do romance foi uma escolha dos criadores da série e não uma mera casualidade. Trata-se de um caso raro em que o cinema retira da literatura o título quase intocável de ‘arte inspiradora’ e passa a ser ele a originar novas narrativas. Nosso intuito, portanto, é partir da sétima arte na tentativa de perceber o que pode estar por trás desse processo de retoma, da passagem de um produto audiovisual para outro de mesma natureza sensorial: o som e a imagem. Antes disso, porém, faz-se necessário contextualizar brevemente o caminho que o cinema e a narrativa seriada televisiva percorreram até se estabelecerem como linguagem

¹ LOOCK, Kathleen. **The Past Is Never Really Past’: Serial Storytelling from Psycho to Bates Motel** in *Literature in Wissenschaft und Unterricht*, 2014, p.84

e, também, como territórios possíveis de investigação científica nos Estudos em Adaptação. Começemos pelo cinema.

0.1. A linguagem cinematográfica e a adaptação.

Como nos mostra André Bazin em seu ensaio *Por um Cinema Impuro* - que compõe o livro *O cinema ensaios* - faz parte do processo natural de desenvolvimento de uma arte mais recente buscar inspiração nas mais clássicas e o cinema não fugiu à essa regra. Quando do seu surgimento, no final do século XIX e início do século XX, ele bebeu na fonte da fotografia, do teatro e da literatura para dar os seus primeiros passos.

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto à História. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história desde o início do século seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes mais evoluídas.²

Remontando a esses primórdios, podemos afirmar que o chamado Cinema de Atrações trouxe uma vertente teatralizada que privilegiava a espetacularização em detrimento de narrar uma história. Uma das figuras de grande expressão da época, o ilusionista francês Georges Méliès, por exemplo, se lançou no cinema pela via do espetáculo, mas também recorreu a literatura para inspirar suas criações, como no filme *Voyage dans la Lune* (1902) que foi baseado em dois romances populares da época: *De la Terre à la Lune* de Júlio Verne e *The First Men in the Moon*, de Herbert Georges Wells.

Só anos mais tarde foi atribuído a David W. Griffith, conhecido especialmente pelos filmes *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), a criação do conceito de ‘narrativa fílmica clássica’. Mas mesmo esse processo de busca por uma identidade própria para a sétima arte não fugiu ao diálogo com as artes consagradas, já que Griffith criou uma estrutura a partir do modelo literário atribuindo ao cinema elementos como: função dramática, coerência do espetáculo e planificação, ou seja, o começo da noção de realização fílmica.

Seria equivocado de nossa parte, porém, buscar as origens desse processo em que um ‘texto’ origina ou inspira ‘outro’ apenas no advento do Cinema. Como nos mostra Gérard Genette em *Palimpsestos*, a tragédia como a conhecemos nasce justamente da ampliação de episódios míticos ou épicos, a exemplo do que fizeram Sófocles e Eurípides. Em seu manual

² BAZIN, André. Por um cinema impuro In: **O Cinema Ensaios**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1991, p.84.

Roteiro de Cinema e Televisão, Flávio de Campos também lembra que desde a Grécia Antiga os dramaturgos buscavam inspiração na tradição mitológica e nos relatos de guerra. Foi assim com os clássicos a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, epopeias tidas como sendo os primeiros textos literários da história da humanidade.

Constatar que o cinema tenha aparecido ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano. O fenômeno cinematográfico não se desenvolveu de modo algum nas condições sociológicas em que as artes tradicionais subsistem³

Mas afinal, por que o caso do cinema é tão peculiar quando se trata de analisar as adaptações que fez dos romances ao longo dos anos? Muito se deve ao fato de relações hierárquicas e comparativas terem sido colocadas em primeiro plano conferindo à obra literária uma espécie de altar em detrimento do ‘filme adaptado’, que por sua vez não teria o mesmo valor. Em contrapartida, quando o cinema se estabeleceu enquanto campo de estudo, também houve nele uma corrente que defendeu a teoria do ‘Cinema Puro’, ou seja, a busca por uma narrativa filmica completamente alheia à literatura argumentando que os romances nada tinham a oferecer para a sétima arte. Duas faces de um mesmo pensamento ‘extremista’ que desconsiderava a possibilidade de um diálogo horizontal e aberto entre obras, algo que foi possível a partir das noções de *intertextualidade* e *transtextualidade*, que veremos mais adiante.

0.2. As narrativas seriadas e a adaptação.

Nos dias atuais não é mais necessário ter em casa um aparelho de TV para assistir a conteúdos como filmes, séries, telenovelas ou programas de variedades. Basta ter um *Notebook*, *Tablet* ou mesmo um aparelho de telefonia móvel com acesso à Internet, para que um mundo de possibilidades de consumo audiovisual se abra diante de nossos olhos. Então, por que razão associar o termo ‘televisão’ às narrativas seriadas?

Em primeiro lugar, no que concerne ao presente estudo, isso se deve ao fato da série *Bates Motel*, objeto de nossa pesquisa, ter sido realizada pela Universal Television, grande grupo de produções televisivas e, também, por ter tido como primeira janela de exibição um canal de TV: A&E. O segundo - e principal motivo - é porque se faz necessário reconhecer que foi sim graças ao contributo de emissoras de TV americanas como HBO, FOX, AMC, NBC ou CBS - por exemplo - que foram lançadas as bases de uma linguagem narrativa típica do gênero seriado, que segue em constante desenvolvimento.

³ BAZIN, André. Por um cinema impuro In: **O Cinema Ensaios**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1991, p.85.

O que mudou mesmo com a chegada de séries em canais pagos como HBO ou AMC, de uma maneira bastante forte, foi o conhecimento que temos dos autores e até mesmo dos criadores das ficções. Antes, apenas algumas pessoas sabiam isso. Uma segunda coisa que mudou foi o fato de que essas séries entraram em detalhes, com uma atenção maior à mise-en-scène, algo bem diferente quando as comparamos com as séries mais antigas. Por exemplo, quando vemos Walter White preparando um suco de laranja para sua mulher, vemos alguém que faz coisas como nós, uma personagem que se parece conosco.⁴

Se o cinema, como vimos, teve que percorrer um caminho tortuoso até se estabelecer e ser reconhecido pelos teóricos enquanto ‘arte de valor’ com linguagem própria, a trajetória da televisão foi ainda mais árdua. De acordo com a autora Cristina Kallas em seu livro *Na sala de roteiristas*, a TV chegou a ser considerada no universo científico como um meio que não tinha relevância para os estudos acadêmicos. E não parou por aí. Ela também sofreu juízo de valor no próprio contexto da produção audiovisual, pois durante anos ‘pisar’ no território televisivo só era colocado como hipótese, caso não houvesse mesmo condições para que os autores e realizadores viabilizassem suas ideias e projetos como filmes.

Hoje o panorama é bem diferente. Em sua obra *Como escrever séries – roteiro a partir dos maiores sucessos da TV*, a autora Sônia Rodrigues faz uma consideração importante sobre esse lugar de alternância do protagonismo narrativo.

Cada forma narrativa tem uma poética própria. As séries são a forma narrativa do século XXI. Elas são para o nosso século o que o romance foi para o século XIX e o cinema para o século XX.⁵

Embora ainda seja cedo para afirmar que as séries de fato ocuparão essa posição de hegemonia secular, em função de estarmos apenas no princípio do século XXI, há um dado que é preciso considerar quando se fala dessa predominância das narrativas seriadas na contemporaneidade: a popularização das plataformas de consumo por *video on demand*, tais como Netflix, Amazon, Apple TV e Hulu, sem dúvida, contribuiu para que mais espectadores ao redor do mundo tivessem acesso e adquirissem o hábito de assistir séries. Observando esse movimento, muitos desses *players* passaram a investir na criação e produção de conteúdos originais e não apenas a hospedar títulos licenciados por grandes e tradicionais grupos de comunicação, o que mudou de forma irreversível a lógica do mercado.

⁴ JOST, François. **Entre a intimidade e a maldade (comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade)**. Entrevista concedida à Márcia Cristina Palma Mungioli da Universidade de São Paulo. Acesso em 12 de agosto de 2020. Disponível em www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/145518

⁵ RODRIGUES, Sonia. **Como escrever series: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo. Aleph, 2014, p.9.

Boa parte do que é disponibilizado para streaming nesses serviços são programas de televisão – a outra parte, obviamente, é de filmes –, e não apenas séries, mas também programas esportivos, reality shows, documentários, programas infantis e de entrevista. O cenário atual, portanto, é de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual, e embora a TV ainda esteja consolidada no modelo tecnológico de transmissão de sinal, o que implica uma experiência predominantemente nacional e em fluxo, o que chamamos aqui de cultura das séries é resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, destacadamente, as de matriz norte-americana.⁶

Com relação à construção narrativa, embora haja títulos recentes que simplesmente arrebataram o público e a crítica internacional, como é o caso de *Breaking Bad* (2008 - 2013) da AMC ou *Game of Thrones* (2011 - 2019) da HBO, não é de agora que a complexa estrutura seriada vem sendo desenvolvida e estudada. Para entender um pouco desse processo, precisamos voltar no tempo e olhar para o contexto histórico da produção televisiva nos Estados Unidos.

De acordo com KALLAS (2016) foi nos anos de 1950 que se deu a chamada ‘Idade de Ouro’ da TV americana, representada por dramaturgos como Paddy Chayesfsky e Rod Serling, este último conhecido pela icônica série: *The Twilight Zone* (1959 - 1964). Já entre as décadas de 1980 e 1990, foram estabelecidos os pilares para a complexidade dramática dos seriados, cujos principais exemplos destacados são os policiais: *Hill Street Blues* (1981 - 1987) e *Twin Peaks* (1990 - 1991), este último criado por Mark Frost e David Lynch. A terceira fase, herdeira das anteriores, traria ao público aquelas que são consideradas divisores de águas com relação ao gênero. Fazem parte desta galeria, séries inovadoras como: *The Sopranos* (1999 - 2007) e *Six Feet Under* (2001 - 2005), ambas pertencentes ao catálogo do grupo HBO; ou ainda *Mad Men* (2007 - 2015) e a já citada anteriormente *Breaking Bad*, dois grandes êxitos da AMC.

Com o drama televisivo granjeando aplausos tanto do público quando da crítica, parece que a TV está finalmente atravessando sua era de arte elevada e que emergiu da sombra do cinema para sempre.⁷

No que diz respeito às adaptações, a televisão seguiu - ao longo dos anos - uma lógica parecida com a do cinema, recorrendo à literatura para inspirar suas narrativas seriadas, a exemplo de *Dexter* (2006 - 2013) baseada numa série de livros de Jeff Lindsay para contar a

⁶ SILVA, Marcel V. B. **Cultura das Séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade**. Galáxia (São Paulo), jun. 2014, p 242-243 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810> - Acesso em: 29 de junho de 2020.

⁷ KALLAS, Christina. **Na sala de Roteiristas: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p.7.

história de um psicopata que trabalha no departamento de polícia de Miami como especialista forense; ou ainda *Game of Thrones* (2011 - 2019), cuja inspiração vem da saga literária *As crônicas de gelo e fogo* do autor George R.R. Martin.

Os executivos de *players* de vídeo on demand também resolveram apostar nas adaptações literárias para criar séries recentes de grande sucesso. Apenas para citar alguns exemplos de produções originais Netflix, podemos destacar: *House of Cards* (2013 - 2018) originada de uma trilogia do jornalista britânico Michael Dobbs; a série *Narcos* (2015 - 2017), livremente inspirada no livro *Killing Pablo: The Hunt for the World's Greatest Outlaw* para narrar a história do narcotraficante colombiano Pablo Escobar; ou ainda *Self Made: inspired by the life of Madam C. J. Walker* (2020) cuja inspiração é a biografia de uma famosa empreendedora e ativista americana, registrada no *Guinness Book of World Records* como a primeira mulher que se tornou milionária nos Estados Unidos. Mas, e quando uma série é originada de um filme e não de um romance? É o que veremos a seguir.

0.3. Bates Motel e a intercessão entre cinema e televisão.

Em 2010, o jornalista A.O. Scott - na altura crítico cultural chefe do *The New York Times* - fez uma publicação polêmica e emblemática a respeito desse fenômeno em ebulição das séries de TV.

A relação tradicional entre filme e televisão se inverteu, à medida que os filmes americanos se tornaram conservadores e cautelosos, ao passo que as séries roteirizadas, tanto na TV em rede aberta quanto a cabo, são com frequência mais ousadas, relevantes e dispostas a correr o risco de ofender.⁸

A bem-sucedida experiência de produção da série *Bates Motel* nos coloca diante de um desafio interessante, já que vamos lançar mão de boa parte do ferramental teórico disponível nos Estudos em Adaptação para pesquisar uma relação direta entre o cinema e a televisão. Essa forma imediata através da qual os dois meios se conectam, porém, não foi inaugurada pela transposição de *Psycho* para *Bates Motel*. Há um vasto catálogo de obras cinematográficas cujas histórias ganharam releituras em formato de narrativa seriada: *Mash* (1972), *Fargo* (2014), *Daredevil* (2015) e *Stranger Things* (2016) são apenas alguns dos inúmeros casos de sucesso de séries inspiradas em filmes.

⁸ SCOTT, A.O. **Are Films Bad, or Is TV Just Better?** Publicação: 08 de Setembro de 2010. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2010/09/12/movies/12scott.html>

Isso nos mostra, de certa forma, que o cinema parece estar em vias de abdicar definitivamente do título de ‘calouro das artes’ na medida em que passa, ele, a também inspirar novas narrativas, privilégio que sempre foi concedido - como vimos - as expressões artísticas tidas como mais tradicionais. No caso específico de *Bates Motel* isso é ainda mais flagrante, pelo fato de o filme literalmente se sobrepor ao romance como ponto de partida.

Em última análise, o sucesso artístico e comercial do drama televisivo é importante não só para a maneira como o discutimos e vemos, mas também em relação a algumas das antigas regras não escritas que estão sendo refeitas atualmente. A transposição das fronteiras convencionais entre os filmes e a TV é apenas uma delas.⁹

Às vésperas de iniciarmos mais uma década, estamos testemunhando um contexto particular no que diz respeito tanto a produção e exibição televisiva quanto à cinematográfica. Se por um lado, a sofisticada narrativa seriada parece estar atravessando sua fase dourada, por outro o cinema também ocupa uma nova posição histórica e rompe com as muralhas da tradicional sala de exibição. Uma prova disso é a quantidade cada vez mais crescente de filmes que carregam a marca de grandes realizadores, mas que sequer vão para o circuito tradicional de distribuição, como era suposto. Apenas para citar alguns casos, destacamos *Roma* (2018) vencedor do Óscar de melhor filme estrangeiro; e *The Irishman* (2019) do aclamado diretor Martin Scorsese. Ambos os títulos contaram com estreias mundiais em importantes festivais de cinema, mas depois de uma brevíssima fase de lançamento foram disponibilizados na plataforma de seu distribuidor: o serviço de *streaming digital* Netflix, podendo ser assistido pelos assinantes sem precisar sair de casa, assim como acontece com as séries.

Nós as vemos em tablets, computadores, televisão. Adquirimos o hábito de parar uma cena para revê-la em detalhes, de aumentar a imagem para ver algum detalhe, de voltar à cena anterior, etc. E os roteiristas, na minha opinião, passaram a levar em conta isso também. Então escrevem séries que não podemos ver como víamos as séries de antigamente. É preciso estar sempre muito atento aos detalhes. Portanto o objeto mudou, e há uma interação entre essa mudança do objeto e do público.¹⁰

O interesse do presente autor em navegar pelas águas profundas dos Estudos em Adaptação não vem de hoje: faz parte de uma pesquisa que começou em 2008 quando se propôs a analisar as transposições do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, do escritor brasileiro

⁹ KALLAS, Christina. **Na sala de Roteiristas: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p.12.

¹⁰ JOST, François. **Entre a intimidade e a maldade (comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade)**. Entrevista concedida à Márcia Cristina Palma Munguoli da Universidade de São Paulo. Acesso em 12 de agosto de 2020. Disponível em www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/145518

Jorge Amado, para o cinema, a televisão e o teatro; estudo esse que faz parte do acervo da Fundação Casa de Jorge Amado¹¹, localizada em Salvador na Bahia.

Agora vamos dar um novo e estimulante passo nessa complexa teia de relações entre conteúdos. Para investigar como foi realizada a transposição de *Psycho* para *Bates Motel*, sem a necessidade de uma triangulação envolvendo o romance, vamos analisar o processo de reorganização da narrativa fílmica em episódios e como foi a construção dos personagens na série. Também vamos abordar elementos como a montagem e o uso da trilha sonora, suas semelhanças e peculiaridades na relação entre o filme e a série.

O estudo se divide em quatro partes. O primeiro capítulo é de enquadramento teórico e estado da arte. Nele, vamos lançar mão das teorias de alguns dos principais expoentes dos conceitos de *adaptação*, *intertextualidade*, *transtextualidade* e *narrativa*. No segundo capítulo, vamos explicitar as questões de investigação e a metodologia que serve como base para a pesquisa. No terceiro capítulo, a proposta é colocar filme e série lado-a-lado aplicando o ferramental metodológico para entender as consequências da transposição. O quarto capítulo apresenta os resultados da análise, o que nos leva para as considerações finais, onde vamos apontar caminhos para pesquisas futuras.

¹¹ DIAS, Vinicius. **Dona Flor e suas adaptações: uma análise das adaptações da obra de Jorge Amado para o cinema, teatro e televisão**: <https://issuu.com/casadejorgeamsado/docs/nameffb0e4>

CAPÍTULO 1 – Enquadramento Teórico

De acordo com o *Online Etymology Dictionary*¹² a palavra ‘adaptar’ vem do latim *adaptare* cujo significado é: sofrer modificações para se adequar a novas circunstâncias. Partindo desse pressuposto, podemos considerar que a própria etimologia da palavra parece remontar o caminho percorrido por inúmeros teóricos em seus estudos com relação ao processo de transposição dos textos literários para outros textos de igual natureza ou ainda, e principalmente, para os de natureza distinta.

É curioso, porém, notarmos que mesmo os autores que buscaram uma visão mais ampla do processo de adaptação, em que a literatura não é colocada - *a priori* - como um meio privilegiado e superior aos produtos dela originados, acabaram por cair em outra armadilha, já que boa parte dessas pesquisas - salvo raríssimas exceções - têm sempre a narrativa literária como ponto de partida ou como foco predominante. Sob essa ótica, há certa relação paradoxal entre o desejo de destituir do trono o dito ‘clássico’, mas por outra via, acabar por fazer a manutenção simbólica deste lugar ‘sagrado’.

Como vimos anteriormente, o presente trabalho busca uma abordagem alternativa no campo dos Estudos em Adaptação por justamente não ter a literatura como premissa, mas sim o estudo da transposição do filme *Psycho* para a série *Bates Motel*, deixando de lado quaisquer pretensões referenciais ao livro. A decisão por esse caminho não é um ato de rebeldia com relação ao estado da arte, mas sim uma tentativa de aproximação mais genuína com as escolhas narrativas feitas por Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, criadores de *Bates Motel*. Ao final de cada episódio da série, uma cartela indicava que a série foi baseada ‘apenas’ nos personagens centrais do livro de Robert Bloch, mas na forma como eles foram retratados no filme de Alfred Hitchcock.¹³

Antes de mergulharmos nesse instigante universo, porém, é importante nos dedicarmos a compreensão dos principais fundamentos que norteiam há décadas as pesquisas sobre adaptação em suas múltiplas acepções. Vamos começar trazendo à tona algumas definições clássicas passando pelo recorrente debate sobre a necessidade ou não de ser fiel à chamada ‘obra original’.

¹² ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. Disponível em: <https://www.etymonline.com>
Busca pela palavra chave: ‘adapt’. Acesso em: 17 de março de 2020.

¹³ Cartela ao final de cada episódio de ‘Bates Motel’ apresenta a seguinte mensagem: ‘**Based on characters from the novel ‘Psycho’ by Robert Bloch and as portrayed in the theatrical film ‘Psycho’.**

1.1. A adaptação e o debate em torno da fidelidade à obra original.

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura.¹⁴

Quem nunca teceu críticas comparativas a um filme cuja história é oriunda de um romance... que atire a primeira pedra! Claro que se levarmos em conta a experiência de recepção da obra, o famigerado espectador, é comum que esse tipo de relação se coloque, especialmente entre os leitores apaixonados pela obra literária que facilmente se ressentem com as decisões narrativas tomadas pelos roteiristas e realizadores quando da transposição para o cinema. Personagens são acrescentados ou reduzidos, surgem tramas paralelas, entre outras tantas modificações necessárias para que a história de um livro se transforme num bom produto audiovisual.

Essa lógica de raciocínio sobre a avaliação posterior de uma obra adaptada parece um tanto quanto óbvia se levarmos em conta as subjetividades de quem lê os romances e depois assiste a esses ‘produtos derivados’, processo amplamente defendido pelos expoentes da chamada ‘Estética da recepção’, que tem como ponto de partida da análise das obras justamente quem as consumiu. Como afirma Robert Stam em *Teoria e Prática da Adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*, para a teoria da recepção as indeterminações de um ‘texto’ só se tornam completas ou verdadeiras uma vez que ele é lido ou ‘assistido’. Dentro dessa lógica, não seria possível descartar o contexto histórico em que o leitor ou espectador têm acesso ao texto, mas essa teoria está muito longe de ser uma unanimidade entre os estudiosos.

Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de se estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de um receptor ‘ideal’ é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, pois devem pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral. Da mesma forma, também a arte pressupõe sua atenção. Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes.¹⁵

¹⁴ STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*. New York University, 2008, p.19.

¹⁵ LAGES, Susana Kampff. *A tarefa-renúncia do tradutor* IN: A tarefa do tradutor de Walter Benjamin. Belo Horizonte. FALE/UFMG, 2008, p. 66.

Para os não adeptos desta corrente, como é o caso de Walter Benjamin, ao se referir especificamente ao ofício do tradutor, as críticas no âmbito da recepção não podem servir como balizador da ‘obra original’, inclusive porque - em sua visão - uma tradução jamais poderá significar efetivamente algo para o ‘original’, ou seja, a relação que se estabelece é de afinidade e não de semelhança. Aplicando essa ideia à transposição de romances para o audiovisual, por exemplo, as críticas posteriores talvez pudessem ser classificadas tão somente como ‘gosto pessoal do espectador’, mas é no mínimo curioso observarmos como este debate sobre a fidelidade ao texto de origem se alastrou no meio científico de forma avassaladora, mobilizando estudiosos e dando origem a diversas terminologias.

É comum, portanto, que qualquer estudo que se pretenda fazer sobre transposição de uma obra, tenha que dar conta necessariamente de posicionar a quantas anda esse antigo debate, do contrário, poderíamos ser facilmente acusados de ter explorado de forma insuficiente o arcabouço teórico que já existe. Considero que essa questão já foi satisfatoriamente discutida no meio acadêmico e que a demanda de ser fiel ao ‘texto original’ deu lugar a conceitos mais amplos e complexos, como veremos adiante. Em todo caso, deixo aqui um apanhado geral sobre o assunto, sem a pretensão de grandes aprofundamentos, já que o objeto de investigação da dissertação sequer passa pela literatura.

Grande parte dos estudos sobre adaptação tem como foco as transposições cinematográficas de textos literários, porém uma teorização mais ampla parece justificada diante da variedade e ubiquidade do fenômeno. As adaptações parecem tão comuns, tão ‘naturais’, tão óbvias - mas será que elas realmente o são? ¹⁶

Embora George Bluestone seja merecidamente apontado como um dos grandes pioneiros na problematização da ideia de ‘adaptação’, Linda Hutcheon é - sem dúvida - uma das mais referenciadas teóricas no que se refere a essa noção na pós-modernidade.

Na concepção da própria autora, a relevância de sua obra: *A Theory of Adaptation* é justamente criar um mecanismo capaz de desmistificar esse processo e, mais especificamente, desarticular o tom depreciativo que o envolve, seja por parte do discurso acadêmico ou mesmo pela grande mídia.

Só que não é apenas enquanto ‘processo’ que a pesquisa sobre a adaptação interessa a Hutcheon, mas também enquanto ‘produto’. Pensando nesta ambivalência, ela foi atrás de respostas para questões básicas como: *Quem adapta? O quê adapta? Por que adapta? Como*

¹⁶ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**; tradução André Cechinel. 2. Ed. – Florianópolis : Ed. Da UFSC, 2013, p. 11 e 12.

adapta? Onde adapta? E quando adapta? Neste sentido, Hutcheon lança o foco para o próprio ato de adaptar, sem se preocupar com o meio de origem ou de destino, mas sim com o contexto geral baseando-se no que considera os três principais modos de engajamento com o público: *contar*, *mostrar* e *interagir*, que são atribuídos - respectivamente - à literatura, ao audiovisual e, por fim, aos meios interativos como jogos de videogame ou parques temáticos, por exemplo.

Através do modo *contar*, típico do romance, o público é convidado a mergulhar num mundo ficcional totalmente imaginativo orquestrado pelas palavras que são escolhidas pelo romancista, mas também regido pelo tempo de leitura que é decidido exclusivamente pelo leitor; já no modo *mostrar* do cinema, há uma imersão ligada a percepção de sons e imagens, mas num modelo de consumo - tradicionalmente - contínuo, em que o espectador não domina o tempo de exposição da obra; E por fim, no âmbito das experiências como jogos de videogame ou parques temáticos, o ‘usuário’ teria uma possibilidade distinta das anteriores: a de interagir, pois a própria linguagem - nesses casos - não é capaz de por si só evocar um universo, ela depende da imersão do indivíduo para que isso aconteça.

Um dos aspectos mais valiosos da pesquisa de Hutcheon e que, ao mesmo tempo, mais se aproxima das intenções do presente estudo é justamente a tentativa de relacionar o cinema com outro meio narrativo que não apenas a literatura. No caso da autora em questão, ela estabelece um paralelo da sétima arte com os meios interativos quando analisa - por exemplo - jogos de videogame que inspiraram filmes, como é o caso do longa-metragem *Resident Evil* (2002) de Paul Anderson. Ou ainda, num movimento oposto, quando trata de filmes que inspiraram atrações em parques temáticos.

Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis (...) em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas¹⁷

Em linhas gerais, Hutcheon defende que a adaptação não pode ser considerada ‘vampiresca’ seja no cinema, no teatro, na televisão ou nos meios interativos, na medida em que o ‘produto derivado’ não abandona ou renega a fonte original, pelo contrário, pode mantê-la viva, atualizá-la para que se adeque a diferentes épocas, contextos e lugares.

¹⁷ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**; tradução André Cechinel. 2. Ed. – Florianópolis : Ed. Da UFSC, 2013, p. 58.

Quem também vai em defesa da obra adaptada, falando especificamente do cinema, é André Bazin. Na visão do crítico e teórico francês, o processo de adaptação não é nocivo, na medida em que o universo de leitores da obra literária é infinitamente menor do que o público que potencialmente terá acesso à obra filmada. Nesse sentido, para quem não conhece o romance, o filme vai se configurar como uma experiência inédita de contato com aquele universo e pode, inclusive, servir como fagulha para despertar o interesse do espectador em buscar o livro *a posteriori*. Bazin defende, ainda, que o cinema nunca foi exatamente um ‘parasita’ das obras literárias e que, pelo contrário, o romance moderno - especialmente nos Estados Unidos - também sofreu forte influência narrativa da sétima arte nos conceitos de montagem e subversão cronológica. Isso representa, na visão do autor, uma via de mão dupla, uma revolução.

São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema.¹⁸

Já na concepção de Syd Field, importante estudioso da estrutura de roteiros, o processo de adaptação evoca uma novidade completa com relação ao texto original, o que joga por terra qualquer tentativa de estabelecer relações comparativas.

Adaptar é a mesma coisa que escrever um roteiro original, pois o processo de adaptação de uma narrativa implica a construção de um (outro) texto, o dramático (...) um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça, um roteiro é um roteiro. Adaptar um livro significa transformar um (livro) em outro (roteiro), não sobrepor um ao outro. Não é fazer romance filmado ou uma peça filmada. São formas diferentes. Uma maçã e uma laranja.¹⁹

O autor defende que o parâmetro que deve direcionar a análise não é sua fidelidade à obra, mas sim a funcionalidade da *source material* - o texto original - diante do meio que pretende o adaptar. Esse pensamento desloca o foco de atenção para a relação entre o roteirista e os elementos da trama em si, ou seja, dá a ele autonomia para incluir novos personagens, tramas paralelas e o que mais for necessário para que a história seja transponível.

Doc Comparato, teórico e roteirista brasileiro, tem uma visão peculiar do conceito de adaptação e buscou em sua obra *Da criação ao roteiro*, definir escalas classificatórias para os vários processos de transposição de romances para outro meio.

Existem vários níveis ou graus de adaptação, com base no maior ou

¹⁸ BAZIN, André. Por um cinema impuro. Defesa da adaptação. In: **O Cinema Ensaios**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1991, p.96.

¹⁹ FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro; Ed: Objetiva, 1994, p. 174.

menor aproveitamento dos conteúdos da obra original. É óbvio que estão em jogo três aspectos da obra original: as personagens, a narrativa da história e o tempo em que ocorre a ação.²⁰

De acordo com o pensamento do autor, o primeiro desses níveis seria a *adaptação propriamente dita*, no qual são mantidos os nomes dos personagens, as relações de espaço, tempo e a trama em si. A segunda categoria, seria a trama *baseada em*, ou seja, a essência da história é preservada na íntegra, mas os nomes de personagens e algumas situações são modificadas. Há também o que Comparato define como *inspirado em*: o desenvolvimento de uma nova estrutura narrativa a partir de um texto tendo como base apenas um personagem ou uma situação dramática específica. A quarta categoria é a *recriação*, processo através do qual a fidelidade é mínima e o único ponto de identificação com o texto original é o *plot* inicial. E, por fim, há a *adaptação livre* que seria pautada numa fidelidade com relação aos elementos principais da trama, mas contados sob uma ótica independente do texto base.

Em *A arte da adaptação*, Linda Seger afirma que a tarefa do adaptador pode ser comparada a de um escultor. A autora usa uma analogia muito interessante para afirmar sua teoria. Ela diz que quando perguntaram a Michelangelo, um dos maiores expoentes da história da arte ocidental, como ele era capaz de esculpir um anjo tão magnífico, ele teria respondido que - na verdade - o anjo já estava ali, sempre esteve trancado dentro daquela pedra e que o trabalho dele consistiu tão somente em eliminar tudo aquilo que não era anjo.

No hay ninguna ley, (...) que diga que no puedes utilizar tu imaginación cuando trabajas con el material de origen. La adaptacion es un original nuevo. Y el adaptador trata de lograr el equilibrio entre conservar el espíritu del original y crear una forma nueva.²¹

Levando esse pensamento para a narrativa, da mesma maneira, seria a função do adaptador extrair o drama que está contido no interior de outro material.

(...) la adaptación implica cambio. Implica un proceso que supone repensar, re conceptualizar; y también, comprender que la naturaleza del drama es intrínsecamente diferente de la de cualquier otra forma literaria.²²

Os Estudos em Adaptação, porém, não estão calcados somente no debate sobre a ‘fidelidade’. A seguir, vamos olhar para conceitos que nos ajudarão a compreender esse fenômeno que é a transposição de uma narrativa *una* (filme) para outra *múltipla* (série).

²⁰ COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009, p. 459.

²¹ SEGER, Linda. **El arte de la adaptación**. Madrid, RIALP, 2000, p. 37 e 38.

²² *Ibidem*. p. 30.

1.2. O advento da Intertextualidade e da Transtextualidade

Bakhtin é um dos primeiros a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde ela se elabora em relação a uma outra estrutura. Essa dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção segundo a qual a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.²³

Um dos conceitos que mais contribuiu para que literatura e cinema fossem colocados no mesmo nível, livres das relações hierárquicas, não é oriundo dos Estudos Cinematográficos como se poderia supor. Ele também não é recente, pelo contrário, data da década de 1960 a partir das pesquisas da pós-estruturalista Julia Kristeva, que introduziu no universo científico a noção de *intertextualidade*.

Na visão de Kristeva, a construção de um texto é feita a partir da absorção ou transformação de outro texto, ou seja, de um mosaico de citações. O que isso significa face ao presente estudo? Que mesmo um romance que é tido como matéria prima ‘original’ de um produto adaptado, por exemplo, nasce a partir de um conjunto de signos textuais anteriores ou contemporâneos a ele, o que faz com que a literatura seja tão somente mais um meio, um canal por onde esses sistemas compartilhados de sinais transita gerando outros textos e não exatamente sua raiz. Esse pensamento coloca não só o cinema e a literatura, mas também todos os meios de expressão artística numa espécie de equivalência, de horizontalidade.

Talvez nada ilustre melhor a teoria da *intertextualidade* inaugurada por Kristeva, do que a própria elaboração dela. E por quê? Ora, se de acordo com esse pensamento, todo texto nasce da absorção de outro, Kristeva foi beber na fonte do conceito de *dialogismo* desenvolvido anteriormente pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin.

O ‘dialogismo’ bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que ‘alcançam’ o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha ‘dormido com’ outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu (...). O dialogismo, em seu sentido amplo, é central não apenas para o

²³ Kristeva, Julia, 1941. **Introdução à semanálise** / Julia Kristeva ; Tradução Lúcia Helena França Ferraz. - 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 66.

texto canônico da tradição literária e filosófica, mas também para os textos não-canônicos.²⁴

Engana-se, porém, quem pensa que a *intertextualidade* como sinônimo ou sobreposição ao dialogismo é consensual. Há teóricos como BEZERRA (2010)²⁵ e FIORIN (2006)²⁶ que argumentam ter havido uma deturpação nas ideias *bakhtinianas* por parte de Kristeva. Primeiro porque o termo cunhado não aparece claramente na obra de Bakhtin. Segundo, porque o dialogismo pressupõe uma relação entre vozes que, por sua vez, pertencem a sujeitos quer sejam identificáveis ou não. Na visão dos autores, esse elemento não estaria contemplado nas ideias de Kristeva, que privilegiou a relação apenas entre textos, remetendo ao externo e não ao interno: o discurso.

Embora os referidos estudiosos tenham sua argumentação sólida e relevante sobre o porquê não concordam em associar a ideia de *dialogismo* à *intertextualidade*, não é o foco do presente trabalho aprofundar esse debate, pois não pretendemos fazer aqui um tratado no campo da semiótica ou do pós-estruturalismo. Além disso, seria de nossa parte um enorme contrassenso exigir fidelidade de Kristeva à Bakhtin, depois de todo o caminho de desconstrução dessa ideia percorrido até aqui.

A proposta é tentar fazer o mesmo exercício de relativização quando da transposição de uma obra para outra, assumindo que os estudos de Kristeva podem ser como uma espécie de inscrição num velho pergaminho, que antes guardava os escritos de Bakhtin. Apesar disso, por transparência, ainda é possível ler claramente o que diz o filósofo: os dois existem, coexistem, significam e resignificam. É o ‘novo’ sobreposto ao ‘antigo’. A genial analogia do *palimpsesto* de Gérard Genette, que nos leva para outro conceito.

Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.²⁷

Para Genette, o objeto da poética não é o texto, mas sim o ‘arquitexto’, que seria o conjunto das categorias gerais ou transcendentais, tais como: modos de enunciação, tipos de

²⁴ STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: **Da fidelidade à intertextualidade**. New York University, 2008, p. 28.

²⁵ BEZERRA, P. Prefácio: **Uma obra à prova do tempo**. In: BAKHTIN, M. M. (1929/1963). Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

²⁶ FIORIN, J. L. **Interdiscursividade e intertextualidade**. In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

²⁷ GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éd. du Seuil, 1982. Trad: Edições Viva Voz, 2010, p. 7

discurso, gêneros literários, etc. Neste sentido, a *intertextualidade* seria tão somente uma entre cinco categorias de um conjunto maior denominado *transtextualidade*, ou seja, tudo o que coloca um texto em relação, explícita ou implícita, com outros textos.

É importante salientar que as pesquisas de Genette não estão no campo dos Estudos Cinematográficos ou dos Estudos em Adaptação, mas podem ser aplicados como ferramentas para nossa pesquisa, na medida em que o teórico fala não apenas a respeito das relações entre textos, mas também sobre o conceito de ‘transposição’ que é justamente o processo que se deu entre o filme *Psycho* e a série *Bates Motel*.

A transformação séria ou transposição, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente (...) pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam.²⁸

Na concepção de Genette os cinco tipos de relações *transtextuais* existentes são: a *intertextualidade*, a *paratextualidade*, a *arquitextualidade*, a *hipertextualidade* e a *metatextualidade*.

A primeira delas, a *intertextualidade*, seria a presença conjunta de dois textos, seja na forma de citação, alusão ou plágio. Seu traço mais marcante seria o fato de o ‘intertexto’ não ser explícito, mas totalmente reconhecível por se tratar de conhecimentos anteriores que estão, de certa forma, em algum lugar do imaginário coletivo. Para citar um exemplo prático de alusão a outro texto, podemos destacar as referências a eventos bíblicos exploradas pela franquia Monty Python, cujo título de grande expressão mundial é *Monty Python's Life of Brian* (1979); ou ainda no especial de Natal da Netflix: *A primeira tentação de Cristo* (2019), criado pela produtora brasileira Porta dos Fundos.

O segundo tipo de relações transtextuais é a *paratextualidade* que, em linhas gerais, seria a relação entre o texto de uma obra literária com seu próprio ‘paratexto’, ou seja, prefácios, epígrafes, posfácios ou títulos. Embora, como salientamos anteriormente, não haja na pesquisa de Genette um foco ligado ao audiovisual, podemos estabelecer o paralelo dessa categoria com os filmes e séries, considerando que a *paratextualidade* - nesses casos - estariam em materiais extra diegéticos às narrativas audiovisuais, tais como *trailers*, resenhas, pôsteres, entrevistas com equipe e elenco, críticas publicadas por grandes veículos especializados, publicações em redes sociais ou páginas oficiais dos produtos.

²⁸ GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éd. du Seuil, 1982. Trad: Edições Viva Voz, 2010, p. 7.

A *metatextualidade* é o terceiro tipo de transtextualidade definida por Genette e é caracterizada, principalmente, pela crítica entre um texto e outro. Trazendo mais uma vez para o contexto das adaptações, seriam aquelas obras que se apresentam como uma versão revisitada do ponto de vista crítico ou, em casos mais extremos, até hostis com relação a ‘obra original’. Há também, em se tratando de *metatextualidade*, aqueles filmes ou séries que não fazem menção declarada a romances, mas que evocam uma lembrança, estabelecem com eles uma relação difusa.

A quarta categoria de *transtextualidade* é, também, uma das que mais dialoga diretamente com o universo das transposições entre obras:

A hipertextualidade, à sua maneira, é do domínio da bricolagem. Este é um termo cuja conotação é geralmente pejorativa, mas ao qual certas análises de Lévi-Strauss deram alguns títulos de nobreza. (...) Digamos somente que a arte de ‘fazer o novo com o velho’ tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos ‘fabricados’: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto.²⁹

A *hipertextualidade* seria a relação entre um ‘hipertexto’ com um texto anterior, o ‘hipotexto’, que seria transformado nesse processo. De acordo com essa visão, todas as obras são ‘hipertextuais’, na medida em que sempre evocam a outra preexistente.

A ‘Eneida’ e ‘Ulisses’ são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a ‘Odisséia’, naturalmente (...) essas duas obras se distinguem entre si pelo fato de que não se trata, nos dois casos, do mesmo tipo de transformação³⁰.

Para Genette as práticas hipertextuais podem se dividir em três regimes: *lúdico*, *satírico* ou *sério*. Elas também podem se estabelecer a partir das relações de *imitação* ou de *transformação*. Nesse sentido, uma relação de imitação no regime lúdico seria o ‘pastiche’, no regime satírico seria a ‘charge’ e no sério seria a ‘forjação’. Já na relação de transformação, que é de fato a que nos interessa na presente pesquisa, o regime lúdico seria a ‘paródia’, o satírico seria o ‘travestimento’ e o regime sério a ‘transposição’. Nossa pesquisa sobre as consequências narrativas da passagem de *Psycho* para *Bates Motel* está posicionada no que Genette considera a *transformação* no regime *sério*, daí a aplicação do termo ‘transposição’.

²⁹ GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éd. du Seuil, 1982. Trad: Edições Viva Voz, 2010, p. 144.

³⁰ *Ibidem*. p. 18.

A quinta categoria de ‘transtextualidade’, a *arquitextualidade*, é definida como a mais abstrata entre elas. Isso porque evoca, como explica Robert Stam:

As taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto. Num primeiro olhar, essa categoria parece irrelevante para a adaptação, uma vez que as adaptações, geralmente, simplesmente adotam o título do romance em questão. Mas, como vimos aqui, existem as ‘adaptações não identificadas’ (As Patricinhas de Beverly Hills) e as adaptações genéricas e difusas (Rohmer). Existem também as adaptações renomeadas.³¹

A aplicação prática da *arquitextualidade*, portanto, seria como imaginarmos filmes ou séries que não carregam os nomes originais do romance, ou ainda, aqueles enunciados que nos fazem acreditar se tratar de uma transposição de uma obra literária, mas que não se relacionam diretamente com o texto do romance sugerido.

Como vimos, tanto a ideia de *intertextualidade* de Julia Kristeva, quanto as noções de *transtextualidade* de Gérard Genette representam importantes elementos conceituais quando pensamos no processo de adaptação de um meio para outro.

(...) preconizo uma série de pesquisas específicas para cada tipo de arte, em que os paralelismos ou convergências eventuais não deveriam em nenhum caso ser postulados a priori, mas sim observados após a evidência. Portanto, acabo de falar ou de sugerir talvez demais a esse respeito – ainda que a distinção fundamental entre práticas de transformação e de imitação me pareça, até prova em contrário, de pertinência universal.³²

Uma vez que os conceitos ligados à ‘adaptação’, ‘intertextualidade’ e ‘transtextualidade’ estão abordados e compreendidos enquanto estado da arte, vamos ao próximo passo que consiste em falar sobre a ideia de ‘narrativa’. A partir do pensamento de especialistas no assunto, pretendemos perceber como esse termo vem sendo classificado nos estudos científicos e quais os principais pilares teóricos que o sustentam.

1.3. Considerações teóricas acerca da Narrativa

Como reconhecemos uma narrativa? Eis uma questão raramente formulada pelo espectador, pois lhe parece evidente que os filmes aos quais assiste lhe contam algo. No entanto, se abrirmos um dicionário para obter algum esclarecimento, constatamos – surpresos – que só se diz de uma

³¹ STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. New York University, 2008, p. 32.

³² GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éd. du Seuil, 1982. Trad: Edições Viva Voz, 2010, p. 147.

narrativa: “relação oral ou escrita de um acontecimento real ou imaginário”. Em nenhum caso ela é sequência de imagens ou sons.³³

Para além das discussões envolvendo as terminologias empregadas para definir o processo através do qual uma obra ‘transita’ de um meio para outro, faz-se necessário no presente estudo falar - em linhas gerais - a respeito do importante conceito de ‘narrativa’. Será ela uma espécie de bússola que nos orientará e indicará os caminhos para entender a transposição de *Psycho* para *Bates Motel*.

Dentre as inúmeras correntes possíveis para abordar esse tópico, vamos recorrer a alguns dos mais referenciados estudiosos do tema, nomeadamente: Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Christian Metz, David Bordwell e Kristin Thompson; passando ainda por François Jost e André Gaudreault. Cada um deles trará contributos fundamentais tanto para entendermos a aplicação da ideia de ‘narrativa’ em audiovisual, quanto para realizarmos as análises específicas das relações entre o filme e a série mais adiante.

Como nos mostram Jost e Gaudreault em sua obra *A Narrativa Cinematográfica*, é nos anos de 1960, no bojo da corrente estruturalista, que emerge o interesse pelas questões ligadas à ‘narratividade’, especialmente por influência do pensamento de Claude Lévi-Strauss e impulsionado por pesquisadores como Genette, Metz e Todorov:

Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos.³⁴

Partindo dessa teoria, Todorov defende a existência de dois tipos de ‘episódios’ no contexto da narrativa: aqueles que são a descrição de um ‘estado’ que pode estar dentro ou fora de controle; e aqueles que se referem a transição de um estado a outro.

Uma parte bastante relevante de sua pesquisa nesse campo foi a busca por estabelecer um paralelismo entre ‘discurso’ e ‘linguagem’ para chegar no que ele chamou de ‘Gramática da Narrativa’:

Compreender-se-á melhor a narrativa se se souber que a personagem é um nome e a ação, um verbo. Mas compreender-se-á melhor o nome e o verbo pensando no papel que eles representam na narrativa. Em

³³ JOST, François. & Gaudreault, André. **A Narrativa Cinematográfica**. Trad.: Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009, p. 31.

³⁴ TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. ed: Perspectiva, 2006, p. 138.

definitivo, a linguagem não poderá ser compreendida sem que se aprenda a pensar sua manifestação essencial, a literatura. O inverso também é verdadeiro: combinar um nome e um verbo é dar o primeiro passo para a narrativa. De certa forma, o escritor não faz mais que ler a linguagem.³⁵

Outro importante teórico no campo da *narratologia*, o francês Gérard Genette apresenta uma distinção clara entre as três noções que podem ser aplicadas ao termo ‘narrativa’.

Num primeiro sentido (...) narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos.³⁶

O segundo sentido é classificado pelo autor como sendo, também, o menos difundido. Nele, a narrativa seria uma sequência de acontecimentos no âmbito da ficção ou da realidade, que formam o objeto de um determinado discurso em seus mais variados níveis de relação. Já no terceiro sentido, considerado o mais antigo entre eles, aparece a ideia de um ‘narrador’, pois o foco está no discurso em si:

Sem ato narrativo, pois, não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo narrativo. É, portanto, surpreendente que a teoria da narrativa se tenha até agora preocupado pouco com os problemas de enunciação narrativa, concentrando quase toda a sua atenção no enunciado e seu conteúdo, como se fosse inteiramente secundário, por exemplo, que as aventuras de Ulisses fossem contadas ou por Homero ou pelo próprio Ulisses (...) A análise do discurso narrativo será, pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração.³⁷

Na concepção do francês Christian Metz há cinco critérios básicos que permitem o reconhecimento de qualquer narrativa. Em sua obra *A Significação no Cinema*, o autor faz questão de pontuar que não tem a intenção de criar mais um modelo de análise estrutural ante a tantos já existentes, mas sim de perceber o que faz desses mecanismos possíveis.

O primeiro critério básico definido por Metz prega que a narrativa tem sempre um princípio e um final. Sobre essa característica, que parece habitar um território mais facilmente identificável, Jost e Gaudreault fazem um importante apontamento:

Que o final seja suspensivo ou cíclico, isso não muda em nada a natureza da narrativa como objeto: todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é só na imaginação do espectador que os heróis

³⁵ TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. ed: Perspectiva, 2006, p. 146

³⁶ GENETTE, Gerárd. **Discurso da Narrativa**. Trad: Fernando Cabral Martins. Ed. Arcádia. Lisboa, 1979. p. 23

³⁷ *Ibidem*. p. 24

podem continuar a viver.³⁸

O segundo critério refere-se à narrativa enquanto uma sequência com *duas temporalidades*, o que nas palavras do próprio Christian Metz significa:

Um início e um final: quer dizer que a narração é uma sequência temporal. Sequência duas vezes temporal, devemos acrescentar logo: há o tempo do narrado e o tempo da narração (tempo do significado e tempo do significante). Essa dualidade não é apenas o que torna possíveis todas as distorções temporais verificadas frequentemente nas narrações (três anos da vida do protagonista em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem “frequentativa” no cinema, etc.); mais essencialmente ela nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (...)³⁹

O terceiro critério de reconhecimento, na visão de Metz, é que *toda narrativa é um discurso*. Nessa categoria é que aparece a figura de um ‘sujeito’ da enunciação. Porém, na concepção do teórico, ele não deve se confundir com a ideia de ‘autor’ ou mesmo de ‘narrador’, mas sim estar atrelado a um processo que acontece no campo da recepção da mensagem:

A impressão de que alguém fala não se prende a existência empírica de um narrador preciso e conhecido ou que possa ser reconhecido, mas à percepção imediata, pelo consumidor da narração, da natureza linguística do objeto que está consumindo: já que se fala, deve haver quem esteja falando.⁴⁰

O quarto critério de Metz dá conta de outra relação que se localiza no âmbito do espectador: na medida em que se tem a consciência de que há uma narrativa em curso, há imediatamente um *descolamento com relação a realidade*, ou seja, o público em nenhuma instância confunde o evento narrado com fatos reais, ainda que a narrativa seja baseada em algum acontecimento histórico.

Por fim, o quinto critério de identificação baseia-se na premissa de que *uma narrativa é um conjunto de acontecimentos*:

Partindo dessa constatação, influenciado pelas análises de Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Bremond e Todorov, Metz é levado a demonstrar que a imagem cinematográfica corresponde a um enunciado em vez de uma palavra. A possibilidade de pensar toda e qualquer narrativa – seja um romance, um filme ou um balé – em termos de enunciado define a

³⁸ JOST, François. & Gaudreault, André. **A Narrativa Cinematográfica**. Trad.: Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009, P. 31

³⁹ METZ, Christian. **A significação no Cinema**. Trad.: Jean-Claude Bernardet. São Paulo. Ed: Perspectiva, 1973, p. 31

⁴⁰ *Ibidem*. p. 34

narrativa como tal e legitima uma análise estrutural.⁴¹

No que concerne ao debate sobre narrativa, a pesquisa de Bordwell e Thompson apontam para quatro elementos estruturais: causa, efeito, tempo e espaço.

We can consider a narrative to be a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space. A narrative is thus what we usually mean by the term story, (...) Typically, a narrative begins with one situation; a series of changes occurs according to a pattern of cause and effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative.⁴²

Segundo os autores, porém, nem sempre as relações de ‘causa e efeito’ estão necessariamente atreladas a ação inicial de ‘personagens’. Para entender esse conceito, podemos citar filmes como *Independence Day* (1996), *Dante’s Peak* (1997) ou *2012* (2009) nos quais a força que move a trama é um evento externo ou as ameaças que ele representa, como: invasões alienígenas e catástrofes naturais. Há outro aspecto relevante de observar no pensamento de Bordwell e Thompson, que se refere especificamente a ‘lógica interna da narrativa’. Usemos um exemplo dado pelos próprios autores:

Consider the following actions: “A man tosses and turns, unable to sleep. A mirror breaks. A telephone rings.” We have trouble grasping this as a narrative because we are unable to determine the causal or temporal relations among the events. Consider a new description of these same events: “A man has a fight with his boss; he tosses and turns that night, unable to sleep. In the morning, he is still so angry that he smashes the mirror while shaving. Then his telephone rings; his boss has called to apologize.” We now have a narrative. We can connect the events spatially: The man is in the office, then in his bed; the mirror is in the bathroom; the phone is somewhere else in his home. More important, we can understand that the three events are part of a series of causes and effects. The argument with the boss causes the sleeplessness and the broken mirror. A phone call from the boss resolves the conflict; the narrative ends. In this example, time is also important. The sleepless night occurs before the breaking of the mirror, which in turn occurs before the phone call; all of the action runs from one day to the following morning. The narrative develops from an initial situation of conflict between employee and boss, through a series of events caused by the conflict, to the resolution of the conflict. Simple and minimal as our example is, it shows how important causality, space, and time are to narrative form.⁴³

⁴¹ JOST, François. & Gaudreault, André. **A Narrativa Cinematográfica**. Trad.: Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009, p. 31

⁴² BORDWELL, David. & THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill, 2004, p. 69

⁴³ *Ibidem*. P. 69

Em nossa visão, essa articulação de elementos diz respeito não apenas a estrutura enquanto ‘proposta textual’ (ou roteiro), mas se aproxima também do terreno da ‘semântica’ (ou montagem). Aplicando isso ao terreno do audiovisual, podemos citar os experimentos de Lev Kuleshov, no contexto do Cinema Soviético, com o objetivo de mostrar o significado de uma sequência filmica através da montagem. Segundo essa teoria, planos avulsos não necessariamente pertencentes ao mesmo filme, mas organizados em determinada sequência lógica, teriam a capacidade de fazer o público acreditar que há uma ligação entre eles, atribuindo um novo significado a partir desta relação.

The content of the shots in itself is not so important as is the joining of two shots of different content and the method of their connection and their alteration.⁴⁴

Nesse sentido é como se um plano A (tese) somado a um plano B (antítese) gerassem um terceiro nível de significado C (síntese). Isso nos é relevante pelo próprio método narrativo de Alfred Hitchcock, que assumidamente privilegiava a montagem dos elementos filmicos em detrimento a atuação dos atores ou mesmo ao próprio enredo. Em *Rear Window* (1954), por exemplo, o cineasta afirmou ter aplicado o ‘Efeito Kuleshov’:

(...) Pegamos um primeiro plano de James Stewart. Ele olha pela janela e vê, por exemplo, um cachorrinho que desce, dentro de uma cesta, até o pátio; voltamos à Stewart, ele sorri. Agora, no lugar do cachorrinho que desce dentro da cesta, mostramos uma moça nua que se requebra diante de sua janela aberta; voltamos ao mesmo primeiro plano de James Stewart sorridente e, agora, ele é um velho safado!⁴⁵

Uma vez abordados os conceitos relevantes a cerca dos Estudos em Adaptação e das premissas básicas da narrativa, sob a perspectiva de enquadramento teórico, vamos ao próximo passo que consiste em levantar as questões de investigação e elucidar a metodologia de pesquisa escolhida para alicerçar o presente estudo.

⁴⁴ KULESHOV, Lev. *Apud* PRINCE, Stephen and HENS, Wayne E. ‘The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment’. In: **Cinema Journal**. Vol. 31, nº 2 (Winter 1992), pp. 59-75.

⁴⁵ TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004, p. 213

CAPÍTULO 2 – Metodologia de Investigação

Há inúmeras razões pelas quais podemos justificar a escolha da análise do discurso - baseada no pensamento de Michel Foucault - como metodologia da presente investigação.

A primeira delas é, sem dúvida, o próprio legado do teórico, que dedicou boa parte de sua pesquisa à temas como a loucura e a sexualidade, enunciados que fazem parte do universo particular de Norman Bates, personagem que está no epicentro da narrativa tanto no filme *Psycho* quanto na série *Bates Motel*. Embora nosso estudo não se pretenda a um tratado sobre a representação do louco ou da sexualidade no audiovisual, é claro que essa atmosfera foucaultiana nos interessa como pano de fundo.

A segunda e mais importante justificativa para escolha desta metodologia é a possibilidade de nos debruçarmos a um trabalho arqueológico de análise desses dois dispositivos, o fílmico e o seriado, buscando romper com fórmulas ou conceitos pré-discursivos. Nosso intuito é construir um lugar de fala que nasce justamente deste recorte imediato, da interação entre ambos os meios, como está fundamentada a teoria de Foucault.

O que eu faço não é absolutamente uma filosofia. E também não é uma ciência cujas justificativas ou demonstrações temos o direito de exigir-lhe. Eu sou um pirotécnico. Fabrico alguma coisa que serve, finalmente, para um cerco, uma guerra, uma destruição. Não sou a favor da destruição, mas sou a favor de que se possa passar, de que se possa avançar, de que se possa fazer caírem os muros. Um pirotécnico é inicialmente um geólogo. Ele olha as camadas do terreno, as dobras, as falhas. O que é fácil cavar? O que vai resistir? Observa de que maneira as fortalezas estão implantadas. Perscruta os relevos que podem ser utilizados para esconder-se ou lançar-se de assalto. Uma vez tudo isto bem delimitado, resta o experimental, o tatear.⁴⁶

Ao abrir mão de ser enquadrado como filósofo, historiador ou crítico literário e se autodenominar um ‘pirotécnico’, ou seja, alguém cuja maior habilidade é a capacidade de provocar pequenas explosões, Foucault rompe com uma visão estruturalista de ‘disciplina’ e passa a se interessar pelos ‘saberes’ que, nesse caso, habitariam todos um mesmo terreno. Dentro de uma perspectiva arqueológica é como se ele questionasse, por exemplo, a ideia de ‘documento’ como ‘fato’ e passasse a considerá-lo apenas como um ‘acontecimento’, que faz parte de um conjunto de outros tantos que não conquistaram o mesmo status de ‘oficial’. Partindo desse pressuposto, Foucault quer entender como é que se produz essa legitimidade, ou seja, como se dá essa genealogia de poder em que determinado discurso se torna uma ‘verdade’

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. **Eu Sou Um Pirotécnico**. In: POL-DROIT, R. ; FOUCAULT, M. Entrevistas. São Paulo: Graal, 2006, p. 67-100.

em detrimento de tantos outros olhares e perspectivas. Para dar um exemplo aplicando essa ideia ao sítio que estamos arque genealogicamente escavando é como se nos colocássemos as seguintes questões:

Por que ao discurso literário foi conferido, durante décadas, um status diferenciado com relação ao discurso fílmico ou seriado? Que relações de poder atuaram na manutenção desse lugar privilegiado e por quê?

O nosso objeto de estudo, porém, ultrapassa a ordem desses questionamentos apresentando - já em sua gênese - uma pretensa vocação foucaultiana que nos parece tão intrigante quanto acidental. Na medida em que Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano - os criadores de *Bates Motel* - estabeleceram uma ruptura com a obra literária e elegeram o dispositivo fílmico como discurso a ser ‘comentado’⁴⁷ na série, estiveram eles atuando dentro dessa lógica proposta por Foucault? Teriam aberto mão dessa tal ‘verdade literária’, desse elemento pré-discursivo contido no romance de Robert Bloch? Essa hipótese ganha ainda mais força se considerarmos o fato de que o personagem Norman Bates foi inspirado em um famoso *serial killer* americano dos anos 1950: Edward Theodore Gein, mais conhecido como Ed Gein. Sendo assim, outra pergunta imediatamente se faria relevante: que posição discursiva ocupa esse fragmento de ‘vida real’ na franquia audiovisual *Psycho*?

Se por um lado o cruzamento de todos esses saberes e camadas não só na construção da série, mas em todas as sequências fílmicas que foram realizadas após o clássico de Hitchcock, aparentam um perfeito alinhamento com a alegoria pirotécnica de Foucault, por outro, elas vão de encontro com um importante conceito de sua genealogia, a ideia de autor.

"Que importa quem fala?" Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea. O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um tema cotidiano. Mas o essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio - ao mesmo tempo indiferente e obrigatório, os locais onde sua função é exercida.⁴⁸

Diferentemente de Roland Barthes (2004)⁴⁹ que divide a opinião de teóricos em torno da famigerada ideia de ‘morte do autor’, Foucault não chega a ser tão extremo e eleva a

⁴⁷ ‘Comentário’ dentro de uma perspectiva foucaultiana pode ser considerado o procedimento interno em que um sujeito revisita determinados discursos seja para reafirmá-los ou ampliá-los criando algo novo.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema (Coleção Ditos e Escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. P. 264.

⁴⁹ BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua** / Roland Barthes ; Tradução Mário Laranjeira – 2ª Ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2004.

discussão a um meio termo. Em sua visão, o autor é aquele que chancela o que é dito a ponto de se confundir com a própria fala, mas o discurso em si não é de sua propriedade. Neste sentido, seja na forma escrita ou na fala, não se deve atribuir ao autor o sentido ou o significado, mas sim a predominância do que está dito.

Mas o que há assim de tão perigoso por as pessoas falarem, qual o perigo dos discursos se multiplicarem indefinidamente? Onde é que está o perigo? ⁵⁰

Com relação a noção de autoria estamos, metodologicamente, diante de um grande desafio face ao que Foucault propõe. E por quê? Se por um lado, o romance *Psycho* pode ser considerado um exemplo de que a matéria discursiva textual é capaz de se sobrepor ao autor, na medida em que o livro dá espaço a um discurso fílmico forte e dissociado de Robert Bloch, por outro lado, a pergunta que se coloca é: teria sido a inconfundível e marcante assinatura de Alfred Hitchcock - e não propriamente sua matéria fílmica discursiva - que induziu outros tantos cineastas e os autores da série a se basearem no filme e não no livro? Sob essa perspectiva, teriam eles se livrado de uma armadilha pré-discursiva para cair em outra?

Esse complexo e desafiador enunciado faz com que nosso estudo sobre a transposição do filme para a série seja ampliado e se divida em dois grandes pilares investigativos, dois procedimentos de análise do discurso: um *interno* e outro *externo*.

2.1. Questões de investigação

No que se refere aos procedimentos internos de análise da transposição de *Psycho* para *Bates Motel* há uma questão central de investigação que se coloca:

A) *Quais as consequências quanto à narrativa em seus cinco elementos básicos com a transposição do filme para a série?*

A busca por indicadores e respostas para essa pergunta nos leva a duas outras subquestões metodológicas igualmente importantes:

A1. *Na medida em que Marion Crane e Norman Bates são os personagens que conduzem a narrativa no filme, como eles foram transpostos para série?*

A2. *Considerando outros elementos, tais como a mise-en-scène, a montagem e a trilha sonora, o que se assemelha ou altera na transposição do filme para a série?*

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. **L'Ordre du discours**. Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Éditions Gallimard, Paris, 1971. Trad: Edmundo Cordeiro e António Bento. 2002, p.2.

Pensando em uma segunda camada de análise, a dos procedimentos externos, faz-se necessário investigar o contexto social da criação e produção da série com o objetivo de buscar respostas para a seguinte questão:

B) Por que razão a série Bates Motel, a exemplo de todos os outros produtos audiovisuais posteriores ao filme de Alfred Hitchcock, foi originada do filme e não do livro?

Na medida em que as teorias de Michel Foucault priorizam a interação entre sujeitos e objetos no ato da formação discursiva, elas se aproximam dos conceitos de *intertextualidade* e *hipertextualidade* que discutimos anteriormente e, portanto, nos trazem uma vasta gama de possibilidades na busca por resoluções para as questões de investigação colocadas.

2.2. Instrumentos metodológicos

Um dos maiores legados da fortuna conceitual de Foucault é - ao mesmo tempo - o maior desafio em operá-la sob forma de metodologia. Isso se deve ao fato de ele ter concentrado seus esforços em não delimitar um modelo, em não criar um manual de instruções sobre como fazer análise de discurso a partir de suas ideias. Com isto, seu objetivo era não criar amarras para os pesquisadores, do contrário seria também ele facilmente enquadrado na escola estruturalista ou na vertente da História das ideias, correntes que combateu e das quais fez questão de se desvincular.

O que encontramos em Foucault é uma espécie de mapa do tesouro repleto de pistas que nos levam a uma caixa de ferramentas. Através delas, podemos atuar de forma subjetiva. E já que estamos diante desse rico sítio arqueológico, cujos vestígios filmicos e os seriados estão prontos para serem explorados, resta-nos então a tarefa de abrir essa caixa e lançar mão de alguns desses instrumentos, os que consideramos mais adequados para esse trabalho de escavação.

Começamos pelo ferramental que será utilizado nos procedimentos internos e que, portanto, ambicionam responder a primeira questão (A) e as subquestões dela originadas (A1 e A2). Para analisarmos quais as consequências da transposição de *Psycho* para *Bates Motel* em termos narrativos, cabe de antemão convencionar que estamos nos referindo aos seguintes elementos: *enredo, personagens, tempo, espaço e narrador*.

Com relação ao ‘enredo’ vamos investigar quais ampliações e alterações na trama foram necessárias para transpor uma obra de aproximadamente 90 minutos para uma coleção

de 50 episódios com uma média de duração de 45 minutos cada, divididos em cinco temporadas. Isso nos leva imediatamente a refletir sobre quais efeitos essa expansão exerceu em termos de ‘personagens’ e que impactos gerou na relação dos protagonistas Norman Bates e Marion Crane.

No que se refere a ambiência, o questionamento que se coloca é se a série preserva ou modifica as relações de ‘tempo e espaço’ em que a narrativa fílmica acontece. E para finalizar esse campo de análise da primeira questão metodológica, vamos investigar quem é o detentor do olhar na narrativa seriada e em que medida isso se aproxima ou difere da proposta do filme.

Este último tópico nos ajuda a entender qual o papel do ‘narrador’ no filme e na série. Primeiro de forma intrínseca pelo ponto de vista dos personagens Norman Bates e Marion Crane, o que acaba por nos dar pistas para solucionar a subquestão (A1); e depois de forma extrínseca, através das escolhas feitas pelo corpo criativo da série em seus mais variados ‘saberes’ quando da transposição do filme, o que nos aponta caminhos para responder a subquestão (A2).

No campo dos procedimentos externos, no intuito de dar conta da segunda questão de investigação (B), vamos nos valer da liberdade concedida pela metodologia de Foucault para nos apropriarmos de fontes discursivas ou não discursivas que habitam um terreno que convencionamos chamar de ‘fora de campo’.

Para entender quais as razões que levaram os criativos da série a dialogarem com o filme e não com o romance, primeiro vamos reunir e analisar: entrevistas, reportagens, artigos, publicações nas páginas oficiais de *Bates Motel* nas redes sociais⁵¹, além dos perfis pessoais de elenco e equipe, se assim julgarmos necessário.

Depois de coletar esses materiais, vamos colocá-los em intenso diálogo com o pensamento de alguns teóricos, seja no campo dos Estudos em Adaptação, da Narratologia ou, até mesmo, dos Estudos em Transmídia. Dentro de uma perspectiva foucaultiana é justamente no cruzamento desses discursos que pretendemos encontrar caminhos para as questões propostas. Dedicamo-nos, então, a análise da transposição do filme para a série.

⁵¹ Página Oficial de Bates Motel no *Instagram* [@insidebates](https://www.instagram.com/insidebates) e no *Twitter*: <https://twitter.com/insidebates>

CAPÍTULO 3 – A Transposição de *Psycho* para *Bates Motel*

What makes *Psycho* immortal, when so many films are already half-forgotten as we leave the theater, is that it connects directly with our fears: Our fears that we might impulsively commit a crime, our fears of the police, our fears of becoming the victim of a madman, and of course our fears of disappointing our mothers.⁵²

2020 marcou os 60 anos da estreia de *Psycho*, realizado pelo mestre do suspense Alfred Hitchcock e aclamado pela crítica especializada como um dos maiores clássicos do cinema. O filme narra a história de Marion Crane (Janet Leigh), a jovem secretária de uma imobiliária em Phoenix, no Arizona, que resolve fugir com 40 mil dólares da venda de um imóvel para ir atrás de Sam (John Gavin), o homem por quem é apaixonada e que está endividado. Sem perspectiva de ter o relacionamento assumido até que a vida financeira de Sam esteja estabilizada, Marion vê no roubo daquele dinheiro a única saída para realizar o sonho de viver ao lado de seu grande amor.

Na rota de fuga, após conseguir despistar um policial desconfiado de seu comportamento estranho, ela se depara com outro perigo: uma noite de chuva torrencial que compromete a sua visibilidade da estrada. Marion Crane, então, avista o que parece ser um local seguro para se refugiar até o dia seguinte: o Bates Motel. Ao estacionar no estabelecimento de ar mórbido e desértico, ela é recebida por Norman Bates (Anthony Perkins), homem aparentemente dócil e prestativo, mas que logo se revela aprisionado por uma relação doentia com a mãe, que ele alega ser uma mulher atormentada e com problemas mentais.

Marion se acomoda no hotel sem imaginar que está sendo observada por Norman enquanto se despe, graças a uma pequena fenda existente na parede que separa o escritório e o quarto número um. Perdida em seus pensamentos confusos e ainda tensa pelo delito que cometeu, a jovem vai tomar um banho para relaxar um pouco, antes de decidir que rumo tomar no dia seguinte. Numa cena icônica, parte do inconsciente coletivo quando se fala do filme, Marion é assassinada a golpes de faca por uma ‘mulher’: supostamente a mãe de Norman, da qual é possível ver apenas a silhueta enquanto acerta a vítima indefesa. Ao se deparar com o corpo de Marion Crane caído no banheiro, Norman muito nervoso dá um jeito de se livrar dele enrolando na cortina da box e o afogando junto com o carro da jovem num pântano. Ele

⁵² EBERT, Roger. **Crítica publicada em Chicago Sun Times**. 06 de Dezembro de 1998. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-psycho-1960>

também tem o cuidado de limpar as marcas de sangue e ocultar qualquer evidência de que a moça esteve ali naquele quarto.

Em Phoenix, a notícia da fuga de Marion com os 40 mil dólares da empresa rapidamente se espalha e faz com que Lila Crane (Vera Miles) inicie uma verdadeira caçada pelo paradeiro da irmã começando por Sam, que se mostra surpreso com a atitude da ‘namorada’ e garante não saber onde ela está. Seguindo algumas pistas dadas pelo detetive particular Arbogast (Martin Balsam) - antes de também sumir misteriosamente - e pelo xerife Al Chambers (John McIntire), Lila e Sam chegam ao Bates Motel sob pretexto de se hospedar, mas com o real intuito de descobrir o que há de errado naquele local onde Marion e o detetive estiveram antes de desaparecerem sem deixar rastro.

Numa trama cheia de suspense e de reviravoltas, Lila e Sam descobrem que Norman Bates mantém o cadáver da mãe empalhado no porão do antigo e sombrio casarão onde vive sozinho. Além disso, eles flagram o rapaz não apenas travestido com as roupas da senhora Bates, mas também empossando uma faca em tom ameaçador enquanto assume completamente a personalidade dela. Depois que Norman é detido, cabe ao psiquiatra Dr. Fred Richman (Simon Oakland) a missão de elucidar o distúrbio que o levava a ‘tomar o lugar da mãe’ e fazer suas vítimas, nomeadamente: Marion Crane, o detetive Arbogast e outras duas mulheres que estavam desaparecidas.

Sobre a construção da narrativa no filme, o próprio cineasta Alfred Hitchcock fez uma importante consideração a respeito de suas técnicas a outro mestre da sétima arte, François Truffaut, durante uma conversa que originou o famoso livro *Hitchcock/Truffaut - Entrevistas*:

Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e disso eu fazia muita questão. Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, o que me importa é que a montagem dos fragmentos do filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. Creio que para nós é uma grande satisfação usar a arte cinematográfica para criar uma emoção de massa. E, com *Psicose*, realizamos isso. Não foi uma mensagem que intrigou o público. Não foi uma grande interpretação que transtornou o público. Não era um romance muito apreciado que cativou o público. O que emocionou o público foi o filme puro.⁵³

Como vimos anteriormente na breve explanação da sinopse de *Psycho*, a narrativa fílmica está estruturada basicamente em três pilares em termos de enredo: no primeiro ato acontece a apresentação da protagonista Marion Crane (Janet Leigh) e de seu conflito amoroso

⁵³ TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004, p. 287

até o *turning point* inicial que é a sua fuga roubando uma quantia em dinheiro da imobiliária onde trabalha. O segundo ato é marcado pela chegada de Marion ao Bates Motel e seu encontro com Norman (Anthony Perkins), que é apresentado inicialmente como um possível aliado da jovem, já que mantém uma relação amistosa com ela e - mesmo sem saber do delito que cometeu - a faz refletir sobre mudar de ideia e voltar atrás.

O assassinato de Marion durante o banho, supostamente cometido pela mãe de Norman, abre caminho para o terceiro ato que é calcado na investigação do desaparecimento da moça conduzida especialmente por três personagens secundários: Lila Crane (Vera Miles), Sam Loomis (John Gavin) e o detetive Arbogast (Martin Balsam). O clímax é a descoberta de que Norman Bates assume a personalidade da mãe, que está morta, para cometer seus crimes. Isso leva ao desfecho que é a condenação do assassino e a revelação do tipo de distúrbio do qual ele é acometido e que o faz se comportar daquela maneira.

Há pelo menos duas grandes surpresas no filme: a primeira delas é o crime brutal que coloca fim à vida de Marion Crane, a segunda é a descoberta de que Norman Bates é, na verdade, o antagonista da história que se esconde por trás da personalidade imaginária de sua mãe.

Na verdade, a primeira parte da história é exatamente o que aqui em Hollywood se chama de ‘arranque vermelho’, ou seja, um truque destinado a desviar a atenção, a fim de intensificar o assassinato, a fim de que ele seja uma surpresa total. Todo o início devia ser propositadamente um pouco longo, tudo o que se refere ao roubo do dinheiro e à fuga de Janet Leigh, a fim de encaminhar o público para a pergunta: “Será que a moça vai ser pega ou não?”. (...) Quanto mais detalhes fornecemos sobre a viagem de carro da moça, mais o público ficará absorvido com sua fuga e é por isso que demos tanta importância ao policial motociclista de óculos pretos e à mudança de automóvel. Mais tarde, Anthony Perkins descreve a Janet Leigh sua vida no motel, trocam impressões e, também aí, o diálogo tem a ver com problema da moça. Supõe-se que ela resolveu voltar para Phoenix e devolver o dinheiro. É provável que a parcela do público que procura adivinhar pense: “Ah, bem! Esse rapaz está tentando fazê-la mudar de opinião”. Fazemos com que o público fique quebrando a cabeça, o mantemos tão longe quanto possível do que vai acontecer. Aposto tudo o que você quiser que, numa produção comum, teriam dado a Janet Leigh outro papel, o da irmã que investiga, pois não é hábito matar a estrela na primeira terça parte do filme. Quanto a mim, foi de propósito que matei a estrela, pois assim o crime era mais inesperado ainda. Aliás, foi por isso que, mais adiante, insisti para que não se deixasse o público entrar depois de o filme ter começado, pois os retardatários ficariam esperando o momento de ver Janet Leigh, quando na verdade ela já teria deixado a tela e morrido! A construção desse filme é muito interessante e é minha experiência mais apaixonante de jogo com o público. Com Psicose, fiz

a direção dos espectadores, exatamente como se tocasse órgão.⁵⁴

Psycho era um projeto ousado para a época em que foi produzido e lançado, tanto que Alfred Hitchcock, mesmo já sendo renomado, teve que enfrentar a resistência dos executivos de cinema que temiam a temática violenta, especialmente representada na cena em que a personagem de Janet Leigh seria assassinada. Mas em termos narrativos, nas palavras do próprio realizador, era justamente esse o seu maior trunfo, já que nenhum espectador imaginaria que uma atriz de peso como Leigh, fosse encarnar uma personagem que morre tão precocemente.

Mas ora, se o filme foi originado de um romance cujo destino da mocinha era o mesmo, por que razão a morte da protagonista surpreendeu tanto às pessoas? E com relação ao desfecho da trama envolvendo Norman Bates? Como foi possível manter esse *spoiler* em segredo? No livro *Alfred Hitchcock e os Bastidores de Psicose*, Stephen Rebello explica uma das estratégias do cineasta:

Para manter as surpresas de *Psicose* como surpresas, Hitchcock, para a consternação de alguns de seus colegas, teria mandado Peggy Robertson comprar da editora e das livrarias o maior número possível de exemplares do romance.⁵⁵

Antes de nos lançarmos ao desafio que é analisar a transposição desse clássico para a série de TV, também de grande sucesso, é preciso fazer uma consideração importante: *Bates Motel* foi criada e estruturada para ser uma espécie de *prequel* moderno do filme. Isso significa que, na série, temos a chance de conhecer os antecedentes da relação de Norman Bates (Freddie Highmore) com sua mãe Norma (Vera Farmiga) e de entender o processo através do qual ele atingiu esse grau de loucura a ponto de assumir a personalidade da matriarca para cometer crimes. Apenas nos episódios 05, 06 e 07 da quinta temporada é que vemos se desenvolver o *plot* que equivale ao recorte narrativo do filme com a aparição da personagem Marion Crane, vivida na versão televisiva por Rihanna.

Nossa pesquisa, porém, não se limitará a uma análise comparativa de elementos isolados desses três episódios e do filme. Ao invés disso, vamos nos valer dos conceitos *foucaultianos* e propor uma análise mais ampla, que incluirá tramas localizadas no prólogo ou no epílogo da série, desde que estejam relacionadas a alguma temática do filme.

⁵⁴ TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004, p. 274 e 275.

⁵⁵ REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2012, p. 35.

Na tentativa de perceber as similaridades e as diferenças no que diz respeito a narrativa quando da transposição, vamos investigar as consequências desse processo tendo por base cinco elementos básicos: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. Para cada uma das categorias, vamos articular o pensamento de teóricos referenciados em ‘narratologia’ aos discursos internos e externos contidos no filme e na série.

3.1. Consequências narrativas: transposição do enredo

Estrutura é uma seleção de eventos da estória da vida dos personagens, composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico.⁵⁶

Para o norte-americano Robert McKee, elementos narrativos como: ação, conflito, personagens, clima, imagens e diálogos formam, juntos, o que ele chama de ‘eventos’. Um conjunto de eventos, portanto, seria a ‘estrutura’ o que, aqui, convencionamos chamar de ‘enredo’, termo clássico utilizado para designar a totalidade de acontecimentos de uma narrativa. Pensar o enredo, ou estrutura, sob a ótica da construção narrativa de Alfred Hitchcock é - antes de mais nada - compreender uma distinção fundamental entre o que ele define como ‘surpresa’ e como ‘suspense’:

Estamos conversando, talvez haja uma bomba debaixo desta mesa e nossa conversa é absolutamente comum, não acontece nada de especial, e de repente: bum, explosão. O público ficou surpreso, mas até a explosão da bomba somente lhe foi mostrada uma cena banal, sem interesse. Agora examinemos o suspense. A bomba está embaixo da mesa e o público sabe disso, talvez porque tenha visto o anarquista colocá-la aqui. O público sabe a que a bomba explodirá às 13 horas e sabe que são 12h45 – há um relógio no cenário; a mesma conversa banal torna-se, subitamente, muito interessante porque o público participa da cena, ele tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam falar de coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa e ela está prestes a explodir”. No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense.⁵⁷

É no constante jogo entre essas duas forças, mas principalmente privilegiando o ‘suspense’ em detrimento da ‘surpresa’, que Alfred Hitchcock estruturou não apenas *Psycho*, mas diversos outros trabalhos de sua carreira. Em *Rope* (1948), por exemplo, o suspense é

⁵⁶ MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros** / Robert McKee ; Trad.: Chico Marés. Curitiba, Ed. Arte e Letras, 2006, p. 43.

⁵⁷ TRUFFAUT, François; SCOT, Helen. **Hitchcock/Truffaut**. Paris: Ramsay, 1983, p. 59. Edição definitiva. *Apud* JOST, François. & Gaudreault, André. **A Narrativa Cinematográfica**. Trad.: Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009, p. 165.

sustentado do princípio ao fim pelo fato de o público saber que aquele banquete está sendo servido em cima de um grande baú onde está escondido o corpo de David (Dick Hogan), que foi assassinado pelos anfitriões da festa pouco antes de seu pai, sua tia e sua namorada chegarem para o jantar.

Trazendo essa ideia para o universo de *Psycho* é como imaginarmos que na sequência em que Marion Crane (Janet Leigh) é abordada por um policial, o suspense é trabalhado na medida em que o público sabe que ela está fugindo com os 40 mil dólares roubados e que não pode ser descoberta; já na cena em que Marion é assassinada no banho, o elemento surpresa foi explorado narrativamente, uma vez que o espectador não estava a espera de que aquilo acontecesse, especialmente naquela altura do filme.

Em termos de enredo, *Bates Motel* apresenta uma construção narrativa bastante distinta de *Psycho*. A primeira razão disso está justificada na própria necessidade do gênero seriado, que fez com que os criadores tivessem que estruturar, além da história central, diversas tramas secundárias para dar conta de 50 episódios divididos em cinco temporadas, bem diferente dos aproximadamente 90 minutos do filme; a segunda razão é porque a proposta da série desde sua gênese era, como vimos, servir como *prequel*.

Nossa análise das consequências narrativas da transposição do ‘enredo’ se dividirá em três recortes: o primeiro vai tratar da diferença na trama central da série e do filme; o segundo terá como foco o estudo da trama central de *Bates Motel* e suas relações com *Psycho*; e no terceiro falaremos sobre as tramas paralelas que foram criadas na versão televisiva e que fazem referência a algum assunto tratado no clássico de Hitchcock.

3.1.1. As diferenças de enredo entre o filme e a série

A consequência narrativa mais facilmente identificável na trama central quando da transposição do enredo de *Psycho* para *Bates Motel* diz respeito ao lugar de protagonismo.

Diferentemente do filme que começa com uma panorâmica da cidade de Phoenix, no Arizona, até vermos Marion Crane (Janet Leigh) com seu amado Sam Loomis (John Gavin) num quarto de hotel em plena luz do dia; nos primeiros minutos da série somos introduzidos ao ainda misterioso universo de Norman Bates (Freddie Highmore), antes de se mudar para o Bates Motel. Ou seja, no filme, a protagonista apresentada é Marion, na versão televisiva é Norman. **(Fig. 02 e 03)**

Figura 02: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Apresentação da protagonista Marion Crane
Psycho (1960)

Figura 03: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Apresentação do protagonista Norman Bates
1º Temporada – 1º Episódio

Ambas as narrativas começam mostrando os respectivos protagonistas deitados em uma cama. Marion Crane (Janet Leigh) admirando seu objeto de desejo masculino, já Norman (Freddie Highmore) despertando em seu quarto para - logo em seguida - ir atrás de seu objeto de desejo feminino: a mãe.

Durante a sequência em que Norman está na cama é possível ouvir em *background* um diálogo que acontece no filme *His Girl Friday*, que está sendo exibido na TV. Nele, o personagem de Cary Grant pergunta surpreso ao noivo de sua ex-namorada se ele vai morar com a mãe: já aí se anuncia, como pano de fundo, o mote da série que é a relação neurótica de prisão que se desenvolverá entre Norman e Norma Bates (Vera Farmiga). Quando o adolescente se levanta da cama e caminha pelos corredores, desorientado em busca da mãe, ele esbarra numa moldura presa à parede que guarda a foto de seus pais no dia do casamento. O movimento brusco e acidental de Norman acaba deslocando o objeto de lugar, deixando o retrato torto: é o prenúncio simbólico da relação desequilibrada daquele casal que tem reflexos no filho.

Na sequência de abertura de *Psycho* também há algo fora do lugar, mas trata-se da relação amorosa aparentemente conturbada e proibida entre Marion Crane (Janet Leigh) e Sam Loomis (John Gavin), que estão juntos num hotel barato durante o horário de almoço da jovem.

Percebemos que esse tipo de encontro entre os dois é algo recorrente, já que a primeira coisa dita na cena é “*you never did eat your lunch, did you?*”⁵⁸, pergunta aparentemente despreziosa, mas cheia de significados, feita por Sam Loomis enquanto Marion Crane está deitada na cama a admirá-lo em tronco nu, quase que enfeitiçada.

⁵⁸ HITCHCOCK, Alfred. *Psycho* (1960) aos 00:03:15 assistido pelo POPCORN TIME em julho de 2020.

Na série, a primeira palavra que Norman profere é “*mom*”⁵⁹. Ele a chama tenso e preocupado, como se estivesse tendo um mau presságio de que alguma coisa de ruim pode ter acontecido, depois caminha apressado pelos cômodos bagunçados da casa até encontrar o corpo do pai, Sam, caído já morto numa espécie de oficina. Norma (Vera Farmiga) é apresentada logo em seguida, quando o menino completamente atordoado parte a procura dela e a encontra no banheiro de roupão, após ter tomado uma ducha. Norman conta o ocorrido, mas Norma não demonstra surpresa. Ao chegar no local onde o marido está morto, ela consola o filho.

Para quem eventualmente não conhece o jogo dramático de *Psycho*, o teaser de apresentação da série deixa no ar certa dubiedade: a reação pouco expressiva de Norma ao ver o próprio marido morto e o fato de ter acabado de sair do banho podem induzir algum espectador desavisado a pensar que foi ela quem o matou. Já para os que sabem da dinâmica entre mãe e filho, oriunda do conhecimento prévio do filme, é possível suspeitar que foi, na verdade, Norman quem deu cabo à vida de Sam e que está sendo protegido por Norma, o que acaba se confirmando no sexto episódio da primeira temporada.

Não é mera coincidência que o amante de Marion Crane (Janet Leigh) no filme, tenha o mesmo nome que o pai de Norman Bates na série. Embora o cruzamento da jovem fugitiva (Rihanna) com o psicótico administrador do motel (Freddie Highmore) só aconteça na quinta temporada, já há de início uma preocupação dos criadores em deixar marcado que esse nome ‘Sam’ remete a um histórico traumático na vida do protagonista, o que não deixa de ser - também - uma forma de conexão com o filme.

Embora o foco de nossa pesquisa não esteja no campo da psicologia ou da psicopatologia, há um conceito oriundo do pensamento psicanalítico *freudiano* que nos ajuda a entender as razões do assassinato de Sam pelo próprio filho e, conseqüentemente, o estreitamento ainda maior dos laços afetivos entre Norma (Vera Farmiga) e Norman (Freddie Highmore). Trata-se do chamado ‘Complexo de Édipo’, cuja definição nos mostra um verbete de Laplanche e Pontalis:

Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. (...) Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado

⁵⁹ **Bates Motel**, Temporada 1 - episódio 1 aos 00:39 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia.⁶⁰

Na medida em que percebe a impossibilidade de ‘superar’ o pai como lugar de ‘objeto de desejo’ da mãe, Norman acaba o matando e se torna o ‘único homem’ da vida de Norma. Essa sequência que abre a série, aliás, é brilhante por já introduzir a trama principal num momento de ruptura e mostrar a mecânica relacional de dependência entre Norma e Norman que será vista muitas vezes ao longo das temporadas.

O enredo da série traz outra novidade com relação ao filme: a real existência da personagem ‘Norma’, que no clássico de Hitchcock foi explorado como fruto da imaginação de Norman devido a sua condição psíquica. Quando *Psycho* começa, embora ainda não saibamos, Norma Bates já está morta e seu filho (Anthony Perkins) encontra-se totalmente aprisionado ao chamado ‘Transtorno Dissociativo de Identidade’ sem que tenhamos testemunhado essa construção. No cinema, como vimos anteriormente, esse *plot* foi trabalhado magistralmente como recurso de suspense pelo cineasta, que só revelou o cadáver da matriarca no último ato do filme. Na série, a possibilidade de trazer à tona os antecedentes da relação mãe e filho foi justamente o que fascinou os criadores, conforme depoimento de Kerry Ehrin, uma das *showrunners*:

I did initially have that run for the hill’s instinct. But, it was ultimately the mother-son relationship and just realizing that everything we knew about Norma Bates was from the point of view of a guy who’d lost his mind, so who knows how real that was, or if it was his perception of her, at the time. So, that just became very interesting to me. I wondered, “What was that relationship about? Was there anything beautiful in it?” Dysfunctional relationships can be very intense and have a really beautiful aspect to them. There can be that co-dependence of people who only have each other. There’s something sort of lovely about that and terribly sad, too. That relationship just kept me going back to it, even though I was a little hesitant.⁶¹

Em *Bates Motel* é nítido que Norma Bates (Vera Farmiga) ocupa um lugar de destaque junto com o protagonista Norman (Freddie Highmore), pois não apenas está viva e no epicentro da trama central, como é a força motriz de uma importante trama paralela que faz referência a um tema abordado no filme. Isso subverte completamente a lógica da estrutura *Hitchcockiana*

⁶⁰ Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1992). **Vocabulário da psicanálise** (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes, p. 77

⁶¹ EHRIN, Kerry. **Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider**. 08 de Abril de 2013. Disponível em: <https://collider.com/bates-motel-carlton-cuse-kerry-ehrin-interview/>

na medida em que não se trata de narrar a história de uma frágil secretária que comete um delito por amor e que encontra seu algoz no caminho. Na série, a trama central é a história de Norman Bates e de como sua relação simbiótica com a mãe o levou àquela condição psíquica a ponto de cometer inúmeros crimes.

Essa forma de conduzir o enredo na série dividiu opiniões da crítica especializada, o que era previsível por se tratar de uma espécie de ‘releitura moderna’ de um clássico. Como vimos nos capítulos anteriores, essa lógica faz parte de uma tendência histórica de estabelecer relações comparativas quando existe uma dita ‘obra original’.

Por um lado, a série foi recebida com entusiasmo por parte de alguns jornalistas, a exemplo de Joanne Ostrow, que na época escrevia para o *Dever Post* e publicou:

Executive producers Cuse (“Lost”) and Kerry Ehrin (“Friday Night Lights”) set out to explore the psychological dysfunction in Norman’s formative years as his sick relationship with his mother took hold. They’ve succeeded admirably, while also setting up numerous subplots to take the characters in new directions.⁶²

Em contraposição, *Bates Motel* foi alvo de certa desconfiança por parte de alguns críticos. Foi o caso de Hank Stuever, que na ocasião da estreia demonstrava sua preocupação com uma das tramas secundárias, criadas pelos *showrunners*, em matéria publicada no *The Washington Post*:

Even if the notion delighted him, I’m not sure Alfred Hitchcock would have known where to take a story about international sex-trafficking, so it’s up to us to sort it out and determine if we want to stay at “Bates Motel” or keep driving. I’m going to check in and take a shower. I have a feeling I’ll regret it in a couple more episodes, but I need the rest, and there’s something oddly comforting about all these creeps⁶³

Levando em consideração essa diferença crucial em termos de enredo na série, que não tem Marion Crane como protagonista, o famigerado encontro entre ela e Norman Bates será analisado mais adiante em uma sessão exclusivamente dedicada as consequências da transposição dos ‘personagens’. Antes disso, dando sequência a análise de ‘enredo’, vamos entender como foi conduzida a trama central em *Bates Motel* envolvendo Norman (Freddie Highmore) desde o assassinato de seu pai até a morte de Norma Bates (Vera Farmiga).

⁶² OSTROW, Joanne. **Crítica publicada em Denver Post**. 13 de Março de 2013. Disponível em: <https://www.denverpost.com/2013/03/13/ostrow-bates-motel-taut-carlton-cuse-psycho-prequel-premieres-on-ae/>

⁶³ STUEVER, Hank. **Crítica publicada em The Washington Post**. 14 de Março de 2013. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/in-a-andes-bates-motel-a-teenage-boy-meets-more-than-one-psycho/2013/03/14/7f4f2064-86ab-11e2-999e-5f8e0410cb9d_story.html

3.1.2. Enredo: a trama central da série

De um instante à eternidade, do intracraniano ao intergaláctico, a estória da vida de todo e qualquer personagem oferece possibilidades enciclopédicas. A marca de um mestre é selecionar apenas alguns momentos, mas nos dar uma vida inteira.⁶⁴

Ao longo das quatro primeiras temporadas, a trama central da série é focada no desenvolvimento da relação simbiótica entre mãe e filho, que gira em torno de três questões: o interesse de Norman por mulheres e o incômodo que isso gera na mãe; os apagões que Norman sofre e que o impedem de lembrar dos seus atos; e as consequências do envolvimento de Norma com outros homens, o que obviamente afeta o adolescente.

Mas tudo isso começa graças a uma mudança de cidade que acontece ainda no primeiro episódio da série. Após a morte de Sam, ocorre uma passagem de tempo de seis meses onde vemos Norman e sua mãe na estrada. Há de antemão um recurso narrativo muito interessante de observar: enquanto Norma conduz seu automóvel diante da paisagem deslumbrante rumo ao misterioso novo destino, ela diz algumas frases de ‘gradidão’ que gostaria que o filho repetisse e, em seguida, o vemos dizer à sua maneira:

Norma: “This is the part where you say...mother, this is beautiful! I’m so happy we’re moving here. You are so smart to have thought of this”
Norman: “Mother, this is so beautiful. I’m so happy you’re making me move here. You’re so smart to force me to do things I have no say in”.⁶⁵

Depois da inesperada resposta de Norman vemos a ‘surpresa’ que a mãe preparou: Norma o leva até o ‘Seafairer Motel’, um estabelecimento abandonado de beira de estrada, e diz que serão eles os administradores do lugar a partir daquele momento. Ela justifica que comprou o hotel e o casarão que há nos fundos em uma liquidação de hipoteca graças ao dinheiro do seguro da morte de Sam e, muito animada, apresenta os cômodos da casa nova.

Ao ver que Norman não está exatamente em êxtase com todas aquelas novidades, Norma argumenta que os dois passaram por muitas coisas na vida e que aquela é a chance de um recomeço. Mas Norman não se mostra muito convencido e é enfático em dizer que: “*Maybe some people don’t get to start over. Maybe they just bring themselves to a new place*”.⁶⁶

⁶⁴ MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros / Robert McKee**; Trad.: Chico Marés. Curitiba, Ed. Arte e Letras, 2006, p.43

⁶⁵ **Bates Motel**, Temporada 1 - episódio 1 aos 02:37 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

⁶⁶ **Bates Motel**, Temporada 1 - episódio 1 aos 05:38 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

A função dramática dessa sequência que tem início na passagem de tempo e termina na chegada ao hotel é justamente mostrar o quanto essa mãe é controladora e tenta comandar os pensamentos, palavras e decisões do filho. Mas há outro aspecto fundamental que é introduzido pelos roteiristas: a resistência de Norman em aceitar passivamente as exigências de Norma, evidencia o seu desejo reprimido em falar por si mesmo, em ter sua própria voz e fazer suas escolhas. Está posto um conflito crucial.

Com a chegada de Norma e Norman a pacata White Pine Bay, cidade fictícia onde se localiza o motel, um novo círculo de relações começa a se estabelecer na vida deles, mas principalmente na de Norman devido ao fato de frequentar a escola e passar a ter contato com garotas. Ainda no primeiro episódio, ele conhece Bradley (Nicola Peltz) que desperta seu interesse. Mais tarde, a menina bate a porta do casarão com o intuito de convidá-lo para ir à biblioteca estudar, mas é recebida por Norma que imediatamente dá um jeito de impedir que o filho saia. Revoltado por não ter tido escolha, Norman decide fugir pela janela de seu quarto para ir encontrar Bradley e acaba descobrindo que a proposta de estudo era, na verdade, um pretexto para levá-lo a uma festa.

Nesta mesma noite, um acontecimento trágico acaba contribuindo para uma nova etapa na conturbada relação entre mãe e filho. Enquanto Norman está fora de casa, Norma recebe a visita indesejada de Keith Summers (W. Earl Brown), homem rude que reivindica a posse do motel alegando ser o herdeiro da propriedade que está com sua família há mais de um século. A discussão evolui para uma luta corporal na qual Norma é algemada e estuprada. Ela grita diversas vezes pelo filho, que obviamente não aparece de imediato. Narrativamente há uma estratégia clara nesta sequência, que é conferir à Norma o papel de vítima da situação, principalmente pelo fato de o filho ter saído às escondidas e não estar em casa para impedir a agressão. É esse sentimento de culpa que vai servir como reforço dos laços entre os dois mais adiante.

Norman chega da rua ainda em tempo de flagrar a mãe aos berros sob domínio daquele homem e a defende golpeando Keith Summers na cabeça, de modo que ele desmaia. Mãe e filho, juntos, algemam o algoz que, quando desperta do golpe, provoca Norma dizendo que ela gostou de ser violada. Fora de si, ela o golpeia com uma faca repetidas vezes tirando sua vida. Norman quer chamar a polícia e contar o que aconteceu alegando legítima defesa, mas a mãe não concorda. Os dois acabam se livrando do corpo às escondidas num lago, estabelecendo uma cumplicidade irreversível em torno de um crime que não pode ser descoberto.

Há nessa trilha narrativa pelo menos três referências ao filme: o fato de Norma matar Keith Summers a golpes de faca, em uma ação similar ao que acontece ao detetive Arbogast na obra de Hitchcock (**Fig. 04 e 05**); o fato de Norma e Norman esconderem o corpo de Summers provisoriamente na banheira de um dos quartos do motel, fazendo uma alusão ao local onde Marion Crane é morta no filme (**Fig. 06 e 07**); e - por fim - quando questionados pelo policial Zack Shelby (Mike Vogel) sobre o fato de terem se mudado recentemente para a cidade e comprado o hotel, Norma revela que eles antes viviam no Arizona, mesmo estado onde no filme Marion Crane (Janet Leigh) morava e trabalhava.

Figura 04: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
'Norma' ataca Arbogast com uma faca
Psycho (1960)

Figura 05: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norma ataca Keith com uma faca
1º Temporada – 1º Episódio

Figura 06: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Norman observa o corpo de Marion na banheira
Psycho (1960)

Figura 07: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman observa o corpo de Keith na banheira
1º Temporada – 1º Episódio

Tendo que lidar com a pressão da investigação policial comandada por Alex Romero (Nestor Carbonell) em torno da morte de Keith Summers, Norma e Norman são surpreendidos por outra novidade que é a chegada de Dylan (Max Thieriot), filho mais velho dela com outro homem e que mantém uma relação péssima com a mãe. A introdução deste personagem cumpre

no enredo da trama central uma função clara: Dylan é a figura que identifica a relação tóxica entre Norma e Norman, tenta por diversas vezes ajudar o irmão a se dissociar daquela ‘amarra maternal’ e a se comportar como um adolescente da idade que tem. Ele atua como uma espécie de antagonista àquela relação tóxica em clara ascensão e dá ao público a possibilidade de enxergar os laços entre Norma e Norman sob outra perspectiva, como afirmou o *showrunner* Carlton Cuse:

We just thought Dylan (Max Thieriot) was a great window to look in on the relationship between Norma and Norman. The idea that there was a more normal brother was just a really compelling idea to us. He’s an outsider. He can never compete with the closeness of their relationship, but he’s still a really interesting character. Just in terms of the storytelling dynamics, that really added something interesting and compelling to the mix.⁶⁷

Dylan também cumpre outra importante função. Ele, de certa maneira, dá voz aos questionamentos que o próprio público se coloca ao testemunhar determinados comportamentos entre mãe e filho, socialmente pouco comuns, levando em consideração a idade do garoto, como afirmou o ator Freddie Highmore em entrevista ao *Collider*:

The nice thing about Max Thieriot’s character, Dylan, is that it’s a different window into their life and it gives another aspect of criticism towards the way that Norma and Norman interact. By having him come into the house with them, it breaks up that bond, in some ways, and allows the audience a point of view from which to critique it that’s more stable than one or the other of them. In that way, I think it works really well. I haven’t actually asked Carlton [Cuse] where the idea came from, but Max and I discussed Ed Gein, the original psycho that the book was based on, and he had a brother, so maybe he came from there. But, it’s a nice idea. It serves well to open your eyes more to what’s going on, in the house.⁶⁸

No primeiro episódio da terceira temporada, Dylan chega a questionar Norma sobre o fato de Norman ter dormido com ela ao invés de ocupar o próprio quarto como seria suposto para um menino da idade dele. **(Fig. 08 e 09)**

Dylan: “So what’s up ith Norman?” Norma: “What do you mean?”
Dylan: “Oh, I just...I walked by his room, and his bed was made. Norma: “Oh, we are talking in my room, and he fell asleep. He was just so tired, poor thing” Dylan: “Don’t you think that’s weird?” Norma: No, I don’t think it’s weird. It happens all the time. We just stay up late. What difference does it make?” Dylan: “Norman’s 18. He shouldn’t be

⁶⁷ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider**. 08 de Abril de 2013. Disponível em: <https://collider.com/bates-motel-carlton-cuse-kerry-ehrin-interview/>

⁶⁸ HIGHMORE, Freddie. **Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider**. 18 de Março de 2013. Disponível em: <https://collider.com/freddie-highmore-bates-motel-interview/>

sleeping in the same bed as his mom”⁶⁹.

Figura 08: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Dylan flagra o quarto de Norman vazio
3ª Temporada - 1º episódio

Figura 09: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norma e Norman dormem juntos
3ª Temporada - 1º episódio

Os esforços do irmão mais velho, porém, não são suficientes para minar o domínio que a figura de Norma exerce sobre o caçula, especialmente quando o assunto é afastá-lo do convívio com outras mulheres por quem pode se apaixonar: foi assim com Bradley (Nicola Peltz) e Emma (Olivia Cooke), apenas para citar alguns casos. O ator Freddie Highmore também falou ao *Collider* a respeito do ‘affair’ de seu personagem pelas duas:

Bradley is the girl that he’s really attracted to, from the start. That’s his main love interest and the person that he’s after. His relationship with Emma is almost the inverse of that. He doesn’t see her in the same intimate way that she sees him. It’s a whole new world of discovery for Norman to like this girl, but it’s cut by his mom and by circumstance, and he never manages to break out. When you think he does, there’s always something else and he doesn’t quite get there. He’s always ultimately unsatisfied.⁷⁰

A estratégia ‘castradora’ de Norma é baseada no padrão de se mostrar preocupada com o envolvimento do filho com garotas ‘vulgares’ transmitindo no subtexto uma mensagem clara: é como se nenhuma mulher no mundo fosse suficientemente pura e digna do amor de Norman, a exceção dela mesma, obviamente. Um forte exemplo disso é a forma como Norma se refere a Bradley, ao saber que tiveram uma noite de sexo:

Norma: “Sex is a serious thing, Norman” Norman: “Yeah, okay. Weren’t we talking about dogs?” Norma: “Don’t make jokes. What I want you to

⁶⁹ **Bates Motel**, Temporada 3 - episódio 1 aos 01:18 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

⁷⁰ HIGHMORE, Freddie. **Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider**. 18 de Março de 2013. Disponível em: <https://collider.com/freddie-highmore-bates-motel-interview/>

know is you have to be careful”. Norman: “Yeah okay, I will be”. Norma: “What I want to tell you is that you don’t know that girl well enough to be screwing her”. Norman: “She’s a nice girl, mother”. Norma: “Well, that remains to be seen. Personally, I don’t think ‘nice girls’ come to doorstep looking for a guy one day after he moves in. Or sleep with someone they barely know. At the age of 17, no less”.⁷¹

Em contraposição, o mesmo acontece quando é Norma a se aproximar de outros homens e Norman sente seu ‘lugar’ ameaçado. É possível perceber uma guerra declarada contra os ‘rivais’, o que parece provocar em Norma uma sensação quase inconsciente de prazer, a cada vez que se dá conta de que o filho está duelando pelo amor dela. Mais uma vez um conceito da psicopatologia nos ajuda a entender as razões desse comportamento:

A relação que se estabelece entre Norma e Norman é uma relação diádica, na qual o filho, sendo o falo da mãe, lhe completa em sua fantasia de ego-ideal; sendo este uma espécie de súdito daquela, como diz Bleichmar em Introdução ao Estudo das Perversões: ele “...converte-se naquilo que a mãe deseja. Seu desejo é desejo do outro, em duplo sentido, ou seja, ser desejado pelo outro e tomar o desejo do outro como se fora o próprio”, pois sabe que qualquer quebra nesta relação pode desencadear a rejeição materna. Daí vem a impossibilidade de lidar com seus próprios desejos e a necessidade de desprezar ou eliminar o objeto que lhe provoca excitação. Assim, ambos se fecham nessa díade, não permitindo a entrada de um terceiro (um pai simbólico) para que formem uma tríade, e assim possa cumprir a função paterna de castrar o filho e de interditar a mãe; ao invés disso, formam o que em Lacan é denominado o ternário imaginário.⁷²

O indício de que existe, de fato, uma pulsão sexual velada na relação entre mãe e filho nos é mostrado sutilmente já no primeiro episódio da série, quando Norman está carregando as caixas da mudança para dentro do casarão e ao subir as escadas se depara com Norma na janela trajando apenas roupas íntimas. Ele fica completamente paralisado a admirar com fascínio a imagem da mãe. (Fig. 10 e 11).

Outro momento em que é possível perceber isso, é no segundo episódio da primeira temporada, quando Norma está trocando de blusa na frente de Norman para encontrar o policial Zack Shelby (Mike Vogel) sob pretexto de tentar desviar o foco das investigações da morte de Keith Summers. Norman a observa fixamente e Norma o repreende percebendo a malícia no olhar: “*Lord, Norman! I’m your mother. It’s not like it’s weird or anything*”⁷³ (Fig. 12 e 13).

⁷¹ **Bates Motel**, Temporada 1 - Episódio 7 aos 32:02 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

⁷² ALVES, Carolina Melillo de Camillo. **Norma: O Nome-da-Mães – A Forclusão do Nome-do-Pai e a Constituição da Estrutura Psicótica**. CEP – Centro de Estudos Psicanalíticos. Ano 2017.

⁷³ **Bates Motel**, Temporada 1 - Episódio 2 aos 23:22 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

Figura 10: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman observa a mãe em roupas íntimas
1ª Temporada - 1º episódio

Figura 11: Imagem da série



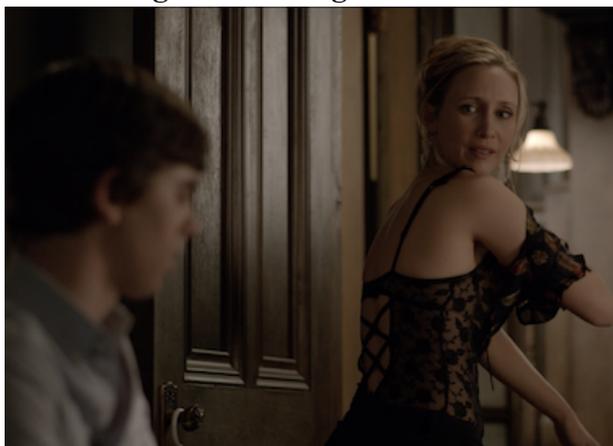
Fonte: recorte do autor
Norma da janela é observada pelo filho
1ª Temporada - 1º episódio

Figura 12: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman observa a mãe trocando de roupa
1ª Temporada - 2º episódio

Figura 13: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norma repreende o olhar de desejo do filho
1ª Temporada - 2º episódio

No segundo caso, a expressão de Norman traduz um misto de significados: o ciúme por saber que a mãe está se arrumando daquela maneira para encontrar outro homem, mas ao mesmo tempo um olhar de desejo contido ao admirar seu corpo. Ele faz de tudo para impedir que a mãe se submeta ‘àquilo’ em função do crime que cometeram, mas Norma não admite claramente para ele sua estratégia de seduzir o policial, o que é um fato.

Há momentos na série - ainda - em que apenas o público é testemunha do magnetismo que essa mulher exerce no filho, como no quinto episódio da terceira temporada em que Norman apanha um vestido da mãe no guarda-roupas dela, sente o cheiro e depois a abraça num misto de ternura e desejo (Fig. 14 e 15).

Figura 14: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman sente o cheiro do vestido da mãe
3ª Temporada - 5º episódio

Figura 15: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman abraça o vestido da mãe com desejo
3ª Temporada - 5º episódio

O método que Norman estabeleceu para defender seu ‘território *edipiano*’ é investigar por conta própria os desvios de caráter das figuras masculinas que se aproximam de Norma. Foi assim que ele descobriu, por exemplo, o envolvimento de Shelby (Mike Vogel) num esquema de tráfico internacional de mulheres asiáticas, ainda na primeira temporada, forçando Norma a não ter outra saída que não se afastar daquele homem perigoso.

Na segunda temporada, um opositor ‘familiar’ é colocado entre mãe e filho. Trata-se de Caleb (Kenny Johnson), irmão mais velho de Norma. Graças a chegada desse personagem, o público tem a chance de conhecer em detalhes o passado da Sr.^a Bates e entender o conjunto de traumas que ela acumula de sua própria experiência em família quando criança e adolescente. Dramaturgicamente essa trama secundária tem a função de ‘humanizar’ Norma aos olhos do espectador, uma vez que fica claro não apenas que o irmão a violou no passado, como também que ele é o verdadeiro pai de Dylan (Max Thieriot).

Apesar de Caleb chegar na pequena White Pine Bay em aparente ‘missão de paz’, tentando inclusive se reaproximar de Norma e conquistar o perdão dela, é claro que essa novidade mexe com a matriarca dos Bates deixando-a completamente fragilizada. Os efeitos da chegada de Caleb em Norma e toda essa avalanche de segredos atingem Norman em cheio, o que é mais do que o suficiente para que ele ameace o tio (**Fig. 16 e 17**) assumindo parcialmente a identidade da mãe:

Norman: “I came here to tell you that I remember what you did to me and to face you and tell you. I’m not scared of you anymore. And all those night’s you came in my room, I was too young to know the difference. I was too young. I just need someone to care about me, and

all you did was use me, you son of a bitch ⁷⁴

Figura 16: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman ataca Caleb para vingar o abuso que a mãe sofreu quando adolescente
2ª Temporada - 4º episódio

Figura 17: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Caleb consegue imobilizar Norman salvando sua própria vida
2ª Temporada - 4º episódio

Na terceira temporada, Norma se envolve com seu terapeuta, o professor de psicologia James (Joshua Leonard). Ao saber do caso, Norman insinua que pode denunciá-lo por falta de ética ao se relacionar com uma paciente e chega a agredi-lo fisicamente em função da ameaça que o novo ‘affair’ da mãe representa. **(Fig. 18 e 19)** O psicólogo, por sua vez, identifica o tipo de relação que o menino estabeleceu com a mãe e deixa claro qual é o cerne da questão:

Norman: “How was it, sleeping with my mother?” James: “What makes you think I slept with your mother, Norman?” Norman: “Let’s just say I’ve known her a long time” James: “And would it bother you if someone slept with your mother?” Norman: Let’s see...if your mother ran out on you and your brother one night, didn’t tell you where she was going or when she was coming back and then threw herself, like a whore, into the bed of someone she barely knows, some...licensed family therapist who could probably lose his license for such behavior, but that’s not really the point...Would all of that behavior bother you?” James: “Yes, it might” Norman: “So what was she like?” James: “That’s not an appropriate question, Norman” Norman: “Come on. We’re both men here. It’s not like we don’t know what goes on. Did she give-to easily?” James: “You know, I think we’re done here” Norman: What, are you uncomfortable? ‘Cause I know? ‘Cause I can imagine what it was like? Did you really think that you’d come down here and it would be your little secret? ‘Oh, we banged each other, but now let’s send you downstairs to fix crazy Norman” James: “Norman, why do you care so much who your mother might be sleeping with? What does it mean? That she could be attracted to someone? Does that...take her away from you? Norman, do you want to sleep with her?”⁷⁵

⁷⁴ **Bates Motel**, Temporada 2 - Episódio 4 aos 38:40 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

⁷⁵ **Bates Motel**, Temporada 3 - Episódio 7 aos 23:24 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

Figura 18: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman ataca James por ciúmes da mãe
3ª Temporada - 7º episódio

Figura 19: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
James sob o domínio de Norman
3ª Temporada - 7º episódio

Mas não é apenas com os homens que se aproximam da mãe que Norman rivaliza. Outro aspecto bastante recorrente, se dá nas situações que envolvem o interesse do adolescente por garotas: o surgimento de um antagonista masculino direto, fazendo com que Norman esteja sempre na iminência de um triângulo amoroso.

Há duas funções dramáticas que justificam a existência desse ‘oponente’. Uma delas é a de remontar a posição que Norman ocupou quando criança como terceiro elemento na conturbada relação dos pais. A outra função é a de reforçar o constante risco de ‘perda da figura feminina’ e aproximá-lo cada vez mais da mãe, que é a única entre todas as mulheres que - supostamente - jamais o abandonará.

No caso do envolvimento de Norman com Bradley (Nicola Peltz), para além das investidas contrárias de Norma, inicialmente o antagonista masculino foi Richard (Richard Harmon) e, mais adiante, o próprio irmão Dylan (Max Thieriot) que acaba se aproximando da jovem. Quando Norman se interessa por Emma Decody (Olivia Cooke) o padrão se repete: primeiro Norma tenta afastar os dois, mas percebendo a fragilidade de saúde da moça em função de um grave problema respiratório e sua consequente baixa expectativa de vida, acaba adotando outra estratégia para minar a ‘rival’. Ela estabelece com Emma uma relação de amiga confiante, um afeto quase maternal, o que é acentuado pelo fato de a moça ter sido abandonada pela mãe.

Depois de muitos desencontros, Emma e Norman começam a namorar efetivamente na terceira temporada, o que leva Norma a recomendar nas entrelinhas que o filho não tenha sexo com ela. O primeiro antagonista masculino de Norman, nesse caso, é Gunner (Keenan

Tracey), com quem Emma já havia se envolvido na segunda temporada e que está sempre por perto, representando essa ameaça de perda. Ironicamente, o segundo rival na relação é mais uma vez seu irmão, Dylan, com quem Emma se envolve depois de terminar o namoro com Norman e com quem acaba se casando e tendo um bebê na quinta temporada.

Já em seu relacionamento com a adolescente rebelde Cody (Paloma Kwiatkowski), que acontece ao longo da segunda temporada, Norman teve um antagonista masculino diferente: o pai dela, Jimmy Brennan (Michael Rogers), um homem agressivo e a quem Cody nitidamente temia. Em função disso, Norman esteve diante de uma situação muito parecida da que vivenciou com os pais: Sam também era um homem violento que ameaçava e agredia Norma.

No sexto episódio da segunda temporada um acontecimento acidental marca mais uma vez a vida do adolescente: para defender a namorada, Norman acaba empurrando Jimmy Brennan escada a baixo, o que provoca a sua morte. (Fig. 20 e 21)

Figura 20: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman e Cody veem Jimmy desacordado
2ª Temporada - 6º episódio

Figura 21: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Jimmy após ser empurrado por Norman
2ª Temporada - 6º episódio

A pergunta que se coloca diante desse contexto de múltiplas camadas no qual Norman está inserido é: como ele terá sucumbido ao ‘Transtorno Dissociativo de Identidade’ que o levou a assumir o lugar da mãe e se tornar um assassino?

Se no enredo do filme de Hitchcock todo esse passado não é visto, na série a construção dessa ‘persona’ permeia todo o enredo da trama principal, tanto que no quarto episódio da primeira temporada, Norma revela ao filho que há momentos em que ele alucina, fica completamente fora de si e vê coisas que não existem:

Norma: “Honey...sometimes you hear and you see things that aren’t there” Norman: “That’s not true” Norma: “It’s true. I don’t want you to worry, but you’ve done this for a while. You know, it’s like some kind of trance or something. I don’t want you to worry. Don’t be scared. Honey, I’m gonna protect you”⁷⁶

O que Norma não imagina, pelo menos num primeiro momento, é que nesses episódios de apagão da realidade, o filho começa a imaginar que está recebendo ordens dela para cometer crimes contra mulheres ‘vulgares’, o que no fundo é tão somente o resultado de toda a campanha negativa que ela fez quando figuras femininas tentaram se aproximar dele. Foi assim com a primeira vítima deste gênero: Blaire Watson (Keegan Connor Tracy), a professora de Educação Artística de Norman.

No último episódio da primeira temporada, Norman está voltando para casa após ter sido abandonado por Emma num baile e de ter levado um soco de Richard, seu rival na disputa pelo amor de Bradley. Enquanto caminha pela estrada numa noite chuvosa, Norman cruza com Watson que está conduzindo seu carro e oferece uma carona para o aluno até sua casa, no intuito de fazer um curativo na ferida e depois levá-lo para o Bates Motel. (Fig. 22 e 23)

Figura 22: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman caminha na chuva e carro se aproxima
1ª Temporada - 10º episódio

Figura 23: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Watson se assusta ao ver Norman ferido e oferece carona para o aluno
1ª Temporada - 10º episódio

Assim como no filme, a ‘chuva’ é utilizada nessa sequência da série enquanto elemento narrativo associado ao perigo e que desvia a rota original do protagonista. No caso de Marion Crane (Janet Leigh), no cinema, seu refúgio da tempestade foi o Bates Motel onde pretendia passar a noite segura, mas acabou tendo o destino trágico selado no encontro com Norman (Anthony Perkins). Já o Norman Bates da série (Freddie Highmore) caminhava rumo

⁷⁶ **Bates Motel**, Temporada 1 - Episódio 4 aos 16:22 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

à sua casa durante um também expressivo temporal, quando foi interpelado na estrada pela professora Watson, que nesse caso foi a vítima.

Ao chegar na casa dela, Norman recebe os primeiros cuidados no machucado em seu rosto, mas nitidamente não consegue tirar os olhos do vestido decotado que a professora está usando. Nesse momento já se anuncia sutilmente que há a possibilidade de algum envolvimento sexual entre os dois, já que o comportamento de Blaire Watson indica que ela também está envolvida por aquele clima de sedução. Quando Watson termina de fazer o curativo, ela diz que vai se trocar para levar o adolescente na casa dele e acaba deixando a porta do banheiro aberta enquanto se despe. (Fig. 24 e 25)

Figura 24: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman observa Blaire Watson se despir
1ª Temporada - 10º episódio

Figura 25: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Watson deixa a porta aberta ao se trocar
1ª Temporada - 10º episódio

Não demora muito para que o público testemunhe, pela primeira vez, como se dá o funcionamento dos apagões de Norman: ele imagina que a mãe aparece punindo o comportamento ‘vulgar’ da mulher que está diante dele, o que o induz a agir. (Fig. 26)

Norma: “What kind of a grown woman invites a teenage boy into her house and changes her clothes where he can see her?” Norman: “That’s not what she’s doing!” Norma: “Of course it is” Norman: “No, no, no, she’s trying to help me” Norma: “She’s trying to seduce you” Norman: “That’s not true” Norma: Then why doesn’t she close the door?” Norman: “Because...” Norma: “Because she knows you’re watching her” (...) Norman: “Stop!” Norma: “Norman, you know what you have to do!”⁷⁷

No caso específico dessa sequência não vemos Norman atacar e nem tirar a vida da professora, mas a imagem que marca o fim da primeira temporada é o corpo estrangulado de Watson no chão de sua casa, confirmando que ela foi mesmo assassinada. (Fig. 27)

⁷⁷ **Bates Motel**, Temporada 1 - Episódio 10 aos 39:25 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

Figura 26: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman alucina que a mãe o induz a matar
Blaire Watson
1ª Temporada - 10º episódio

Figura 27: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Blaire Watson: a primeira vítima feminina
de Norman
1ª Temporada - 10º episódio

Dentre os crimes cometidos por Norman ao longo das quatro primeiras temporadas - antes de assumir completamente a personalidade da mãe - outro que merece destaque é o de Bradley Martin (Nicola Peltz), pela alusão que faz a uma cena do filme de Hitchcock. Tudo começa quando Norman descobre que Norma está inclinada a interná-lo em uma clínica por conta dos apagões que sofre e resolve fugir de White Pine Bay com Bradley. No caminho, porém, ele começa a ter alucinações de que a mãe está dentro do carro o condenando pela fuga e quer obrigar a garota a parar numa zona deserta. Bradley fica completamente confusa e amedrontada com o surto que testemunha, mas prefere não o contrariar e acaba - assim - assinando de vez sua sentença de morte.

Nessa sequência é utilizado um recurso narrativo distinto, que tem a função de mostrar que o quadro psíquico de Norman se agravou e que ele já está vivenciando uma nova etapa em seu processo de metamorfose com relação a mãe. Diferente do que aconteceu na cena da morte de Watson na qual apenas ‘vimos’ Norman alucinando que a mãe estava ali o incentivando a matar a professora, no caso do assassinato de Bradley, enquanto caminha em direção à moça - já tendo assumido parte da personalidade da mãe - o público vê a imagem de Norman se alternar com a imagem física de Norma. Ou seja, tanto Freddie Highmore quanto Vera Farmiga estavam em cena naquele momento, mas nunca vistos juntos e sim de forma sobreposta representando a ‘mesma pessoa’.

Quando coloca fim à vida de Bradley com golpes na cabeça, Norman se livra do corpo da mesma maneira que o personagem vivido por Anthony Perkins o faz no filme após matar Marion Crane (Janet Leigh): afundando o carro com o corpo da vítima numa espécie de lago/pântano. **(Fig. 28 a 31)**

Figura 28: Imagem do filme



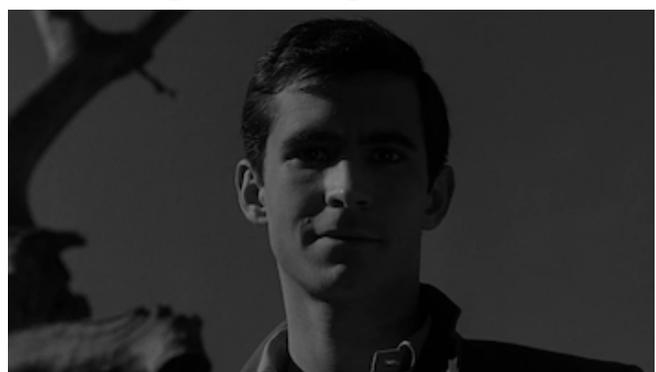
Fonte: recorte do autor
Carro com corpo de Marion Crane afunda no pântano
Psycho (1960)

Figura 29: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Carro com corpo de Bradley afunda no lago
3ª Temporada - 10º episódio

Figura 30: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Norman reage ao ver carro com corpo de Marion Crane afundar no pântano
Psycho (1960)

Figura 31: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman reage ao ver carro com corpo de Bradley afundar e alucina com a mãe
3ª Temporada - 10º episódio

Ainda na terceira temporada, uma ruptura crucial marca de forma definitiva a incursão de Norman em direção ao ‘Transtorno Dissociativo de Identidade’. No final do quinto episódio, Norma decide ir embora de casa após uma divergência séria com os filhos. Norman se desespera com a possibilidade de ficar longe da mãe, quer tentar impedir que ela saia de casa, mas Dylan o contém, tentando estimular a independência do irmão.

Após esse acontecimento, de certa forma traumático, Norman sai totalmente do controle, quebra vários objetos em casa exigindo que Dylan traga a mãe de volta. O irmão mais velho tenta contato pelo celular dela, mas é em vão. À noite, Dylan escuta um barulho estranho na cozinha e vai verificar do que se trata. Ele é o primeiro a testemunhar Norman trajando um robe da mãe e agindo como se fosse ela (Fig. 34 e 35). Já no filme a situação é diferente e a

primeira a ver Norman (Anthony Perkins) travestido da mãe é Lila Crane (Vera Miles), a irmã de Marion. (Fig. 32 e 33)

Figura 32: Imagem do filme



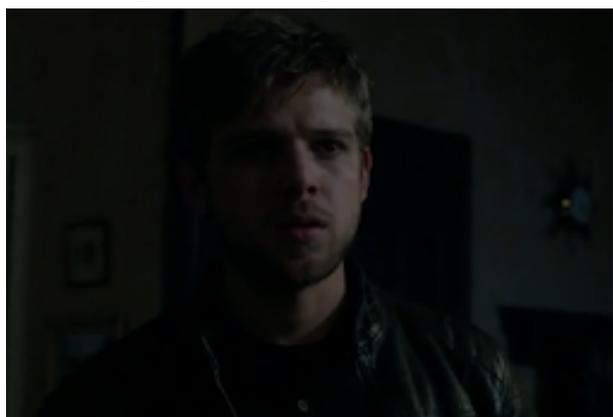
Fonte: recorte do autor
Norman assume o lugar da mãe e ameaça Lila
Psycho (1960)

Figura 33: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Lila vê Norman assumir a identidade da mãe
Psycho (1960)

Figura 34: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Dylan em choque ao ver Norman assumir a
identidade da mãe.
3ª Temporada - 6º episódio

Figura 35: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Após Norma ir embora de casa, Norman
surta e assume o lugar da mãe
3ª Temporada - 6º episódio

Quando Dylan reencontra Norma no sétimo episódio da terceira temporada, ele relata o estranho comportamento do irmão mais novo com preocupação:

Dylan: “I know this is gonna be hard for you to hear, but you need to hear it. That night you were gone, Norman pretty much lost his mind. He...he...he blacked out. Okay, but he...Not for minutes, for hours. Okay, and then he kept wandering around the house that way. I found him in the basement with a dead pigeon” Norma: “That’s nothing new for Norman. There’s always something dead in the basement” Dylan: “He’s not ok. All Right? He’s...hallucinating. I found him in here in the middle of the night cooking breakfast” Norma: “Who doesn’t want breakfast at same point in the middle of the night?” Dylan: “He was wearing your robe. And then he told me that I needed to go wake up my

brother, Norman, for breakfast. He thinks he's you, Norma!"⁷⁸

Essa cena é importante no contexto da trama central da série porque deflagra a real necessidade de que alguma coisa seja feita com relação aos apagões e alucinações de Norman, que estão ficando cada vez mais graves e evidentes não apenas para a família, mas também para as pessoas próximas.

O próprio Dylan chega a sugerir na continuação do diálogo que eles tomem alguma providência para proteger o irmão. Já no começo da quarta temporada, exibida originalmente em 2016, a tônica do enredo no que se refere à trama central, gira em torno do agravamento da condição mental de Norman, que tem como força motora um complicador a mais: Dylan resolve se mudar de White Pine Bay junto com Emma (Olivia Cooke) e Will Decody (Andrew Howard), o pai dela, deixando Norma sozinha com o caçula no Bates Motel.

A necessidade de que Norman seja internado para um tratamento psiquiátrico inaugura outro *plot* que será decisivo para desfecho trágico da relação entre mãe e filho. Diante da impossibilidade de pagar pelos serviços da clínica *Pineview*, que além de tudo tem uma enorme lista de espera para novos pacientes, Norma vai atrás do xerife Alex Romero (Nestor Carbonell) fazer uma inesperada proposta:

Norma: "I need insurance, you have insurance. So, I thought maybe you could marry me. It's not like you're doing anything else. Please, it's...I'm in a... It's... it would just be on paper. I'm not asking for an actual marriage. I know you're attracted to me. I'll sleep with you. I don't care. I really don't. I just... I just need you to do this for me"⁷⁹

Após um primeiro momento de negação, Romero procura Norma e não apenas aceita se casar com ela, como vai pessoalmente a *Pineview* subornar uma funcionária para que Norman seja internado imediatamente utilizando seu seguro. Isso porque as alucinações do adolescente estão totalmente fora de controle e Norma não se sente mais segura em dividir o mesmo teto que ele.

Logo no início da quarta temporada já se começa a lançar dramaturgicamente a ideia de que Norman pode atentar contra a vida da própria mãe, tanto que ele não só a acusa de ter cometido crimes que na verdade foram de sua autoria, como chega a ameaçá-la em posse de uma arma deixando-a completamente acuada.

Norman: "I'm afraid of you and I love you, and that's a bad combination. I don't think you're in your right mind. And you're trying to sabotage

⁷⁸ **Bates Motel**, Temporada 3 - Episódio 7 aos 13:06 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

⁷⁹ **Bates Motel**, Temporada 4 - Episódio 1 aos 37:33 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

me!” Norma: “I’m not doing anything” (...) Norman: “There’s only one way to stop it, and I don’t want to do it” Norma: “Norman, you’re scaring me”⁸⁰

O público testemunha - mais uma vez - Norman utilizando uma peça de roupa da mãe, dessa vez se olhando no espelho, admirando sua ‘autoimagem’. O recurso narrativo foi o mesmo utilizado na cena da morte de Bradley: primeiro vemos a imagem de Freddie Highmore no espelho projetada, depois a câmera descortina em um *travelling* da direita para a esquerda e fisicamente vemos Vera Farmiga. Ou seja, mesmo com a volta de Norma para casa, ele continua se projetando na imagem da mãe (**Fig. 36 e 37**)

Figura 36: Imagem da série



Figura 37: Imagem da série



Fonte: recorte do autor

**Norman com roupa da mãe se olha no espelho
4ª Temporada - 2º episódio**

Fonte: recorte do autor

**Norman alucina a imagem da mãe no espelho
4ª Temporada - 2º episódio**

Com a internação de Norman em *Pineview*, Norma ganha uma ocupação diferente: passa a ter que aparecer publicamente em eventos com o novo ‘marido’ Alex Romero que, por ocupar um cargo público, precisa manter as aparências para que o casamento de fachada não seja descoberto. A proximidade e o fato de estarem dividindo o mesmo teto, faz com que eles acabem se envolvendo de verdade.

Sob cuidados na clínica psiquiátrica, Norman passa a frequentar sessões de terapia com Edward (Damon Gupton) que testemunha as alucinações através das quais ele se ‘transforma’ em Norma, algo que também pode ser entendido à luz das teorias da psicanálise:

Em uma psicose, a transformação da realidade é executada sobre os precipitados psíquicos de antigas relações com ela — isto é, sobre os traços de memória, as ideias e os julgamentos anteriormente derivados da realidade e através dos quais a realidade foi representada na mente. Essa relação, porém, jamais foi uma relação fechada; era continuamente enriquecida e alterada por novas percepções. Assim, a psicose também depara com a tarefa de conseguir para si própria percepções de um tipo

⁸⁰ **Bates Motel**, Temporada 4 - Episódio 2 aos 29:23 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

que corresponda à nova realidade, e isso muito radicalmente se efetua mediante a alucinação.⁸¹

Há aqui um ponto crucial em que a série se diferencia da obra fílmica: quem recebe do médico o diagnóstico do ‘Transtorno Dissociativo de Identidade’ é o próprio Norman (Freddie Highmore):

Norman: “I don’t remember how therapy ended” Edward: “That’s because you weren’t here” Norman: “I blacked out?” Edward: “Do you know what happens to you when you black out?” Norman: “No” Edward: “I think there might be other people living with you. Have you ever heard of dissociative identity disorder?” Norman: “No” Edward: “When a child experiences trauma they sometimes disappear inside themselves in order to handle it. They create other personas who can come out and deal with it better. I spoke to someone at the end of our session. It wasn’t you” Norman: “Well...who, who was it?” Edward: “Your mother or a version of her you’ve created” Norman: “What did she say?” Edward: “She wants to protect you”⁸²

Em *Psycho*, isso só é revelado na sequência final, quando Norman (Anthony Perkins) já está detido e o psiquiatra Dr. Fred Richman (Simon Oakland) explica para Lila Crane (Vera Miles), Sam Loomis (John Gavin), o xerife Al Chambers (John McIntire) e outras autoridades, a razão pela qual o rapaz assumia a personalidade da mãe:

Dr. Richman: “He began to think and speak for her, give her half his life, so to speak. At times he could be both personalities, carry on conversations. At other times, the mother half took over completely. He was never all Norman, but he was often only mother, and because he was so pathologically jealous of her, he assumed that she was as jealous of him. Therefore, if he felt a strong attraction to any other woman, the mother side of him would go wild (...) You see, when the mind houses two personalities, there’s always a conflict, a battle. In Norman’s case, the battle is over and the dominant personality has won”⁸³

No filme, o especialista deixa claro ainda, que foi Norman (Anthony Perkins), quem matou a mãe e o amante dela por ciúmes, mas na série isso também se dá de maneira distinta. Quando Norman (Freddie Highmore) descobre de dentro da clínica que Norma se casou com o xerife Alex Romero, ele dá um jeito de sair de lá e voltar para casa. Romero é contra, mas Norma o convence a manter em segredo que os dois estão juntos de verdade para que essa notícia não traumatize Norman. A situação de conflito se agrava ainda mais quando Norman descobre que foi graças ao seguro de Romero que ele pôde permanecer internado em *Pineview*.

⁸¹ FREUD, S. (1924c) **A perda da realidade na neurose e na psicose**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.231.

⁸² **Bates Motel**, Temporada 4 - Episódio 6 aos 03:55 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

⁸³ HITCHCOCK, Alfred. **Psycho** (1960) aos 01:44:48 assistido pelo STREMIUM em março de 2020.

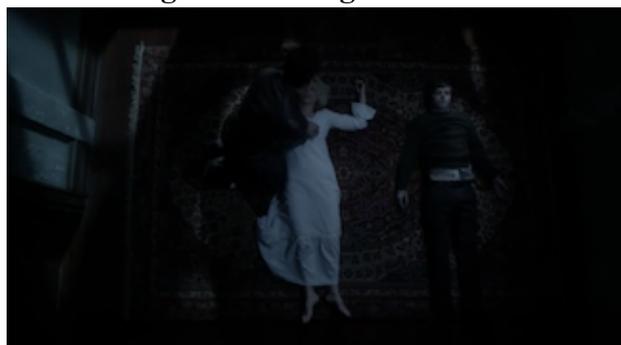
Norman está novamente diante de um rival masculino direto, forte, que ameaça o seu ‘lugar’, mas dessa vez há algo de diferente: ele está entregue a seu estado de loucura e ao invés de atentar contra a vida da mãe e de Romero, como supostamente aconteceu na narrativa fílmica, Norman tenta cometer suicídio levando Norma junto. Quando Romero chega em casa e encontra mãe e filho desacordados, intoxicados pelo forte cheiro de gás, ele se desespera na tentativa de reanimá-los, mas só Norman sobrevive. (Fig. 38 e 39)

Figura 38: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman tenta tirar sua vida e a da mãe
4ª Temporada - 9º episódio

Figura 39: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Romero tenta em vão reanimar Norma
4ª Temporada - 9º episódio

O último episódio da quarta temporada abre espaço para a grande rivalidade que vai ser a tônica da *season finale*: Romero vai fazer de tudo para provar que Norman foi o culpado pela morte da mãe e será, mais do que nunca, seu principal opositor. Como numa espécie de menção ao filme, que tinha na figura do xerife um homem chamado Al Chambers (John McIntire), na série, uma detetive mulher conhecida como ‘Chambers’ (Molly Price) chega para interrogar Norman sobre a morte da mãe, mas ele se mostra indignado com as acusações e joga toda a responsabilidade em Romero. No sepultamento de Norma, sozinho, o menino faz um discurso emocional que traduz o sentimento irreparável daquela ‘perda’ e do quanto vive numa realidade totalmente paralela, já que não se reconhece como o autor do incidente:

Norman: “My mother was the most wonderful person who ever lived. She was just beautiful beyond words, radiant, half queen, half little girl. She had an innocence to her that illuminated everything that she did, everything that she touched, every word that she said. She was like a miracle and I miss her. I miss... I miss her. I miss her so, so terribly. I... I just can't believe she left. She was not supposed to leave me. And I know that they say that God has a plan and that we have... and we have to trust that. We have to trust the plan. Well, it would be nice to know what the hell that plan is. I guess nobody thought telling me that would be important. I'm just supposed to figure this shit out by myself!”⁸⁴

⁸⁴ **Bates Motel**, Temporada 4 - Episódio 10 aos 29:22 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

A loucura de Norman ultrapassa todos os limites quando, inconformado com a ausência física da mãe, ele toma a decisão de ir até o cemitério, desenterrar o corpo dela e levá-la de volta para casa. Aqui, o público da série começa a testemunhar o momento exato em que os limites da narrativa televisiva e da fílmica ficam tênues. (Fig. 40 e 41)

Figura 40: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman desenterra o corpo da mãe no cemitério
4ª Temporada - 10º episódio

Figura 41: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman leva o cadáver da mãe para casa
4ª Temporada - 10º episódio

O encerramento da quarta temporada faz com que que *Bates Motel* se aproxime definitivamente de *Psycho*, uma vez que quando o filme começa, Norma já está morta. Por essa razão, nosso estudo da quinta temporada será calcado especificamente no encontro entre os personagens Norman Bates e Marion Crane e na forma como essa sequência foi transposta na série, análise esta que nos dedicaremos mais adiante na sessão ‘personagens’. Antes disso, ainda lançado foco para as consequências narrativas ligadas ao ‘enredo’, vamos falar brevemente sobre as tramas paralelas da série.

3.1.3. Enredo: as tramas paralelas da série

Se uma subtrama expressa a mesma Ideia Governante que a trama principal, mas de forma diferente, talvez incomum, ela cria uma variação que fortalece e reafirma o tema.⁸⁵

Para criar a coleção de 50 episódios que compõem o catálogo de *Bates Motel*, foi necessário que os *showrunners* e suas equipes pensassem não apenas a trama central que discutimos anteriormente. Para além disso, há uma variedade de tramas secundárias que foram cruciais para manter o fôlego da série em suas cinco temporadas, que vão desde a disputa pelo

⁸⁵ MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros** / Robert McKee. Trad.: Chico Marés. Curitiba, Ed. Arte e Letras, 2006, p.217

controle do narcotráfico na pacata White Pine Bay; passando pelo tráfico internacional de mulheres; pela chegada de Caleb (Kenny Johnson) irmão de Norma e todos os conflitos familiares que isso deflagra; até o agravamento do estado de saúde de Emma Decody, o que a aproxima de Dylan e a leva a fazer uma cirurgia em outra cidade.

Para efeitos de análise, porém, vamos fazer um recorte prezando pela relação com o filme e abordar aqui, apenas, as histórias que apresentam alguma ligação direta com temas que aparecem em *Psycho*. A partir desse critério, são duas as subtramas elegíveis: a primeira é sobre como começou o interesse de Norman Bates pela ‘taxidermia’ e a segunda sobre a ameaça da construção de uma nova estrada que desviará os veículos da rota onde está localizado o motel.

No filme, o apreço de Norman (Anthony Perkins) pela taxidermia pode ser notado já pela decoração dos ambientes administrativos do motel que são ornamentados com pássaros empalhados, o que também acontece nos quartos onde há referências através de quadros com representações de animais. Quando Marion Crane (Janet Leigh) está comendo na sala de estar próxima da recepção, Norman de forma simpática comenta que ela se alimenta feito um passarinho. Percebendo a analogia, Crane fica curiosa em saber mais sobre aquela inusitada prática. Norman diz que seu hobby é ‘empalhar coisas’, mas que prefere os pássaros por não gostar do aspecto de outros bichos empalhados, como cães ou gatos. **(Fig. 42)** Já aí se anuncia sutilmente que a moça corre perigo, afinal, foi associada à presa preferida dele.

Com relação a taxidermia, há uma diferença no comportamento de Norman no filme e na série. No caso de *Bates Motel*, o personagem não demonstra uma oposição à prática de empalhar uma variedade maior de animais, mas acaba também por se dedicar - na maior parte do tempo - às aves, incluindo uma coruja no sétimo episódio da terceira temporada **(Fig. 43)**.

Figura 42: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Norman Bates fala sobre seu ‘hobby’
Psycho (1960)

Figura 43: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman Bates pratica taxidermia
3ª Temporada - 7º episódio

Em *Bates Motel* o interesse de Norman (Freddie Highmore) pela taxidermia desperta ainda na primeira temporada quando ele perde Juno, uma cadela de estimação que morre atropelada. O menino encontra na figura de Will Decody (Andrew Howard) um mestre que o ensina sobre a técnica, o ajudando a empalhar o animal, que se torna uma de suas principais referências ‘inanimadas’ (**Fig. 44**). Norma (Vera Farmiga) inicialmente é contra que o filho se dedique a isso, mas Will acaba lhe convencendo de que a prática tem efeito terapêutico na medida em que ajuda a lidar com as perdas. Uma vez empalhada, a cadela ganha outra importante função dramática ao longo da série: em momentos de alucinação, Norman imagina que ela está viva e chega a conversar com seu ‘bicho de estimação’. É a partir do domínio da técnica de taxidermia que Norman tem a ideia de manter o cadáver da mãe conservado numa espécie de mausoléu durante toda a quinta temporada (**Fig. 45**) o que faz a conexão narrativa dessa trama secundária com a principal.

Figura 44: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman aprende como se faz taxidermia
1º Temporada – 8º episódio

Figura 45: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman conserva o cadáver da mãe
5ª Temporada - 1º episódio

A segunda trama paralela que merece destaque, pela relação com o filme, trata da iminência da construção de uma nova estrada que vai desviar os veículos da rota onde está localizado o Bates Motel.

Em *Psycho* essa trama aparece apenas durante uma conversa entre Norman Bates (Anthony Perkins) e Marion Crane (Janet Leigh) na qual ele diz que os 12 quartos do motel estão disponíveis em função de uma autoestrada que afastou os clientes dali, ou seja, quando o filme começa a construção da nova rota já foi finalizada e serve como justificativa para o pouco movimento no estabelecimento (**Fig. 46**). Já na série, Norma descobre ainda no episódio piloto sobre os planos de construção da estrada, (**Fig. 47**) mas a história se estende ao longo das quatro

primeiras temporadas levando a matriarca a tomar várias medidas: ela busca parceria com os comerciantes para divulgação do hotel, mas não obtém sucesso graças a má fama do local; ela também procura o xerife Alex Romero (Nestor Carbonell) para tentar uma indicação política no intuito de conter a obra; chega a ir atrás do corretor imobiliário que lhe vendeu a propriedade numa tentativa de cancelar a compra e reaver o dinheiro que investiu; e - desesperada - Norma se associa até mesmo a Nick Ford (Michael O'Neill), um dos barões do narcotráfico em White Pine Bay, em sua luta pessoal por impedir a ruína do motel.

Figura 46: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Norman justifica que o pouco movimento no motel se deve a construção da nova estrada Psycho (1960)

Figura 47: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norma descobre que uma nova estrada será construída prejudicando o motel 1ª Temporada - 1º episódio

Os esforços de Norma Bates resultam até a quarta temporada quando, no sétimo episódio, a partir de uma conversa dela com Alex Romero, percebemos que foi finalmente derrotada em sua batalha e que o desvio da estrada foi realizado:

Norma: “I was thinking about making some new curtains for the kitchen and maybe the living room. Wanted to since I moved in. I thought maybe if I buy the fabric wholesale and do it to myself” Romero: “You’re gonna make curtains” (...) Norma: “I don’t really have any money. You know, we haven’t really had enough guests since they put the road in to even break even”⁸⁶

Através dessa trama secundária, a série apresenta uma novidade que é a chance de o público acompanhar toda a saga em torno da construção da nova estrada. Ao mesmo tempo, o recorte cronológico do filme é preservado, na medida em que na quinta temporada - quando há o aparecimento da personagem Marion Crane (Rihanna) e o aguardado encontro entre ela e Norman (Freddie Highmore) - o desvio também já está concluído justificando a pouca movimentação no local.

⁸⁶ **Bates Motel**, Temporada 4 - Episódio 07 aos 04:38 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

3.2. Consequências narrativas: transposição de personagens

Que é uma personagem senão um determinante da ação? Que é a ação senão a ilustração da personagem? Que é um quadro ou um romance que não seja uma descrição de caracteres? Que outra coisa neles procuramos, neles encontramos?⁸⁷

De acordo com o pensamento do escritor Henry James, ‘personagem’ e ‘ação’ dependem necessariamente um do outro para sobreviver. Embora o teórico Tzvetan Todorov proponha uma ampliação desse conceito quando trata das diferentes constituintes da narrativa em sua obra *As Estruturas Narrativas*, uma coisa há que se considerar: a ação dos personagens é, no mínimo, uma força motriz primordial no contexto da trama.

Em seu manual *Story - substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*, McKee traz à tona outra problematização importante no contexto da narrativa:

Trama ou personagem? Qual é mais importante? Esse debate é tão velho quanto a arte. Aristóteles botou os dois lados na balança e concluiu que a estória é primária e o personagem, secundário. Sua visão manteve-se influente até que, com a evolução do romance, o pêndulo da opinião foi para outro lado. No século dezenove muitos sustentaram que a estrutura era meramente um utensílio designado para mostrar a personalidade, e que o leitor queria era personagens complexos e fascinantes. Até hoje ambos os lados continuam a debater sem um veredicto. A razão pela qual o julgamento não terminou é simples: essa discussão é especiosa.⁸⁸

Na concepção do autor, porém, não há razão para se discutir o que é mais importante porque ‘estrutura’ e ‘personagem’ seriam uma coisa só. Dito isso, a ideia a partir de agora é darmos seguimento a análise das consequências da transposição de *Psycho* para *Bates Motel*, investigando o terreno dos ‘personagens’ e localizando suas ações na trama. O foco de nossa pesquisa estará em Marion Crane e Norman Bates, os dois condutores da narrativa fílmica, e na forma como eles foram representados na série.

Na medida em que a quinta temporada da série é a que de fato se conecta com o recorte do filme, vamos inicialmente falar de forma mais geral sobre o comportamento de Norman (Freddie Highmore) nesta altura da trama, para depois entendermos como se deu o encontro dele com Marion Crane (Rihanna) e, por fim, analisar o desfecho de nosso protagonista da série em relação ao que ocorre com o personagem no filme.

⁸⁷ JAMES, Henry. **The art of fiction**. *Apud* TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*, cit. p. 119. Todorov não faz referência à página em que se encontra o trecho citado, na obra original.

⁸⁸ MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros** / Robert McKee ; Trad.: Chico Marés. Curitiba, Ed. Arte e Letras, 2006, p.105.

Quando a temporada derradeira de *Bates Motel* se inicia, Norman parece estar completamente aprisionado dentro de seu estado de alucinação, ou seja, é como se os apagões temporários que ele eventualmente sofria passassem a ser seu registro quase que constante. Já na primeira sequência, antes de se levantar da cama, ele vê um singelo vaso de flores e acredita que foi a mãe que deixou de surpresa para ele. Na cozinha, supostamente organizada de forma impecável, o garoto alucina que vê a mãe preparando o café da manhã e trata de assuntos ligados ao cotidiano do hotel. Fica claro para o público o fato de Norman acreditar que a morte da mãe é uma farsa inventada por ela e que, por essa razão, Norma não pode sair de casa. Basta Norman seguir em direção a mais um dia de trabalho no motel, que deixamos de ver a imagem ilusória ‘projetada’ por ele e a câmera descortina a realidade: Norma não está presente e a cozinha está em total desordem com louças e sujeira por toda a parte. (Fig. 48 e 49)

Figura 48: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Ambiente ‘cozinha’ na alucinação de Norman
5ª Temporada - 1º episódio

Figura 49: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Ambiente ‘cozinha’ na realidade
5ª Temporada - 1º episódio

A distinção entre os ambientes reais e os da alucinação de Norman traduzem sua condição psíquica: ele imagina um mundo perfeito, organizado e milimetricamente orquestrado pela mãe, quando na verdade está vivendo em pleno caos de sua loucura.

Em função dos diversos personagens secundários apresentados ao longo das quatro primeiras temporadas e que costumavam frequentar regularmente o motel, os autores da série tiveram que criar uma manobra narrativa com o intuito de deixar Norman Bates isolado no casarão e no motel. Dylan (Max Thieriot), já na quarta temporada, se muda de cidade para auxiliar Emma (Olivia Cooke) no tratamento de seu problema respiratório e rompe relações com a mãe e o irmão; Alex Romero (Nestor Carbonell) é preso acusado de ter cometido perjúrio em um depoimento à justiça; e Caleb (Kenny Johnson) está desaparecido sem dar notícias. Entre todos eles, apenas Romero sabe da morte de Norma. Com isso, no começo da quinta

temporada, Norman está vivendo sozinho no casarão e gerindo o motel, assim como acontece no filme.

É nesse contexto sombrio da loucura de Norman, que a trama envolvendo Marion é introduzida. Para quem conhece o filme, o encontro do gerente do Bates Motel com a jovem fugitiva parecia não prometer surpresas, já que se sabia qual era o destino trágico que a aguardava: ser assassinada durante o banho a facadas. Além disso, outro fator ameaçava comprometer a força dessa trama, já que o público da série testemunhou a construção psicoemocional de Norman e sabia de antemão que ele se ‘transformava’ na mãe para cometer crimes. Mas os autores da versão televisiva conseguiram surpreender modificando elementos na história e preservando, na narrativa seriada, o principal ‘genoma’ do estilo *hitchcockiano*: o suspense. É o que veremos a seguir.

3.2.1. O encontro de Norman Bates e Marion Crane

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*.⁸⁹

Em seu ensaio *Homens-Narrativas*, parte do livro *As Estruturas Narrativas*, Todorov preconizou o conceito de ‘encaixe’ para se referir a maneira como a chegada de um novo personagem impacta na trama de outro preexistente, criando uma nova camada de discurso. Essa ideia é claramente perceptível no universo de *Psycho*, já que a jornada de Marion Crane (Janet Leigh) é alterada de forma drástica e irreversível a partir de seu encontro com Norman (Anthony Perkins).

Em *Bates Motel* esse jogo também pode ser identificado a cada novo personagem que se apresenta, a exemplo da chegada de Dylan (Max Thieriot) que provoca um estado de tensão na relação entre Norma (Vera Farmiga) e Norman (Freddie Highmore); ou mesmo da aparição de Caleb (Kenny Johnson) que desestabiliza ainda mais toda aquela já frágil estrutura familiar. Seguindo essa lógica, a pergunta que se coloca é: quais serão os efeitos do ‘encaixe’ de Marion Crane (Rihanna) na trama de Norman Bates?

Diferente do que acontece no filme, onde a aparição de Norman é que impacta na trama até então conduzida pela mocinha, na série o movimento é oposto, já que Marion Crane só

⁸⁹ TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. ed: Perspectiva, 2006, p. 123.

chega em meados da quinta temporada. Mas não é apenas a subversão dessa lógica que nos é perceptível ao pensar no encontro dos dois personagens à luz do pensamento de Todorov. No filme, como vimos, Marion (Janet Leigh) é apresentada como protagonista já na primeira cena, mas na série a trama que a envolve começa a ser narrada a partir de outros personagens. Ou seja, o ‘encaixe’ e os impactos que ele provoca na trama de Norman não têm início em Marion, mas sim em outros interlocutores que se estão ligados direta ou indiretamente a ela. Vejamos como isso se dá.

Logo no primeiro episódio da *season finale*, Norman (Freddie Highmore) conhece Madeleine Loomis (Isabelle McNally) em uma loja onde está comprando peças de decoração para o hotel. Os traços da vendedora se parecem com os de Norma e, claro, Norman demonstra interesse pela jovem, que parece também ter se afeiçoado a ele. Logo em seguida, fica claro que a moça é casada por conta de uma aliança que usa. O público ainda não sabe, mas trata-se da esposa de Sam Loomis, o amante de Marion Crane, que sequer vimos até então. Há aqui, portanto, uma aplicação imediata do conceito de ‘encaixe’ de Todorov, que parte do modelo literário para elucidar como se dá esse fenômeno:

Na frase, a aparição de um nome provoca imediatamente uma oração subordinada que, por assim dizer, conta sua história; mas como essa segunda oração contém também um nome, pede por sua vez uma oração subordinada, e assim por diante, até uma interrupção arbitrária, a partir da qual se retorna, uma por vez, cada uma das orações interrompidas. A narrativa de encaixe tem exatamente a mesma estrutura, sendo o papel do nome representado pela personagem: cada nova personagem ocasiona uma nova, história.⁹⁰

Ainda no mesmo episódio da série, em uma noite chuvosa, um homem misterioso interpretado por Austin Nichols aparece no motel se apresentando como David Davidson e a procura de um quarto para se hospedar por apenas algumas horas. Norman explica que o hotel só realiza reservas por ‘diárias’, o homem então decide ficar por uma noite e paga *in cash*. Desconfiado do comportamento do cliente, Norman oferece a chave do quarto 1, que é o mais próximo da sala de administração e também o que ele consegue observar internamente graças a uma fenda na parede. Há aqui uma relação com o filme, pois quando Marion (Janet Leigh) se hospeda no Bates Motel é esse o quarto que Norman (Anthony Perkins) disponibiliza para ela justamente por permitir espionar às escondidas. Os planos de filmagem que antecedem a entrada no quarto de ambos os personagens são, inclusive, bastante semelhantes. **(Fig. 50 e 51)**

⁹⁰ TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. ed: Perspectiva, 2006, p. 124.

Figura 50: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Norman escolhe a chave do quarto 1
Psycho (1960)

Figura 51: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman escolhe a chave do quarto 1
5ª Temporada - 1º episódio

Após receber as chaves, o homem se dirige a seu carro e retira de lá uma mulher cujo rosto não conseguimos identificar. Claro que a movimentação estranha chama ainda mais a atenção de Norman, que espia pela fenda o casal fazer amor enquanto se masturba.

Pensando numa lógica de ‘engenharia reversa’ da narrativa, a sequência desse episódio nos interessa porque o casal que Norman observa trata-se justamente de Sam Loomis (Austin Nichols) e Marion Crane (Rihanna), embora o público ainda não esteja ciente disso nessa altura da trama e sequer consiga ver o rosto da estrela pop que interpreta a clássica personagem na série. Há, portanto, uma subversão narrativa com relação ao filme de Hitchcock, uma vez que na versão televisiva Marion Crane se hospeda previamente no motel com o amante Sam e, portanto, sua chegada posterior ao local não é mera casualidade na rota da fuga. Neste sentido, é como se na série testemunhássemos uma espécie de ‘prólogo’ daquele romance proibido, que quando o filme começa já está no limite.

The major difference between this special episode of “Bates Motel” and the movie is that Leigh’s Marion has never visited the motel and we don’t know who Norman Bates is until she arrives there — well into the movie. That we don’t know she is going to meet a homicidal maniac is what makes the infamous shower scene so terrifying.⁹¹

O *showrunner* Carlton Cuse falou sobre como se deu a escolha de Rihanna para interpretar a personagem que, no cinema, foi vivida por uma das grandes estrelas da época:

What we wanted to do was cast someone who wouldn’t be a pale imitation of Janet Leigh. And what happened was I was just reading *Vanity Fair* and I was reading a profile of Rihanna, and, in there, she said *Bates Motel* was her favorite show. I was like, “What?!” Kerry and I had been talking a lot about how we were gonna solve this Marion

⁹¹ RORKE, Robert. **Crítica publicada em New York Post**. 20 de Março de 2017. Disponível em: <https://nypost.com/2017/03/20/why-rihannas-bates-motel-turn-cant-top-the-original/>

Crane problem, and I called her up and was like, “Hey, did you know Rihanna loves our show? What do you think of Rihanna for Marion Crane?” Kerry loved the idea, so I made some calls. I was really expecting that the answer would be absolutely not, but it turns out she really was a big fan of the show. When the idea was proposed to her, she was very excited about it. She stepped out of her concert tour to come to Vancouver and shoot.⁹²

A primeira aparição identificável de Rihanna como Marion Crane acontece no quinto episódio da temporada quando a vemos no quarto de um hotel com Sam Loomis, na cena que equivale a primeira sequência do filme. **(Fig. 52 e 53)** A exemplo do que acontece em *Psycho*, percebemos que a Marion de *Bates Motel* também está no limite no que diz respeito aos encontros às escondidas com o ‘namorado’. Mesmo assim, os dois trocam juras de amor e ela chega a sugerir que Sam fique em Seattle para que os dois se casem. Sam justifica que precisa voltar para White Pine Bay por conta de uma dívida e a moça diz que pode ir junto com ele, porque gostou de passar uma noite ‘naquele hotel’ referindo-se ao *Bates Motel*. Sam, porém, dá um jeito de convencê-la de que aquilo não é uma boa ideia, sem obviamente revelar que seu principal impedimento é o fato de ser casado, algo que Marion nem desconfia.

Nesta trama podemos identificar que os criadores da série trilham um caminho narrativo que segue o conceito de ‘suspense’ proposto por Alfred Hitchcock. Isso porque o público da série está sendo colocado a par de todo o contexto que envolve Sam: já foi introduzido à mulher dele e agora a amante. O espectador também sabe que Norman está envolvido nesse enredo, o que é sinônimo de que as coisas podem acabar em morte: está sendo criada a partir dessa grande teia, a expectativa do que está por vir.

Figura 52: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Marion encontra Sam Loomis num hotel
Psycho (1960)

Figura 53: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Marion encontra Sam Loomis num hotel
5ª Temporada - 5º episódio

⁹² CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Brian Tallerico na Vulture**. 20 de Março de 2017. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/03/bates-motel-casting-rihanna-marion-crane.html>

Tal como no filme, Marion Crane é introduzida na série como uma mulher iludida pelo amor de um homem que não a assume. Sam garante que os dois vão ter uma vida boa, que só precisa de um tempo para fazer isso acontecer e coloca uma suposta dívida como sendo o fator impeditivo de que os dois fiquem juntos naquele momento. Apesar da similaridade de toda a situação dramaturgica, a personalidade que Rihanna conferiu à personagem é bem particular. A frágil e doce secretária vivida por Janet Leigh deu espaço à uma empoderada tabeliã, como explicou Kerry Ehrin:

It's been instinct to want to pull Marion Crane into 2017 and see what that character looks like. The character of a woman who's in love with a guy and he's not committing is ... I'm sure Aristophanes wrote a play about that. [*Laughs.*] It's been around a long time. There are different versions of it through history. We wanted to tell that story more from the inside of that experience for her. That was the instinct. And, at the same time, putting it in the world of *Bates Motel* and honoring *Psycho*.⁹³

Além das personagens se dedicarem a funções distintas: uma é secretária e a outra tabeliã, há também uma distinção crucial na sequência em que vemos Marion (Rihanna) chegar afobada na imobiliária onde trabalha após se encontrar com o 'namorado'. Enquanto na série seu chefe, George Lowery (Raphael Sbarge), está na sala com Jeff Dunn (Al Sapienza) a espera de que ela reconheça firma em um documento para fechar um importante negócio; no filme quando Marion (Janet Leigh) chega do encontro com Sam, o chefe Lowery (Vaughn Taylor) está fora do escritório almoçando com o cliente Sr. Tom Cassidy (Frank Albertson).

Na cena da série em que Marion Crane (Rihanna) recebe do chefe a mala com dinheiro para depositar no banco antes que feche, a jovem tabeliã aproveita para pedir uma promoção já que uma funcionária deixou a empresa recentemente. Faz-se nessa sequência uma sutil referência ao universo fílmico, já que o nome da ex-colega de trabalho é 'Janet', claramente uma menção à atriz de mesmo nome que interpretou Marion no cinema.

Outra distinção nessa sequência é com relação ao valor da transação imobiliária: no filme, o chefe de Marion está vendendo uma propriedade pela módica quantia de 40 mil dólares, na série o montante é de 400 mil. Isso não apenas diz respeito às peculiaridades de contexto econômico das épocas em que as obras foram produzidas, mas também acabou gerando uma necessidade de adaptação na forma como a personagem transporta o dinheiro na versão televisiva. **(Fig. 54 e 55)**

⁹³ EHRIN, Kerry. **Entrevista concedida a Brian Tallerico na Vulture**. 20 de Março de 2017. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/03/bates-motel-casting-rihanna-marion-crane.html>

Figura 54: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Marion decide fugir levando 40 mil dólares roubados em sua bolsa
Psycho (1960)

Figura 55: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Marion decide fugir carregando 400 mil dólares roubados em uma mala
5ª Temporada - 5º episódio

Durante a fuga da jovem, a abordagem policial também se difere. No filme, vemos Marion (Janet Leigh) conduzir pela estrada à noite e nitidamente com sono. Ela decide estacionar o carro e dormir até amanhecer, quando é despertada por um policial de tom ameaçador e desconfiado. Nervosa, ela tenta justificar a pausa por conta de um quase acidente que sofreu, mas passa por uma verdadeira sabatina até conseguir seguir viagem. Quando pega a estrada novamente, Marion é seguida pelo policial por um longo trecho e fica em pânico. Já na série, Marion (Rihanna) simplesmente cruza com uma viatura que a segue, o policial a manda parar e, depois de verificar sua habilitação, pede que ela abra o bagageiro. Há um breve momento de tensão e suspense, afinal de contas a mala com os 400 mil dólares roubados está lá, mas em seguida vemos que o policial não tinha a intenção de fazer nenhuma inspeção, mas sim ajeitar o casaco dela que ficou preso impedindo a leitura da placa do carro. Depois disso, o agente a deixa seguir sem grandes preocupações. Toda essa *mise-en-scène* particular, faz com que na série, Marion não tenha a necessidade de parar em uma concessionária para trocar de automóvel, como acontece em *Psycho* devido o fato de ter sido perseguida pelo guarda.

No trajeto, a chuva é também um recurso narrativo trabalhado na série, a exemplo do filme, mas diferente da personagem de Janet Leigh que decide passar a noite no Bates Motel casualmente para se proteger da tempestade que compromete a sua visibilidade, a Marion de Rihanna tem o local como destino, tanto que telefona para o amante Sam Loomis durante o temporal avisando que está chegando de surpresa em White Pine Bay e que espera por ele no mesmo local onde já estiveram, ou seja, o estabelecimento administrado por Norman.

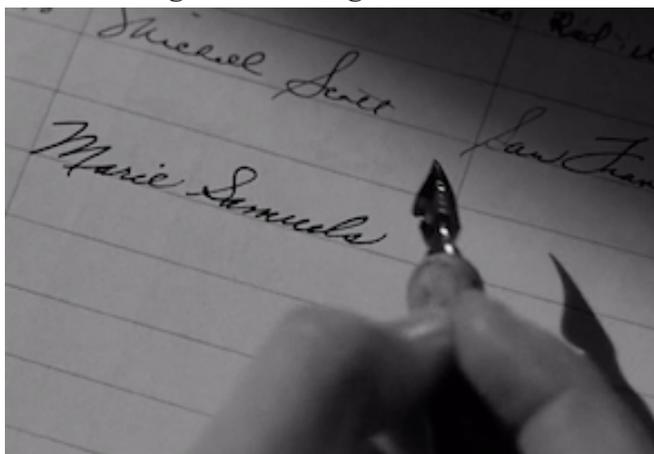
This Marion definitely has some similarities to Janet Leigh's iconic character, including showing up at Norman's motel on a dark and stormy

night, but “she’s a more modern version,” says executive producer Carlton Cuse. (...) “She’s completely her own person and what she brings to the table and the way she plays this character is brand new.”⁹⁴

Na chegada ao Bates Motel, Marion (Rihanna) não encontra ninguém na administração, o que é um ponto em comum ao que acontece em *Psycho*, mas há na sequência uma sutil e importante diferença: enquanto no filme, Marion (Janet Leigh) vê a silhueta de uma mulher passando pela janela do casarão e pressiona a buzina com o intuito de chamar a atenção para a sua chegada, na série isso não acontece e Norman sai imediatamente de casa para atender a cliente. Na obra de Hitchcock, a aparição de ‘Norma’ tinha a clara função dramática de fazer o público acreditar que havia mais alguém além do jovem rapaz no casarão, o que contribuía para o suspense, mas na série isso não se fez necessário em função de o espectador já saber previamente do surto psicótico que acomete o gerente do hotel.

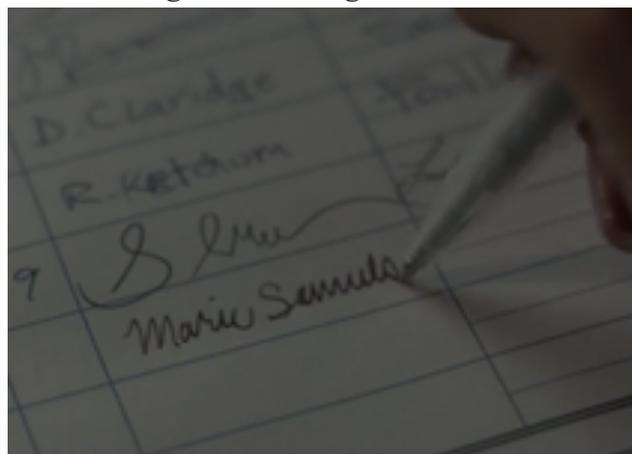
O comportamento de Norman (Freddie Highmore) ao receber Marion (Rihanna) no hotel também é bastante distinto do personagem de Anthony Perkins. Pelo olhar do primeiro, notamos de antemão que ele se sentiu atraído sexualmente pela cliente, enquanto o segundo se apresenta de forma absolutamente cordial e sem demonstrar - a princípio - segundas intenções pela moça. Ao fazer o *check-in* no motel, as duas ‘Marions’ assinam o livro de hóspedes com o mesmo nome falso (**Fig. 56 e 57**) e alegam estar vindo de Los Angeles o que, em ambos os casos, também é mentira.

Figura 56: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Marion assina nome falso no *check-in* do hotel *Psycho* (1960)

Figura 57: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Marion assina nome falso no *check-in* do hotel 5ª Temporada - 5º episódio

⁹⁴ RUDOLPH, Ileana. **Crítica publicada em TV insider**. 20 de Março de 2017. Disponível em: <https://www.tvinsider.com/140691/rihannas-marion-crane-bates-motel/>

Marion (Rihanna) fica hospedada no quarto de número um e o público da série já sabe o que isso representa: que ela será observada secretamente por Norman (Freddie Highmore) pelo buraco que há na parede que separa a administração. No filme, isso só é descoberto quando Norman (Anthony Perkins) efetivamente o faz, dando uma camada até então desconhecida do personagem: o *voyeurismo* (Fig. 58 a 61).

Figura 58: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Norman secretamente observa Marion
Psycho (1960)

Figura 59: Imagem do filme



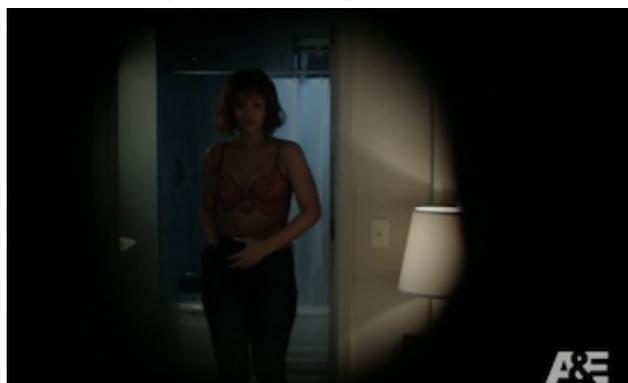
Fonte: recorte do autor
Marion é observada enquanto se despe
Psycho (1960)

Figura 60: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman secretamente observa Marion
5ª Temporada - 6º episódio

Figura 61: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Marion é observada enquanto se despe
5ª Temporada - 6º episódio

Em oposição a *Psycho*, Norman (Freddie Highmore) não convida Marion (Rihanna) para jantar em sua casa, afinal de contas - dentro de seu universo particular - ele acredita que precisa manter a 'farsa' de que a mãe está morta, portanto, levar uma hóspede para lá não seria boa ideia. O que ele faz é oferecer um sanduíche no quarto para ela. Apesar disso, a representação imaginada de 'Norma' entra em ação e demonstra ciúmes daquela mulher que chegou para passar a noite no Bates Motel, induzindo o público a acreditar que, assim como na

narrativa fílmica, o destino trágico de Marion Crane estaria sendo traçado naquele exato momento na série:

Norma: “Maybe it’s time for something different. A new deal. Maybe it’s time there’s no secrets between us.” Norman: “The only secret between us is that you don’t exist. I made you up. My mother is not here. Now get out of my way” Norma: “Is I’m not here, then...Why am I here?” Norman: “Because of the girl who checked in. Because she’s...attractive. You see? I’m starting to understand it all now”.⁹⁵

Nos episódios 6 e 7 da quinta temporada, intitulados respectivamente ‘Marion’ e ‘Inseparable’, havia grande expectativa com relação a releitura da clássica cena em que Marion Crane (Janet Leigh) é assassinada a golpes de faca durante o banho. A *showrunner* Kerry Ehrin falou ao *Variety* como foi trabalhar na recriação desta sequência:

(...) we worked a long time on those two episodes and breaking that story. We tried out every possible scenario. We landed on the one that got us the most excited in the room and had the most impact, and both honored “Psycho” and pushed the story we were telling in “Bates Motel”.⁹⁶

A crítica especializada também aguardava ávida por esse momento em que a narrativa seriada encontraria definitivamente a fílmica, a exemplo do que escreveu Brian Tallerico:

Few scenes in the history of film are as iconic as Norman Bates stabbing Janet Leigh to death in the shower. To audiences today, that famous scene in Alfred Hitchcock’s *Psycho* may seem somewhat standard, but it’s hard to overstate how shocking it was to audiences in 1960. Not only was it unheard of to kill off your protagonist halfway through a film, but the decision to do so essentially changed the way we watch movies, with Hitchcock himself encouraging viewers to watch the film from the very beginning or risk ruining the experience. When it became clear that A&E’s *Bates Motel* was hurtling toward the same historic moment in its final season, fans started to wonder: Would the show subvert the shower scene, or fall under the weight of *Psycho*’s legacy?⁹⁷

No sexto episódio da quinta temporada as similaridades narrativas envolvendo as duas versões de Marion levaram boa parte do público a acreditar que a mocinha interpretada por Rihanna seria morta por Norman, assim como aconteceu com a personagem de Janet Leigh. Esteticamente os criadores da série realizaram, inclusive, enquadramentos de câmera homônimos aos do filme (**Fig. 62 e 63**).

⁹⁵ **Bates Motel**, Temporada 5 - Episódio 06 aos 07:59 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

⁹⁶ EHRIN, Kerry. **Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety**. 27 de Março de 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-recap-season-5-episode-6-marion-rihanna-1202015016/>

⁹⁷ TALLERICO, Brian. **Crítica publicada em Vulture**. 27 de Março de 2017. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/03/bates-motel-recap-season-5-episode-6.html>

Figura 62: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Cena que eternizou o clássico de Hitchcock
Psycho (1960)

Figura 63: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Releitura da cena clássica em Bates Motel
5ª Temporada - 5º episódio

Toda uma atmosfera de suspense foi criada na recriação desta sequência. A épica trilha sonora ‘The Murder’ composta por Bernard Herrmann para o filme, porém, não foi utilizada. Para os autores da série se manterem fiéis ao DNA da história que estavam contando, era preciso ‘trair’ o clássico e, na versão televisiva, Marion consegue sair da box do banheiro ilesa, sem sequer ter sido ameaçada. Assim, os criadores da série transitaram do território do ‘suspense’ para o da ‘surpresa’, potencializando ainda mais a expectativa sobre o que, afinal, iria acontecer com Marion Crane. A respeito dessas decisões narrativas tão cruciais quanto difíceis, o *showrunner* Carlton Cuse comentou:

There was no way to redefine Marion Crane as a modern empowered woman if we killed her in the shower (...) Phil Abraham made his own decisions. He’s a brilliant visualist. He’s not only a superb director but he was also the DP for “The Sopranos.” Here’s a guy who really understood camerawork. We gave him latitude to decide to what degree he wanted to imitate the original sequence and to what degree he wanted to embellish and modify. I think he came up with a great balance.⁹⁸

Após escapar viva da ameaça ‘invisível’ que é a condição psíquica de Norman, Marion (Rihanna) vai procurá-lo na recepção do motel pedindo para verificar os registros de hóspedes. Ela revela ao gerente que já esteve lá, mas que quem fez o *check-in* foi o namorado, Sam Loomis. Marion nem pode imaginar que Norman não apenas conhece o homem, como está se envolvendo afetivamente com a mulher dele, Madeleine. Aqui, mais uma vez, ao público é colocada a dúvida se esse será o gatilho para que o adolescente acabe com a vida da hóspede, afinal, dentro de seu quadro de psicose, mulheres consideradas ‘vulgares’ são vítimas em potencial e o fato de ocupar o lugar de amante fazia da personagem de Rihanna uma presa fácil.

⁹⁸ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety**. 27 de Março de 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-recap-season-5-episode-6-marion-rihanna-1202015016/>

Mais uma vez os criadores da série surpreendem e transformam Norman em uma espécie de aliado de Marion, na medida em que ele revela para a moça que Sam Loomis é casado e que sabe onde ela pode encontrá-lo.

Norman: “Look, I can give you his address” Marion: “You can?”
Norman: “I know his wife” Marion: “He doesn’t have a wife” Norman:
“Look, I’m sorry. I really am. His wife is a nice woman, and...and you seem like a nice woman too. He’s just...taking advantage of you both being good people”⁹⁹

Após o choque, Marion vai atrás de Sam Loomis no endereço indicado por Norman, mas ainda acreditando que o rapaz está enganado a respeito do homem que ela ama. Essa sequência é bastante relevante por mostrar uma ‘colisão’ entre as tramas, como o conceito de ‘encaixe’ de Todorov prevê: Marion recebeu a informação mais importante de sua trama e, ao mesmo tempo, Norman foi colocado à prova diante de duas de suas fraquezas: o ímpeto de sucumbir a loucura, assumir a personalidade de mãe e matar; mas por outro lado a chance de tirar do caminho o antagonista masculino da vez, nesse caso Sam, com quem disputa o afeto de Madeleine. Norman, portanto, elegeu a segunda opção como sendo a mais conveniente para si.

Ao chegar no endereço indicado por Norman, Marion constata o óbvio ao ver uma discussão e depois um abraço entre Sam e Madeleine. (Fig. 64 e 65) Enfurecida, ela salta de seu carro, apanha uma ferramenta e destrói o automóvel do amante. O ataque de fúria é testemunhado por Madeleine, que já estava desconfiada que o marido tinha outra mulher. De uma só vez, Sam perde Marion Crane e é expulso de casa pela esposa.

Figura 64: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Sam tenta se reconciliar com Madeleine
5ª Temporada - 6º episódio

Figura 65: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Marion descobre que foi enganada por Sam
5ª Temporada - 6º episódio

⁹⁹ **Bates Motel**, Temporada 5 - Episódio 06 aos 22:14 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

De volta ao *Bates Motel*, Marion reencontra Norman no quarto e os criadores da série conseguem, mais uma vez, criar suspense sobre o desfecho da personagem: seria ela assassinada por Norman depois ter cumprido a conveniente missão de ‘desmascarar’ Sam Loomis?

A estratégia narrativa escolhida foi uma mescla entre o ‘suspense’ e a ‘surpresa’: Norman consola Marion pela decepção que sofreu, mas se mostra incomodado com a presença dela ali.

Norman: “I...I think you should go, okay? Y...y...you need to go right now. I...I...I saw the money, okay, what...whatever you did to get it, you just...you just take it and you...and you get away. Okay? You just forget this place, forget Sam and just start over. All right? Star over and...and start a new life for yourself. (...) Marion: “That’s exactly what I was going to do, but it’s just so scary” Norman: “Well, you know what’s scarier? Being trapped inside yourself, a private trap, never getting what you want (...) just please...please, go” Marion: “Thank you” Norman: “Just...just... Get out here while you can, okay?”¹⁰⁰

É como se, pela primeira vez em toda a narrativa seriada, Norman Bates tivesse a plena consciência do risco que representa. A *showrunner* Kerry Ehrin falou a respeito desse importante *turning point* e da decisão final de deixar Marion Crane viva na série:

The challenge of pulling *Psycho* into this season was not just redoing it and making it integrate into the story we’re telling for these characters of *Bates Motel*. *Psycho* is very much about seeing Norman from the outside; it’s the premise of the surprise. As you’re watching Norman from the outside, you don’t know what’s going on inside. This show has always been about showing people what’s going on the inside in the most intimate, human way. To take the events in *Psycho* and just do redo them would have felt pointless. Telling the story of Norman and him having this awareness of his own psychosis while Marion was in the hotel was much more interesting for our story.¹⁰¹

Marion Crane segue a estrada para recomeçar a vida com o dinheiro roubado, mas faltava ainda um grande desfecho para essa trama secundária que remonta sequências e personagens tão marcantes do filme. Ainda no episódio 6, Sam Loomis (Austin Nichols) vai ao *Bates Motel* atrás da amante. Ele tenta contato telefônico, mas é em vão, já que a moça jogou o aparelho celular pela janela do carro ficando completamente incomunicável.

Na recepção do hotel, Norman se debate na ‘luta’ contra uma nova alucinação que está tendo com a mãe. Essa novidade de comportamento reforça a atitude que ele teve ao deixar Marion ir embora: em algum grau de sua loucura, o adolescente reconhece que a ‘mãe’ não

¹⁰⁰ **Bates Motel**, Temporada 5 - Episódio 06 aos 35:06 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

¹⁰¹ EHRIN, Kerry. **Entrevista concedida a Ileana Rudolph na TV Insider**. 27 de Março de 2017. Disponível em: <https://www.tvinsider.com/146167/bates-motels-marion-crane-show-scene-rihanna/>

mais existe. A discussão com essa imagem projetada que insiste em habitar sua mente, porém, será determinante para o que acontecerá em seguida:

Norma: “Do you remember when you were little and your dad would get so scary? And you and I would hide?” Norman: “Stop talking like you’re her. We both know you’re not” Norma: “Okay, you’re a big boy now. Let’s talk on an even level. Okay, one adult to another. Your mother suffered” Norman: “You kept me from feelings things, didn’t you? Feeling bad things” Norma: “Yes. That’s why you created me. When you were little and you were so scared, and your dad got violent, and your mom was so scared, over and over, and you are so afraid that you sent me out to handle things for you. Things that you couldn’t stand to feel because they were so painful and so scary and you were so little”. Norman: “So you’ve always been there with me...To keep me safe?” Norma: “Yes. We are two parts of the same person. Both are very real, but there is one thing you don’t know. The pain that I keep you from feeling you need to feel it. Like Adam wanting all the knowledge and eating in the Garden of Eden, you get the truth, but you also see the pain. We are partners now, Norman. You have no choice. We are on even footing. Your father was a bad and scary man. You wanted to protect her from him, but you couldn’t” Norman: “I did want to. Mother, it killed me that I was so small, that there was nothing I could do” Norma: “But you thought about it... You thought, ‘when I’m big enough, I’ll kill him” Norman: “I did. I wanted to save her. I did. She was so sweet. She didn’t deserve it” Norma: “But you couldn’t save her. All you could do was watch, watch her get abused” Norman: “I don’t want to feel this” Norma: “You want know the truth?” Norman: “Well, I don’t want to know it anymore” Norma: “You want to understand who I am?” Norman: “I never mind, I’m sorry” Norma: “It’s too late, Norman! It is here” Norman: “Oh my God” Norma: “There is one thing that stops you from feeling it. It’s what I’ve always done for you. It’s what you wanted to do to your father. It’s what you want to do to that asshole inside that room. He’s bad, Norman, like your father was!”¹⁰²

E é dessa maneira, encorajado em sua alucinação a cometer um crime pela primeira vez por ‘ele mesmo’, que Norman invade o quarto 1 e faz de Sam Loomis sua mais nova vítima. Trata-se de um resgate do registro traumático deixado por seu pai, que não por coincidência - como ressaltamos anteriormente - possuía o mesmo nome que o amante ‘promíscuo’ de Marion Crane.

É nessa sequência, que acontece uma homenagem à lendária cena do chuveiro de *Psycho*. Se em termos de trama, os criadores da série decidiram surpreender o público e tomar caminhos diferentes do filme nessa sequência clássica, em termos estéticos: de filmagem, montagem e enquadramento podemos dizer que ela foi traduzida de maneira bastante análoga. **(Fig. 66 a 73)**

¹⁰² **Bates Motel**, Temporada 5 - Episódio 06 aos 39:30 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

Figura 66: Imagem do filme



**Fonte: recorte do autor
'Norma' ataca Marion durante o banho
Psycho (1960)**

Figura 67: Imagem da série



**Fonte: recorte do autor
Norman ataca Sam durante o banho
5ª Temporada - 6º episódio**

Figura 68: Imagem do filme



**Fonte: recorte do autor
Marion sangra após ser golpeada por 'Norma'
Psycho (1960)**

Figura 69: Imagem da série



**Fonte: recorte do autor
Sam sangra após ser golpeado por Norman
5ª Temporada - 6º episódio**

Figura 70: Imagem do filme



**Fonte: recorte do autor
Marion se apoia na cortina antes de cair morta
Psycho (1960)**

Figura 71: Imagem da série



**Fonte: recorte do autor
Sam se apoia na cortina antes de cair morto
5ª Temporada - 6º episódio**

Figura 72: Imagem do filme



**Fonte: recorte do autor
Marion morta no chão do banheiro
Psycho (1960)**

Figura 73: Imagem da série



**Fonte: recorte do autor
Sam morto no chão do banheiro
5ª Temporada - 6º episódio**

Embora a personagem Marion Crane não ocupe na série um lugar equivalente ao do filme em termos de protagonismo, seu encontro com Norman inaugura uma nova etapa da trama central: o jovem está consciente de que foi ele, e não a ‘mãe’, quem tirou a vida de Sam Loomis. Esse forte impacto narrativo de uma trama ‘secundária’ na ‘principal’ também pode ser explicado à luz do pensamento de Todorov:

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.¹⁰³

Em função desse choque e dessa ruptura, faz-se necessário antes de terminar essa sessão destinada a transposição de ‘personagens’, falar sobre o desfecho que o protagonista Norman Bates (Freddie Highmore) tem na série. É o que veremos a seguir.

3.2.2. O destino de Norman Bates

Após matar Sam Loomis, sem ter ‘assumido a personalidade da mãe’, Norman não segura a barra de ter cometido ‘seu primeiro crime’ e se entrega à polícia. Ele acaba sendo

¹⁰³ TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. ed: Perspectiva, 2006, p. 126.

indiciado por outros dois assassinatos: Jim Blackwell (John Hainsworth) e Audrey Ellis (Karina Logue), que vem a ser a mãe de Emma Decody (Olivia Cooke).

No filme, após a tentativa de ataque de Norman (Anthony Perkins) à Lila Crane (Vera Miles) vemos uma movimentação em frente ao tribunal onde o gerente do Bates Motel foi interrogado pelo desaparecimento de Marion Crane (Janet Leigh) e do detetive particular Arbogast (Martim Balsam). Depois, há um corte direto para a sala onde o Dr. Fred Richman (Simon Oakland) explica o quadro de ‘Transtorno Dissociativo de Identidade’.

Na série, vemos Norman em tribunal sendo julgado pelos crimes na presença de sua advogada Julia Ramos (Natália Cordova-Buckley), do irmão Dylan (Max Thieriot) e da viúva de Sam, Madeleine Loomis (Isabelle McNally). Ao longo da sessão, a imagem física de Norman (Freddie Highmore) e Norma (Vera Farmiga) se alternam mostrando que a aliança psicótica do filho com a mãe, continua mais viva do que nunca.

Norman é preso, mas no último episódio da temporada é sequestrado por seu arquirrival, o xerife Romero (Nestor Carbonell), que exige que o garoto o leve até onde está o corpo de Norma. É nesse momento que, segundo os criadores da série, termina a intercessão com o filme de Hitchcock:

We drove past “Psycho” once Romero gets Norman out of jail, because “Psycho” ends with him in jail basically, having completely lost his mind. So once Romero breaks him out of jail, we’ve gone past that off-ramp. Then it felt like we were back in pure “Bates Motel” territory. And we were back to the love story between Norman and Norma.¹⁰⁴

Essa sequência marca duas importantes rupturas que levarão ao desfecho do personagem: a primeira é que Norman trava uma luta corporal com Romero, que acaba se tornando sua vítima. Mas antes de morrer, o ex-xerife o acusa de ter tirado a vida da própria mãe, o que deixa o garoto fora de si. A segunda ruptura é que Norman alucina que a mãe está indo embora definitivamente e que não vai mais ‘aparecer’ para lhe dar conselhos:

Norma: “I’ve to leave now” Norman: “No. I’ll have no one. You can’t leave me now” Norma: “You know everything now, and there’s nothing for me to protect you from. Good-bye, Norman!”¹⁰⁵

A despedida da imagem projetada da mãe, faz com que Norman seja acometido de outro surto: para ‘mantê-la viva’, ele alucina voltar no tempo e imagina que está chegando no

¹⁰⁴ EHRIN, Kerry. **Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety**. 24 de Abril de 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-season-5-episode-10-the-cord-finale-recap-1202391745/>

¹⁰⁵ **Bates Motel**, Temporada 5 - Episódio 10 aos 11:45 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

motel pela primeira vez, tanto que telefona para o irmão contando a novidade. Preocupado, Dylan vai até o casarão na tentativa de ajudar o caçula e a grande cena da temporada acontece: ele flagra o corpo embalsamado de Norma Bates sentado à mesa de jantar (**Fig. 74**). Após passar mal em função do que viu, Dylan confronta Norman pelo fato de ele estar vivendo uma realidade paralela:

Dylan: “Norman, you’re not living in the real world! You need to live in the real world! You, you have to stop this” Norman: “Stop what, Dylan? Dylan: “Norma is...is dead, okay? She...th-th-thi is her body. You brought her body here” Norman: “Well, I disagree.” Dylan: “This isn’t something that you can...that you can agree or disagree with! She’s dead Norman!”¹⁰⁶

Dylan ainda tenta fazer um apelo emocional, mas a discussão vai num crescente, até que Norman apanha uma faca e começa a ameaçar o irmão. Dylan fica apreensivo e saca uma arma que estava guardada em seu bolso: o clima de *western* se instaura entre os dois (**Fig. 75**). Norman ataca e Dylan se vê obrigado a atirar no mais novo. O desfecho do protagonista foi comentado logo depois da exibição pelo showrunner Carlton Cuse:

We did know from the very beginning that the only ending that worked for us was that Norman would die and that Norman and Norma was this great romance and these were characters who were not fated to be able to live together in this world. They only could be reunited really in death. But the fact that Dylan ended up being a critical participant in that evolved later.¹⁰⁷

Figura 74: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Dylan descobre que Norman mantém o
cadáver da mãe em casa
5ª Temporada - 10º episódio

Figura 75: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman ameaça matar o próprio irmão,
Dylan, com uma faca
5ª Temporada - 10º episódio

¹⁰⁶ **Bates Motel**, Temporada 5 - Episódio 10 aos 38:05 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

¹⁰⁷ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety**. 24 de Abril de 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-season-5-episode-10-the-cord-finale-recap-1202391745/>

Desta maneira, *Bates Motel* dá alguns passos para além da trama de Hitchcock no cinema, na medida em que vemos o que acontece a Norman depois de ter sido julgado e preso: ele reencontra a mãe através da morte. (Fig. 76 e 77).

We felt like it would be deeply disappointing to have the show end in the same way that “Psycho” did. We borrowed these elements from the “Psycho” mythology, these two characters, and some of the iconographic imagery, but we were always telling our own story. And our own story had to have its own conclusion. We thought it was fun to weave in and out of the mythology, particularly the Marion Crane mythology but we were doing our own thing.¹⁰⁸

O ator Freddie Highmore também falou a respeito do desfecho de seu personagem e sobre o fim da série de forma geral:

I felt like it was satisfying. I think it was a really beautiful end, and a fitting end. The only real end that there could have been to the story. I think if we look at Norma and Norman, the two of them as the central love story to Bates Motel, that the two of them have to be together and reunited, and that’s what happened. It was lovely as well the way that every single character really got their moment. Obviously, Norma’s came a season earlier than everyone else’s, but “Mother” had her own departure, and obviously Romero has his big moment, and then the end is about Norman and Dylan and the two of them getting their final say in things. But yeah, I think it was a fitting conclusion. It was sad, hopefully, and heartbreaking, but in a good way. It’s just funny it’s all over, really. I can’t quite believe it.¹⁰⁹

Figura 76: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Desfecho do personagem Norman Bates:
Na prisão, torna-se definitivamente ‘a mãe’
Psycho (1960)

Figura 77: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Desfecho do personagem Norman Bates:
É morto e sepultado ao lado da mãe
5ª Temporada - 10º episódio

¹⁰⁸ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety**. 24 de Abril de 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-season-5-episode-10-the-cord-finale-recap-1202391745/>

¹⁰⁹ HIGHMORE, Freddie. **Entrevista concedida a Alex McLevy ao Av Club**. 24 de Abril de 2017. Disponível em: <https://tv.avclub.com/freddie-highmore-is-still-in-denial-about-the-end-of-ba-1798261385>

No que diz respeito à transposição dos protagonistas, os criadores de *Bates Motel* fizeram a opção de subverter a estrutura narrativa do filme e fugir das comparações. Trata-se de mais uma camada que torna este, um caso interessante para a pesquisa nos Estudos em Adaptação. Resta-nos saber agora, uma vez decretada a morte de Norman na mais recente obra, se a franquia *Psycho* terá encontrado seu fim ou se o personagem aparecerá em novas propostas de transposição. Mas isso, somente o futuro nos dirá.

3.3. Consequências narrativas: transposição de tempo e espaço

A “espacialização do tempo” ou a “temporalização do espaço” empreendidas pela câmera há mais de cem anos permitem que hoje, nas narrativas contemporâneas, as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo “mundos possíveis” no tempo e no espaço.¹¹⁰

Muitos são os teóricos em Estudos Cinematográficos e Narratologia que se dedicaram a pensar nas categorias narrativas: ‘Tempo’ e ‘Espaço’ atribuindo-lhes diferentes significados e camadas de interpretação ao longo dos anos.

Como vimos anteriormente, na sessão de enquadramento teórico, na visão de David Bordwell e Kristin Thompson o sentido é atribuído à uma narrativa quando o espectador identifica os eventos em suas relações de causa e efeito localizados num tempo e num espaço. Para dar um exemplo prático dessa dinâmica, podemos utilizar o próprio filme *Psycho*. Logo na sequência de abertura, Alfred Hitchcock faz questão de pontuar em *lettering* não apenas a cidade e o estado americano onde se passam a história: Phoenix, Arizona; como especifica o dia e o mês do ano: sexta-feira, 11 de dezembro; e também o horário em que decorre a ação: duas e quarenta e três da tarde. O espectador está totalmente situado.

Mas há outro aspecto importante para o qual os autores chamam a atenção e que habita o território da ‘recepção’:

As viewers, we do other things as well. We often infer events that are not explicitly presented, and we recognize the presence of material that is extraneous to the story world. (...) We often make assumptions and inferences about events in a narrative.¹¹¹

¹¹⁰ PELEGRINI... [et al.], Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo. ed: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 24.

¹¹¹ BORDWELL, David. & THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill, 2004, p. 69

Isso significa, em linhas gerais, que quem consome um produto audiovisual, também faz suposições e tira conclusões antecipadas de coisas que sequer foram ditas ou mostradas atribuindo, por conta própria, significados ao jogo cênico que se apresenta. Ainda se referindo a *Psycho*, quando uma mulher é mostrada num quarto de hotel na companhia de um homem e percebemos que aquele é seu horário de almoço, o público é levado a uma dedução quase que inconsciente e imperceptível: ‘esses dois são amantes’. Nada é dito explicitamente, mas um ‘significante cultural’ confere esse sentido à cena.

Em seu livro *Film Art: An Introduction*, Bordwell e Thompson dividem o ‘tempo’ em três categorias: ordem temporal, duração temporal e frequência temporal.

The various ways that a film’s plot may manipulate story order, duration, and frequency illustrate how the spectator must actively participate in making sense of the narrative film. The plot supplies cues about chronological sequence, the time span of the actions, and the number of times an event occurs, and it is up to the spectator to make assumptions and inferences and to form expectations.¹¹²

A categoria ‘ordem temporal’ diz respeito a cronologia dos acontecimentos e sua eventual subversão a partir de recursos como *flashbacks* ou *flashforwards*, por exemplo. A segunda categoria, como o próprio nome sugere, está associada à duração geral da história em termos de eventos que podem estar localizados, inclusive simultaneamente, no presente, no passado e no futuro; já a terceira categoria se relaciona com a quantidade de vezes que um mesmo evento é mostrado na narrativa filmica.

Com relação ao ‘espaço’, Bordwell e Thompson também fazem uma distinção entre narrativas cujo lugar de ação é o mesmo que o da trama, para outras que constroem um espaço totalmente simbólico de representação de um mundo ficcional. Para ilustrar essa teoria, podemos citar como exemplo as locações da série *Game Of Thrones*, cujas filmagens foram realizadas na Croácia, na Irlanda do Norte, na Espanha, no Marrocos e na Islândia, mas representando uma trama que se passa em reinos medievais.¹¹³ O mesmo se deu com as locações do casarão de Norman e do Bates Motel que foram realizadas em British Columbia, no Canadá, mas representando uma cidade fictícia pertencente à Oregon nos Estados Unidos.¹¹⁴

¹¹² BORDWELL, David. & THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill, 2004, p. 76

¹¹³ VINCENTI, Marcel. **Série perto do fim, conheça locais onde ‘Game of Thrones’ foi filmada**. 11 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/viagem/noticias/2019/04/11/conheca-locais-onde-foi-filmada-a-8-temporada-de-game-of-thrones.htm>

¹¹⁴ BROWN, Scott. **Hollywood Noth: The Bates Motel gets hit by the wrecking ball (gallery)**. 04 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://vancouversun.com/entertainment/television/bates-motel-torn-dow>

Ainda falando sobre ‘espaço’, a partir dos conceitos de ‘Mundo Comum’ e ‘Mundo Especial’ presentes na obra de Christopher Vogler, a escritora Sônia Rodrigues lançou a ideia de ‘Mundo Inconfundível’ para se referir - especificamente no caso das séries - a esse ‘espaço-tempo’ habitável da narrativa:

Em qualquer boa narrativa, a história-base se concretiza num mundo inconfundível. Se a *storyline* dá a impressão de que poderia estar em qualquer outro lugar, alguma coisa está faltando ou sobrando. Ou algum conceito está mal aplicado (...). Nas séries dramáticas, o mundo inconfundível é o lugar, os cenários, a época, os personagens e seus objetivos que se realizam (ou não).¹¹⁵

Para analisar a transposição espaço temporal de *Psycho* para *Bates Motel* temos, de antemão, a nada fácil tarefa de definir quais os parâmetros que servirão como balizadores comparativos. Dentre as vastas possibilidades teóricas, nossa opção será pela contribuição do professor Robert McKee, que lança a ideia de ‘Ambiente’ remetendo a uma camada quadridimensional de ‘tempo e espaço’ em narrativa, cujos pilares são: *período, duração, localização e nível de conflito*.

Na visão do autor, ‘período’ é a primeira dimensão do ambiente e diz respeito ao tempo histórico no qual a trama é situada: se é contemporânea, passada em outra época ou se é a projeção de um futuro; ‘Duração’ se refere ao tempo em que a história acontece na vida dos personagens, ou seja, a extensão da trama.

Por quanto tempo a estória se estende dentro da vida dos personagens? Décadas? Anos? Meses? Dias? Ou ela é um daqueles trabalhos raros nos quais o tempo da estória iguala o tempo do filme (...)?¹¹⁶

Alfred Hitchcock tem, em sua filmografia, pelo menos uma obra que ocupa essa categoria rara à qual McKee se refere. Trata-se de *Rope* (1948), cujo tempo da história é o mesmo que o do filme, já que toda a ação decorre durante um jantar em um estilo de filmagem que remete, inclusive, a um único plano sequência, embora não o seja.

O terceiro pilar de ambiente para McKee é a ‘Localização’, que seria o lugar que a história ocupa geograficamente, ou seja, a dimensão física; e o quarto: ‘Nível de Conflito’, que segundo McKee é a posição da trama na hierarquia das lutas humanas.

Não importa quão externalizada em instituições, ou internalizadas em indivíduos, as forças políticas, econômicas, ideológicas, biológicas e

¹¹⁵ RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo. Aleph, 2014, p. 28.

¹¹⁶ MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Trad.: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006, p. 76.

psicológicas da sociedade moldam os eventos tanto quanto o período, a paisagem ou os costumes. Portanto, o grupo de personagens, contendo seus vários níveis de conflito, é parte do ambiente da estória.¹¹⁷

É a partir dessa perspectiva multifacetada que vamos nos dedicar a analisar a transposição de ‘tempo e espaço’ de *Psycho* para *Bates Motel*.

3.3.1. Período e Duração

As the sun set on a gloomy evening, high on a hillside loomed one of Hollywood’s most recognizable houses. Below it, in a conglomeration of faded hues appearing to have layers of dust, were the familiar looking rooms of an old motel. Illuminating the property was a large neon sign that screamed “Bates Motel!”¹¹⁸

O ano de lançamento de *Psycho*, 1960, é também o ‘período’ em que a narrativa acontece. Pelos cenários, figurinos e objetos de cena não há dúvidas de que estamos em uma trama filmada e situada na mesma época. A essa altura, já se fazia filmes em cores, mas o cineasta Alfred Hitchcock fez uma opção estética diferente, como explicou o roteirista do filme Joseph Stefano à Stephen Rebello:

“Eu sabia que ele tinha resolvido, puramente por razões orçamentárias, rodar o filme em preto e branco”, explicou Stefano. “E, sem muita conversa, decidimos que seria um filme de horror gótico, algo que ele nunca havia feito antes.”¹¹⁹

Para o ator Anthony Perkins, que encarnou Norman Bates, Hitchcock foi além e deu justificativas distintas para sua escolha de realizar *Psycho* nessa textura:

Quando conversei com Hitch sobre isso, ele disse: ‘Meu caro jovem, isso vai ter um impacto tão maior em preto e branco.’ Além das questões orçamentárias, o diretor deu ao ator Anthony Perkins outra justificativa: ‘Hitch disse que era um grande apreciador de *As diabólicas*. Essa era uma das razões por que ele queria fazer *Psicose* em preto e branco.’¹²⁰

Em certo sentido, essa atmosfera criada pela paleta monocromática do filme foi crucial não apenas para acentuar o ‘suspense’, como desejava o realizador, mas também para conferir certo tom ‘vintage’ à temporalidade da obra já em sua gênese: Hitchcock não tinha como

¹¹⁷ *Ibidem*. P. 77

¹¹⁸ EASTON, Anne. **Check in with ‘Bates Motel’ Executive-Producer Carlton Cuse**. Publicação: 27 de Abril de 2015. Disponível em: <https://observer.com/2015/04/checking-in-with-bates-motel-executive-producer-carlton-cuse/>

¹¹⁹ REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. RJ: Ed. Intrínseca, 2012, p. 54

¹²⁰ *Ibidem*. P. 94

adivinhar, mas essa decisão contribuiu para que *Psycho* nascesse com a aparência legítima de uma obra que remete ao clássico.

Já vimos que uma das principais estratégias de Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano para garantirem a manutenção do DNA de *Bates Motel*, foi fugir das ‘imitações’ e, conseqüentemente, das relações comparativas com o filme. A transposição de ‘período’ foi mais uma escolha dos produtores executivos nesse sentido. Quando a série começa, chegamos a acreditar que ela também está ambientada nos anos 60, já que em termos de cenários, figurinos e objetos de cena tudo remete a um estilo mais clássico, embora a narrativa seriada tenha sido finalizada em cores.

Although it is set in the present, the series indulges in retro design and codes Norma and Norman as eerily removed from their contemporary surroundings. This “postmodern temporal pastiche” (Scahill) establishes an interesting connection to Hitchcock’s film (...) ¹²¹

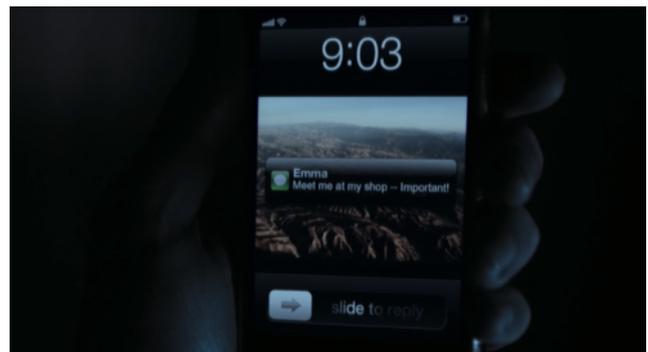
Desde o carro de Norma Bates até própria mobília do casarão onde mãe e filho vivem, com eletrodomésticos que incluem uma televisão de tubo, pressupõem algo característico da década de 60. (Fig. 78) A desconstrução dessa ideia, porém, acontece ainda no primeiro episódio, quando Norman está num ponto de ônibus ouvindo uma música com fones de ouvidos e, ao ser abordado por Bradley e suas amigas, saca do bolso um celular. No segundo episódio da primeira temporada, ele recebe uma mensagem de texto de Emma e vemos que se trata de um moderno aparelho *smartphone*. (Fig. 79)

Figura 78: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Carro de Norma remonta ao *vintage*
1ª Temporada - 1º episódio

Figura 79: Imagem da série

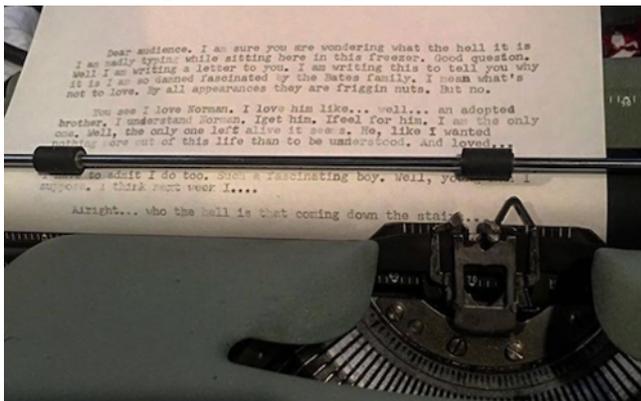


Fonte: recorte do autor
Smartphone de Norman remete à atualidade
1ª Temporada - 2º episódio

¹²¹ LOOCK, Kathleen. 'The Past Is Never Really Past': Serial Storytelling from *Psycho* to *Bates Motel* in Literature in Wissenschaft und Unterricht, 2014, p. 90.

Há cenas em que Norma, apesar de seu figurino e caracterização clássicos, utiliza um notebook. (Fig. 81) Quando na quinta temporada o personagem Chick (Ryan Hurst) descobre que Norman mantém o cadáver de Norma Bates em casa e assume a personalidade da mãe, ele faz questão de comprar e usar uma antiga máquina de escrever para redigir um romance sobre a psicótica relação do adolescente com a defunta. (Fig. 80)

Figura 80: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Máquina de Chick remonta ao vintage
Instagram Oficial [@insidebates](https://www.instagram.com/insidebates)

Figura 81: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Notebook de Norma remete à atualidade
Instagram Oficial [@insidebates](https://www.instagram.com/insidebates)

Sobre a escolha por essa atmosfera em certo sentido ‘anacrônica’, o portal *The Take* destacou uma importante argumentação do *showrunner* Carlton Cuse:

The confusing, old-time color palette prevalent in the show’s visuals is also calculated. Speaking about the opening scenes of the series’ pilot, Cuse says, “It was intentionally meant to feel timeless until the scene where you see Norman at the bus stop when he puts his earbuds in. When you’re in the house and in the motel, you do feel like you’re sort of floating in this timelessness and that was a stylistic choice.”¹²²

Na ocasião de lançamento de *Bates Motel*, essa particularidade na representação do ‘período’ em que a trama se passa, chamou a atenção dos críticos:

This is a modern-day tale? This feels a little disorienting, which I suspect is by design. Norman and his mother are living in a world that doesn’t feel quite right to the rest of us, from the ramshackle house to their retro way of dressing. Even the car is straight out of 1960 *Psycho*.¹²³

¹²² CUSE, Carlton. **Why Did The Show Creators Set “Bates Motel” In The Modern Day?** Disponível em: <https://the-take.com/read/why-did-the-show-creators-set-bates-motel-in-the-modern-day>

¹²³ CONRADT, Stacy. **Bates Motel Recap: Episode 1, “First You Dream, Then You Die”**. Publicado em 19 de março de 2013. Disponível em: <https://www.mentalfloss.com/article/49547/bates-motel-recap-episode-1-first-you-dream-then-you-die>

Outra característica que pontua bem essa dualidade temporal é o uso do jornal impresso como sendo um elemento narrativo fundamental para que os personagens fiquem sabendo de alguma novidade com relação a trama. No oitavo episódio da primeira temporada, uma manchete em primeira página anuncia o começo das obras da nova estrada que vai deixar o Bates Motel isolado da rota dos automóveis. (Fig. 82)

Já no sétimo episódio da quarta temporada, é através de uma nota publicada em jornal que Norman descobre que a mãe se casou com o xerife Alex Romero. (Fig. 83)

Figura 82: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Jornal impresso remete ao *vintage*
1ª Temporada - 8º episódio

Figura 83: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Jornal impresso remete ao *vintage*
4ª Temporada - 7º episódio

Se levarmos em conta que a série se pretende a um *prequel* que narra o passado de Norman com a mãe e, além disso, considerando a faixa etária dos atores Freddie Highmore e Anthony Perkins, seria suposto que a narrativa seriada acontecesse na década de 1940. Os produtores executivos, porém, a localizaram em 2013, o que de certa maneira respeita a lógica do filme que é rodado e ambientado no mesmo ano. A escolha de criar um universo atemporal conferiu a série uma identidade própria, mas sem se desconectar totalmente da atmosfera *Hitchcockiana*.

No que tange ao que Robert McKee chama de ‘Duração’, a semelhança entre o filme e a série é tão latente quanto a diferença. Em ambos os casos, o tempo da história não se iguala ao de exposição da obra. Mas enquanto em *Psycho* a narrativa acontece no espaço de apenas alguns dias entre: a fuga de Marion Crane, seu assassinato, a investigação de seu desaparecimento e a elucidação do caso com a condenação de Norman; em *Bates Motel* as diversas passagens de tempo indicam uma trama que se desenrola durante anos.

Para começar, já no primeiro episódio, há uma elipse de tempo de 6 meses entre a morte do pai de Norman e a mudança do adolescente com a mãe para White Pine Bay. Na

segunda temporada, mais 4 meses se passam e percebemos que Norman já domina perfeitamente a técnica da taxidermia, que começou a aprender na anterior. Na quinta temporada, há uma grande elipse na qual vemos que Dylan e Emma estão casados e fazendo uma festa para comemorar 1 ano de nascimento do bebê deles, o que também serve para situar o público sobre quanto tempo faz desde que Norma perdeu a vida.

3.3.2. Localização e Nível de Conflito

You know, I think the physical environment plays a big part of the show. I feel very strongly that the sort of bleaker, more monochromatic winter look is narratively appropriate for the story that we're telling.¹²⁴

Como vimos anteriormente, o que Robert McKee chama de 'Localização' fica evidente em *Psycho* já na primeira sequência do filme: trata-se de uma história situada na cidade de Phoenix, no Arizona, que se inicia no dia 11 de dezembro de 1960 às duas e quarenta e três da tarde. Na segunda parte, a trama se desenvolve nas imediações de Fairvale, cidade fictícia da Califórnia onde está localizado o Bates Motel. Isso é possível de identificar, porque Norman (Anthony Perkins) comenta com Marion Crane (Janet Leigh) que o local onde há um restaurante mais próximo é em Fairvale, que fica a aproximadamente 20 quilômetros dali.

Ao fazer o mesmo exercício de situar a série no espaço físico, podemos destacar que quando *Bates Motel* começa, Norman (Freddie Highmore) vive no Arizona, mesmo estado que a Marion do filme. Após a morte do pai, ele se muda com Norma (Vera Farmiga) para a pacata White Pine Bay, cidade fictícia que - no contexto da narrativa - está localizada em Oregon.

De acordo com as ideias de McKee, pensar esse espaço geográfico onde a narrativa acontece é inevitavelmente remeter ao conceito de 'Nível de Conflito'. Isso porque os dilemas internos e motivações dos personagens dialogam diretamente com o contexto no qual eles estão inseridos. Se pensamos no filme sob essa perspectiva e na ótica dos personagens condutores da trama, podemos mapear as seguintes situações:

MARION CRANE (Janet Leigh)	NORMAN BATES (Anthony Perkins)
- O medo de perder o homem que ama por conta de uma dívida, o que a leva a roubar dinheiro do local onde trabalha e fugir.	- A relação simbiótica com a 'mãe' e o receio do que ela pode fazer por ciúmes da hóspede (Marion Crane).

¹²⁴ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Anne Easton em Observer**. 27 de Abril de 2015. Disponível em: <https://observer.com/2015/04/checking-in-with-bates-motel-executive-producer-carlton-cuse/>

- A tensão constante de ser detida e condenada pelo roubo de 40 mil dólares da imobiliária.	- A tensão de que o crime cometido ‘pela mãe’ seja descoberto, o que o leva a se livrar do corpo de Marion Crane.
- O pânico ao se ver na mira de uma ‘mulher’ que empunha uma faca e atenta contra sua vida.	- O medo de que o cadáver da mãe seja encontrado, quando o Bates Motel vira alvo de investigação policial.

São esses os seis ‘Níveis de Conflito’ básicos que, em nossa visão, movimentam a trama de *Psycho* e que dizem respeito - como afirmamos - não apenas as ações individuais dos protagonistas, mas principalmente as causas e efeitos que essas atitudes ocasionam no contexto como um todo. Mesmo os coadjuvantes, que investigam o desaparecimento de Marion Crane (Janet Leigh), nomeadamente: Sam Loomis (John Gavin), Lila Crane (Vera Miles) e o detetive Arbogast (Martin Balsam) estão envolvidos nessas temáticas que representam, na visão de McKee, facetas das ‘lutas humanas’. Nesse caso, são os medos e aflições que partem do universo particular e interno dos personagens, que impactam no contexto social: é um movimento ‘de dentro para fora’.

Em *Bates Motel*, para além da construção da relação psicótica de Norman (Freddie Highmore) por Norma (Vera Farmiga) que é o mais central entre os níveis de conflito da série e que detalhamos nas sessões anteriores, há um dado importante a observar: muitos dos acontecimentos sociais, políticos e econômicos de White Pine Bay impactam na vida do protagonista e de sua mãe, acentuando seus dilemas. Neste caso, diferente do filme, há também um movimento que acontece ‘de fora para dentro’.

Nada es lo que parece en White Pine Bay, el pueblo ficticio donde se desarrolla la historia de Bates Motel. Al inicio de la serie, tras la muerte de su marido, Norma decide mudarse con su hijo a este pequeño municipio para iniciar una nueva vida. La serie, a diferencia del film *Psicosis*, gira en torno a hechos delictivos y criminales. (...) A pesar de que el pueblo se presenta como un vecindario tranquilo, casi idílico, poco a poco se va mostrando el lado delictivo de la villa, especialmente, la corrupción policial y el negocio de la droga mediante la que sobrevive. (...) El objetivo es mostrar la fragilidad del bien y el atractivo del mal a través de una sociedad violenta, cínica y corrupta. Una sociedad en la que el propio sheriff termina corrompiéndose y no existe una figura capaz de restablecer el orden.¹²⁵

A criminalidade é algo que permeia a narrativa da série em todas as cinco temporadas e isso acaba envolvendo a família bates. Tanto que quando Dylan (Max Thieriot) chega a White

¹²⁵ GARCÍA, Leira Azkunga. **Bates Motel: del terror al cine negro**. Universidad del País Vasco. Ed. Andavira, 2019. p. 2 e 3.

Pine Bay, logo se dá conta de que é o comércio ilegal de drogas que mantém a economia, inclusive com conhecimento e anuência da autoridade máxima do local: o xerife Alex Romero (Nestor Carbonell). Ele se envolve no esquema e, em pouco tempo, acaba se tornando um dos homens de confiança de Gil (Vincent Gale).

Para entendermos como a relação do ‘externo para o interno’ se dá na prática, a partir do conceito de ‘Nível de Conflito’ de McKee, vamos citar dois momentos da série. Na primeira temporada, diante dos desafios de adaptação que tem que enfrentar na nova cidade, Norma (Vera Farmiga) fica na mira de Joe Fioreti (Jere Burns) que se apresenta com o nome falso de Jake Abernathy ao se hospedar no Bates Motel. Com o tempo revela-se que ele desconfia que a nova proprietária do estabelecimento está com uma maleta de dinheiro que o pertence. No último episódio da temporada, Norma tem um encontro marcado com o mafioso e, na iminência de ser assassinada, revela detalhes de seu passado para Norman, inclusive que foi abusada pelo irmão quando tinha 13 anos. Trata-se de um exemplo de como o ‘Nível de Conflito’ paralelo ao qual um personagem é exposto pode contribuir para o desenvolvimento da trama central.

Para citar outra situação externa, dessa vez envolvendo Norman, podemos destacar um conflito que acontece durante a terceira temporada com a chegada da personagem Annika Johnson (Tracy Spiridakos) ao Bates Motel. A essa altura da trama, o público já está familiarizado com o funcionamento de Norman com relação às suas vítimas. No caso de Annika, isso é acentuado pelo fato de ela usar um colar parecido com o de Blaire Watson, que foi morta pelo aluno na primeira temporada, e por ela despertar o interesse de Norman, tanto que há uma cena que remete ao *voyeurismo* da narrativa *Hitchcockiana*. (Fig. 84 e 85)

Figura 84: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Annika sendo observada por Norman
3ª Temporada - 1º episódio

Figura 85: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman observa hóspede entrar no banho
3ª Temporada - 1º episódio

A sequência em que Norman observa Annika no banheiro, induz o público a acreditar que ela pode ser a hóspede assassinada nos mesmos moldes que Marion Crane no filme, mas não é o que acontece. Ela sequer tem o quarto invadido, mas quando some após ter recebido uma carona de Norman é lançado o questionamento quase que certo: teria sido Annika sua mais nova vítima?

Norma se vê obrigada a investigar se o filho tem alguma relação com o desaparecimento e um possível ‘assassinato’. Isso acaba a colocando no caminho de Bob Paris (Kevin Rahm), um influente mafioso local a quem Annika atendia como prostituta de luxo. Nessa trama, o ‘nível de conflito’ à qual Norman e Norma são expostos representa um momento importante na história central, na medida em que o adolescente jura não ter feito nada à Annika, enquanto a mãe não acredita nisso porque sabe do histórico de apagões que o acometem. O público é induzido a acreditar que Norman matou a hóspede, inclusive devido ao aparecimento de um cadáver feminino, mas os autores da série surpreendem ao revelarem que ele não a assassinou e que o corpo em questão não era de Annika.

Mais do que isso, Annika aparece ferida no Bates Motel e entrega a Norma um dispositivo portátil com informações sigilosas de movimentações financeiras comandadas por Bob Paris, o que acaba se tornando - ao mesmo tempo - um trunfo e uma ameaça à paz da família bates. O que temos com esse *plot* é, novamente, um conflito que parte do externo: os poderes paralelos que atuam na cidade e os indivíduos neles inseridos, exercendo um impacto na trama principal e nos dilemas internos de nosso protagonista e de sua fiel escudeira, a mãe.

El mal tiene un lugar destacado en la serie y se presentan todo tipo de personajes arquetípicos, individuos que actúan fuera de la ley, que ayudan a construir el universo de Bates Motel y lo acercan al género del cine negro.¹²⁶

Se no filme de Hitchcock, como vimos, é exclusivamente a ação dos protagonistas que deflagram todos os ‘Níveis de Conflito’ no contexto em que eles estão inseridos, em *Bates Motel* há uma dinâmica híbrida que movimenta esse universo: por um lado há sim a ação dos personagens, mas por outro, as relações simbólicas inerentes ao cotidiano de White Pine Bay - local onde a trama está situada - também interferem de maneira fundamental e irreversível na trajetória deles, acentuando seus dilemas e os colocando diante de situações limítrofes onde ética, caráter e valores são postos a prova o tempo inteiro.

¹²⁶ GARCÍA, Leira Azkunga. **Bates Motel: del terror al cine negro**. Universidad del País Vasco. Ed. Andavira, 2019. p. 5.

3.4. Consequências narrativas: o papel do narrador

Não há narrativa sem que haja uma instância que narre (...) é claro que a instância discursiva aparece menos nitidamente do que em uma narrativa escrita. Os acontecimentos parecem se contar eles próprios. Impressão enganosa, evidentemente, pois sem uma mediação prévia, qualquer que seja, não haveria filme e não veríamos nenhum acontecimento.¹²⁷

Essa afirmação de François Jost e André Gaudreult sobre o papel e a importância do narrador fílmico ocupou durante anos um lugar quase que consensual entre os teóricos ligados aos Estudos Cinematográficos, como destacam os próprios autores em sua obra *A Narrativa Cinematográfica*:

Sobre essa questão, a teoria narratológica do cinema, mesmo na época em que ela não estava ainda formalmente constituída, sempre conheceu um largo consenso. A “tradição”, com efeito, sempre reconheceu, em uma bela unanimidade, a necessidade (trata-se, é claro, de uma necessidade teórica) de uma instância narrativa fundamental, responsável pelos enunciados fílmicos. E isso pouco importa o nome que se lhe tenha dado originalmente (mostrador de imagens, grande imagista, narrador, narrador fílmico, enunciador, etc).¹²⁸

Uma das vozes mais destoantes no campo da ‘narratologia’ com relação ao tema, porém, foi justamente a de David Bordwell que afirmou:

Partindo do princípio que não se deve encorajar, sem precisar, a proliferação de entidades teóricas, é inútil supor um esquema de comunicação (ele mesmo pressupondo um emissor, o narrador, e um receptor, o narratário) como fundamento de processo de toda narração, sobretudo se é para se dizer logo em seguida que a maioria dos filmes “apaga” ou “oculta” esse processo.¹²⁹

O que Bordwell faz não é criar um discurso completamente reacionário com relação a existência do narrador, mas sim afirmar que há narrativas que podem sobreviver sem essa figura, ideia esta que foi vista com desconfiança e não conquistou a aderência da maioria no meio acadêmico.

Levar em consideração o pensamento de Bordwell é o mesmo que admitir que apenas em obras audiovisuais onde o narrador é claramente identificável, ele existe. É o caso da série *House of Cards* (2013 - 2017), na qual Frank Underwood (Kevin Spacey) narra em primeira

¹²⁷ JOST, François. & Gaudreault, André. **A Narrativa Cinematográfica**. Trad.: Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009, p. 57.

¹²⁸ *Ibidem*. p. 79.

¹²⁹ BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**: Madison: Universidade de Wisconsin, 1985, p. 62.

pessoa muitos dos acontecimentos e chega a interagir com o espectador ao olhar diretamente para câmera sempre que acontece algo que ele anunciara previamente dentro daquele conturbado contexto político.

Outro exemplo de ‘narrador explícito’ pode se manifestar na figura de um personagem morto, como acontece nos aclamados filmes *American Beauty* (1999), também estrelado por Kevin Spacey; e *Sunset Boulevard* (1950) onde o personagem Joe Gillis (William Holden) aparece sem vida boiando numa piscina na primeira sequência do filme e narra toda a sua trajetória até aquele momento fatal. Na ficção televisiva, essa modalidade de narração também já foi explorada, a exemplo da série *Desperate Housewives* (2004 - 2012).

Sem entrar no mérito do debate a respeito da teoria de Bordwell, mas apenas a título de posicionamento conceitual, no presente trabalho levamos em consideração que sim, ainda que não haja um narrador direto e claramente identificável no contexto da trama, essa figura existe, é parte inerente dos elementos da narrativa e não deve ser confundida com a figura do autor. A esse fenômeno dá-se o nome de ‘meganarração’, como salientam Jost e Gaudreult:

Assim para se chegar a produzir uma narrativa fílmica pluripontual, seria necessário primeiramente fazer apelo a um mostrador, que seria essa instância responsável, no momento da filmagem, pelo “encaixe” dessa multitude de “micronarrativas” que são os planos. Interviria, em seguida, o narrador fílmico, que, apoderando-se dessas micronarrativas, inscreveria nelas, pelo intermédio da montagem, seu próprio percurso de leitura, consecutivo ao olhar que ele teria inicialmente posto sobre essa substância narrativa primeira - os planos. Em um nível superior, a “voz” dessas duas instâncias seria de fato modulada e regrada por essa instância fundamental que seria, então, o “meganarrador fílmico”, responsável pela “meganarrativa” – o filme.¹³⁰

De acordo com esse conceito, o *narrador* seria a junção de duas forças motoras fundamentais: a forma como o material foi captado no set de filmagem, aliado à maneira como ele foi montado na pós-produção.

A câmera que registra a interpretação do ator de cinema pode, simplesmente pela posição que ela ocupa, ou, ainda, por simples movimentos, intervir e modificar a percepção que o espectador tem da performance dos atores. Ela pode mesmo, sempre é bom lembrar, forçar o olhar do espectador e, nem mais, nem menos, dirigi-lo.¹³¹

¹³⁰ JOST, François. & Gaudreault, André. **A Narrativa Cinematográfica**. Trad.: Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009, p. 75.

¹³¹ *Ibidem*. p. 40 e 41.

Essa relação entre a filmagem e a montagem dando origem a uma noção de narrador está completamente alinhada à metodologia empregada por Alfred Hitchcock em vários títulos de sua filmografia, incluindo *Psycho*, de acordo com depoimento dado pelo roteirista do filme à Stephen Rebello:

Stefano percebeu que o modo de capturar a imaginação de Hitchcock era conceituar e verbalizar a história em termos visuais. “Ele não estava nem um pouco interessado em personagens e motivações. Esse era o trabalho do escritor. Se eu dissesse que queria dar à garota um ar de desespero, ele responderia ‘certo, certo’. Mas, quando eu disse ‘na abertura do filme, eu gostaria de uma tomada de helicóptero sobre a cidade e depois seguir direto para o hotel barato onde Marion está passando sua hora de almoço com Sam’, ele respondeu: ‘E nós entramos direto pela janela!’ Era esse tipo de coisa que o empolgava.”¹³²

Lurene Tuttle, a atriz que interpretou a mulher do xerife em *Psycho*, também detalhou à Rebello o quão minucioso era o trabalho de Hitchcock no posicionamento de câmeras e o quanto isso se sobrepunha à própria interpretação do elenco:

Ele planejava as cenas com precisão absoluta. E me disse: ‘Se você se mexer dois centímetros que seja para qualquer lado, vai sair da minha luz’, e então afundou em sua cadeira como se fosse cochilar. Isso me afligiou, daí fui até o assistente de direção e perguntei: ‘Ele vai dormir durante nossa cena?’ O assistente me garantiu: ‘Isso é um bom sinal. Ele desenhou a cena e os seus movimentos com tanto cuidado que sabe exatamente como vai ser. Agora ele só quer apreciar o som dela.’”¹³³

Tanto *Psycho* quanto *Bates Motel* seguem essa lógica em que não encontramos a figura de um narrador representado em um protagonista ou personagem específico, portanto, ambas as obras estão estruturadas no que se chama de ‘meganarração’. Apesar disso, a série traz uma camada diferente do filme, pois em determinados momentos o público vê situações a partir do ponto de vista exclusivo de Norman Bates. Realidade ou mera alucinação? Essas duas forças dividem espaço na narrativa televisiva e a torna tão instigante quanto complexa.

Partindo do conceito de ‘meganarração’ para analisar a transposição do ‘narrador’ do filme para a série, vamos primeiro levar em conta alguns elementos diegéticos com foco especial no *comportamento da câmera*, na *montagem* e no uso da *trilha sonora*. Em seguida vamos refletir, ainda sob o ponto de vista da narração, a respeito de como se deu esse diálogo entre as duas obras sem que houvesse uma triangulação com o romance de Robert Bloch.

¹³² REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2012, p. 54.

¹³³ *Ibidem*. p. 107.

3.4.1. Narração: elementos diegéticos

Fazer filmes, para mim, quer dizer, em primeiro lugar e acima de tudo, contar uma história. Essa história pode ser inverosímil, mas nunca deve ser banal. É preferível que seja dramática e humana. O drama é uma vida cujos momentos maçantes foram eliminados. Em seguida, entra em jogo a técnica e, aí, sou inimigo do virtuosismo. É preciso somar técnica e ação. Não se trata de colocar a câmera num ângulo que provoque o entusiasmo do cinegrafista. A única pergunta que me faço é se a instalação da câmera neste ou naquele lugar dará à cena sua força máxima. A beleza das imagens, (...) dos movimentos, o ritmo, os efeitos, tudo deve ser submetido e sacrificado à ação.¹³⁴

É missão quase impossível falar em captação e finalização no estilo *Hitchcockiano* de forma dissociada. Como vimos, através de relatos do próprio cineasta e de profissionais que dividiram o set com ele, o ‘enquadramento’ e a ‘montagem’ são grandes protagonistas em sua construção narrativa e dialogam de forma planejada e orgânica. Vamos, portanto, identificar alguns desses elementos diegéticos explorados em *Psycho* estabelecendo paralelos com recursos empregados em *Bates Motel*.

Como característica da própria época em que o filme foi realizado, há um expressivo uso de *fusões* entre uma cena e outra, elemento este que é visto com menos frequência nas narrativas contemporâneas devido ao ritmo cada vez mais acelerado de montagem que privilegia os cortes rápidos nas elipses espaços-temporais. Na série, as *fusões* não são utilizadas, mas por outro lado há dois pontos relevantes de se observar no que tange a ‘transição entre cenas’ em suas intercessões ou divergências com *Psycho*.

O primeiro deles é com relação a *passagens de tempo curtas* como ‘do dia para a noite’ ou vice-versa, onde não há uma preocupação dos realizadores e montadores em criar uma transição clara que anteceda a essa elipse. Ao invés disso, temos uma cena que se passa durante o dia e, no corte direto, a seguinte já é noturna. Em contraposição, no filme, há pelo menos uma passagem de tempo completa trabalhada narrativamente: na cena em que Marion está dirigindo o veículo e seu chefe - em *voice over* - questiona por diversas vezes se há notícias da secretária desaparecida enquanto, sem deixarmos de ver o rosto aflito da moça, a noite cai. Claramente uma *elipse* de tempo, indicando movimento na sequência, mas sem a necessidade do corte explícito na montagem.

¹³⁴ TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2004, p. 101.

A segunda ‘transição entre cenas’ que merece destaque em *Bates Motel* é no que se refere a uso de *flashbacks*, ou seja, situações que estão localizadas no passado e que aparecem para elucidar ou potencializar algum momento presente. Se em *Psycho* não se vê esse elemento, na série há diferentes estilos adotados nesse sentido. Em alguns casos é possível ver *takes* do passado mesclados com os do presente em uma montagem totalmente dinâmica. Um exemplo disso, é o sexto episódio da segunda temporada, no qual Norman está preso num armário para não ser visto pelo pai de Cody e se recorda de um momento claustrofóbico semelhante que viveu quando criança, o que representa um trauma. (Fig. 86 a 89)

Figura 86: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman precisa se esconder num armário
2ª Temporada - 6º episódio

Figura 87: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Flashback de um momento traumático
2ª Temporada - 6º episódio

Figura 88: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Corta para o momento presente no armário
2ª Temporada - 6º episódio

Figura 89: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Flashback de situação análoga na infância
2ª Temporada - 6º episódio

Outro exemplo do uso de *flashbacks* para marcar a transição entre cenas da série é no terceiro episódio da quinta temporada e envolve Caleb (Kenny Johnson). Após descobrir que Norma está morta e que o cadáver dela se encontra embalsamado no casarão, Caleb é golpeado

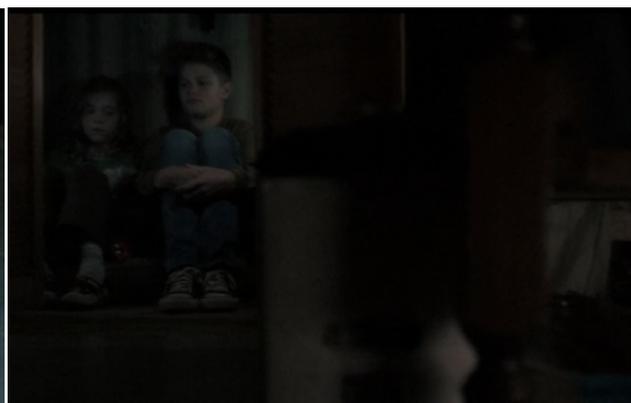
na cabeça e aprisionado no porão por Norman. Em situação de extrema fragilidade e quase desfalecido, ele começa a lembrar um momento de sua infância com Norma, no qual os dois estavam escondidos e complementemente amedrontados pelos gritos do pai. Neste caso, ao invés de um *flashback* imediato, o público começa a escutar o *voice over* do pai ainda sob o rosto de Caleb no tempo ‘presente’, para só depois - em um corte quase imperceptível - transitar para o ‘pretérito’. (Fig. 90 e 91)

Figura 90: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Tempo presente: Caleb desfalecido
5ª Temporada - 3º episódio

Figura 91: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Flashback: o trauma da infância de Caleb
5ª Temporada - 3º episódio

Como vimos, esse recurso de inserir um *voice over* sobre a imagem sem um corte de vídeo para a situação correspondente, está presente em algumas cenas do filme. Outro forte exemplo disso, é quando Marion Crane (Janet Leigh) está dirigindo na estrada após ter trocado seu antigo carro por um novo na concessionária. Durante essa sequência, o público recebe duas informações diferentes: visualmente, a expressão tensa estampada no rosto da protagonista conduzindo o veículo, mas sonoramente predomina o diálogo entre o vendedor da agência de automóveis e um policial que o interroga sobre o comportamento suspeito da moça.

Para além da transição entre cenas, na série há um importante elemento narrativo que faz parte do *mise-en-scène* de filmagem. Trata-se dos casos de alucinação de Norman onde, muitas vezes, objetos inanimados ganham vida orquestrados pela condição psíquica do personagem. Um exemplo é a cadela empalhada Juno, que se torna viva aos olhos dele e do espectador. Além disso, há as aparições de Norma que acontecem apenas na imaginação do menino, mas que o público também testemunha.

Em outros casos de alucinação, graças a uma montagem quase que em formato de videoclipe, o público pode ver momentos distintos de ação: a cena presente que Norman está

vivendo, associada a lembranças da infância e, também, a memórias fragmentadas de crimes que ele cometeu ao assumir a personalidade de mãe. É o caso de uma cena que acontece no primeiro episódio da quarta temporada, quando Norman está preso a uma maca no hospital psiquiátrico ao mesmo tempo em que: relembra um momento em que a mãe toca piano junto com ele na infância e tem *flashes* de assassinatos em que o público vê as figuras do adolescente e da mãe alternadas. (Fig. 92 a 95)

Figura 92: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Norman preso no hospital psiquiátrico
4ª Temporada - 1º episódio

Figura 93: Imagem da série



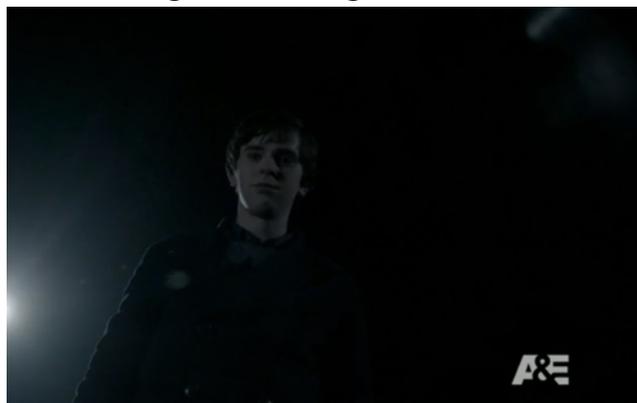
Fonte: recorte do autor
Flashback da infância com Norma
4ª Temporada - 1º episódio

Figura 94: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Flashback de crime: público vê Norman na
pele da mãe
4ª Temporada - 1º episódio

Figura 95: Imagem da série

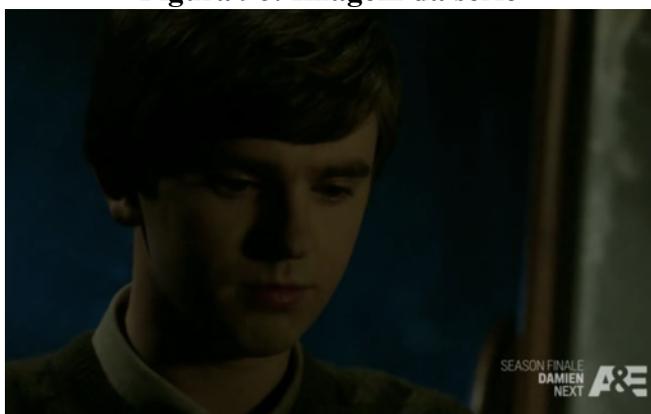


Fonte: recorte do autor
Flashback de crime: público vê a imagem
real de Norman
4ª Temporada - 1º episódio

No filme, esses elementos não aparecem em função de uma construção narrativa que prima por manter a surpresa da condição psíquica de Norman e que faz parte do desfecho da trama. Na série, é elemento crucial para entendermos essa simbiose dos dois.

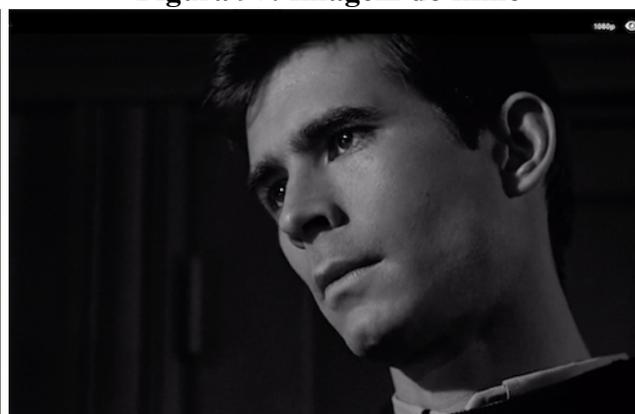
Psycho e *Bates Motel* têm em comum outro elemento diegético fundamental: o uso do *close* para acentuar a tensão na narrativa sempre que alguma situação limítrofe se apresenta. Há diversos momentos em que isso aparece tanto no filme quanto na série, mas apenas para ilustrar um caso em cada obra, podemos destacar a cena em que Norman (Anthony Perkins) cai em contradição diante do detetive Arbogast quando questionado sobre o fato de Marion Crane ter ou não se hospedado no motel; já na série isso acontece quando Norman (Freddie Highmore) encontra um objeto pessoal de Audrey Ellis (Karina Logue) e se dá conta de que ela pode ter sido assassinada ‘por sua mãe’. (Fig. 96 e 97)

Figura 96: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Close pontua tensão de Norman
4ª Temporada - 9º episódio

Figura 97: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor
Close pontua tensão de Norman
Psycho (1960)

É de conhecimento dos amantes de cinema que Alfred Hitchcock guarda certa tradição em seus filmes: em pelo menos uma das cenas, o diretor aparece como figurante, o que acabou por se tornar uma grife de sua filmografia e - portanto - um elemento diegético que é parte de sua encenação. Sobre esse processo em *Psycho* encontramos relatos no livro de Stephen Rebello:

Quando o diretor não estava cochilando, trancado em seu bangalô com o *London Times* ou recebendo convidados, ele se entretinha com objetivos triviais. Um de seus favoritos era decidir onde e como faria sua famosa aparição surpresa no filme. Embora gostasse de manter segredo sobre sua ponta até da equipe, ocasionalmente dava umas pistas. “Ele não contaria nada até o último momento possível”, declarou a figurinista Rita Riggs. (...) O diretor se colocou no papel de um homem parado na calçada, usando um chapéu de caubói Stetson, por quem a heroína passa apressada ao voltar para o escritório da imobiliária.¹³⁵

¹³⁵ REBELLO, Stephen. *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2012, p. 54.

Se no filme Hitchcock faz sua famosa e discreta aparição numa cena que envolve Janet Leigh, na série esse papel coube para o *showrunner* Carlton Cuse, que interpretou o policial que aborda Rihanna durante a fuga de sua personagem, Marion. (Fig. 98 e 99) Sobre essa experiência inusitada de seguir os passos do mestre do suspense e ir para a frente das câmeras com um grau ainda maior de dificuldade, Cuse comentou:

Cuse: It was pretty fun, although slightly complicated by the fact that I wasn't thinking the situation through. I was going to have to be wearing these trooper sunglasses which meant I had to ditch my prescription glasses. So I was driving that cop car with myopia, trying to hit the mark and not crash into Rihanna and give her whiplash. That's what was basically going through my mind — and trying to remember my lines. It was a great jolt of terror and adrenaline. It was fun but nerve-wracking.¹³⁶

Figura 98: Imagem do filme



Fonte: recorte do autor

Alfred Hitchcock faz sua tradicional aparição como figurante em seu próprio filme *Psycho* (1960)

Figura 99: Imagem da série



Fonte: recorte do autor

Carlton Cuse encarna o policial na série que também é de sua autoria 5ª Temporada - 5º episódio

Saindo um pouco do campo da ‘imagem’, faz-se necessário falar de um elemento fundamental que é parte da diegese do filme: o uso da trilha sonora. Apesar de todas as limitações orçamentárias que *Psycho* enfrentou devido a baixa expectativa dos executivos de cinema com relação a sua performance de público e faturamento, Hitchcock investiu pesado ao escalar o consagrado compositor Bernard Herrmann, como nos mostra Rebello:

Para Psicose, Bernard Herrmann criaria nada menos do que uma obra-prima para violoncelo e violino, música em “preto e branco” que pulsava sonoramente ao mesmo tempo em que corroía as terminações nervosas. A composição provou ser um resumo de todo o trabalho feito por ele para filmes anteriores do diretor, dada a forma com que transmitia o abismo da psique humana, temor, desejo, arrependimento, enfim, os mananciais do universo hitchcockiano. Segundo Stefano, o cineasta

¹³⁶ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety**. 27 de Março de 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-recap-season-5-episode-6-marion-rihanna-1202015016/>

ficou particularmente satisfeito com os “violinos que gritavam” de Herrmann e “deu a ele mais reconhecimento do que a qualquer outra pessoa sobre quem já houvesse falado”. O parcimonioso diretor ficou tão satisfeito que fez o inusitado: praticamente dobrou o salário do compositor para 34.501 dólares.¹³⁷

É característica dos *showrunners* de *Bates Motel*, como já vimos, estabelecerem novas dinâmicas narrativas que não têm necessariamente relações com *Psycho*, mas que reforçam o DNA da própria série. O uso da trilha sonora foi mais uma delas. Há momentos em que canções instrumentais pontuam a tensão criminoso que paira em White Pine Bay; há outros em que a música é parte da cena e não um elemento da montagem. Mas a canção original de Herrmann, que eternizou o filme e que faz parte do imaginário de grande parte dos espectadores de cinema, simplesmente não figurou em nenhuma das cenas na versão televisiva. Ao invés disso, os criadores optaram por fugir da atmosfera de terror em muitas cenas de assassinato e apostaram, na maioria das vezes, em músicas suaves cuja temperatura se aproxima mais do ‘épico’, de uma referência ao ‘clássico’.

Na sequência da morte de Sam Loomis (Austin Nichols), por exemplo, que equivale ao famoso esfaqueamento de Marion Crane (Janet Leigh), no lugar da malha sonora tensa oriunda do filme, Norman (Freddie Highmore) caminha sereno com o objetivo de matar o algoz ao delicado som de ‘Crying’ na voz de Roy Orbison. Outro momento em que é possível identificar essa ruptura é na sequência em que Norman decide matar a si próprio e a mãe enquanto ela dorme. Ao caminhar em direção a fornalha que será ligada com o objetivo de sufocar os dois até a morte, ao invés de uma trilha sonora que remete a ação ou suspense, em *background* o que o espectador ouve é ‘Mr. Sandman’ interpretada por Nan Vernon.

Para além das possibilidades comparativas com relação ao filme, a série também apresenta elementos diegéticos particulares que merecem destaque pela regularidade em que aparecem ao longo das cinco temporadas e que, portanto, se encaixam nessa ideia de ‘meganarração’. Vamos comentar quatro deles especificamente.

Com relação ao comportamento da câmera, por diversas vezes há um enquadramento que se inicia nos pés dos personagens quando estão deitados e vai percorrendo todo o corpo deles para, apenas no final do movimento, revelar quem eles são. Isso acontece, por exemplo, no sétimo episódio da primeira temporada numa cena em que Norman alucina que está acordando ao lado de Bradley; ou ainda no primeiro episódio da segunda temporada em que

¹³⁷ REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2012, p. 148.

vemos apenas pés masculinos para só depois - a partir da movimentação da câmera - identificarmos Norman, que lê no jornal uma notícia sobre o assassinato de Blaire Watson. A mesma dinâmica acontece com objetos de cenas que são detalhados de antemão para que somente depois, com o mesmo movimento de câmera citado anteriormente, vemos quem é o personagem que está conduzindo a ação.

O segundo elemento particular da série que aparece regularmente é o uso do ‘espelho’ como auxiliar na condução da narrativa. Inúmeras dessas situações envolvem momentos em que Norman alucina com a mãe enquanto mira sua própria imagem, como é o caso de uma cena do décimo episódio da quarta temporada em que o garoto diante do espelho pergunta a ‘Norma’ sobre o que deve fazer com relação aos remédios que recebeu para tomar. (Fig.100) Mas há momentos em que o espelho também serve como ‘reflexo’ de angústias e dúvidas, como é o caso de Marion Crane quando está no quarto de um hotel barato com Sam Loomis ou, ainda, serve para pontuar novas posturas e atitudes de personagens, a exemplo de Dylan que, ao receber uma arma de fogo dos chefes do esquema de narcotráfico local, sente-se transformado e dotado de poder. (Fig.101)

Figura 100: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
A imagem de Norman refletida no espelho
4ª Temporada - 10º episódio

Figura 101: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
A imagem de Dylan refletida no espelho
1ª Temporada - 3º episódio

O terceiro elemento peculiar narrativo de *Bates Motel* é o uso dos diálogos de um filme que está sendo exibido em um aparelho de TV como prenúncio de algo que vai acontecer diegeticamente na cena. No terceiro episódio da primeira temporada, por exemplo, Norman está assistindo sozinho a um filme na TV, quando um personagem diz: “*There’s plenty of room on either side. Do you have to come bulling in here between us?*”¹³⁸

¹³⁸ **Bates Motel**, Temporada 3 - episódio 1 aos 28:36 assistido pela NETFLIX em fevereiro de 2020.

Esse diálogo, aparentemente desprezioso, prepara a entrada de Dylan na cena, o irmão mais velho de Norman, com quem ele tem uma conturbada convivência. O público, inclusive, tinha acabado de acompanhar - no episódio anterior - uma briga feia entre os dois em função do mau relacionamento que Dylan tem com a mãe, Norma. Esse texto sobre ‘invasão’ que é dito na ‘cena de TV’ expressa o sentimento que Norman guarda pela chegada indesejada do irmão em White Pine Bay se colocando ‘no meio’ da forte ligação entre ele e Norma. **(Fig. 102)**

Por fim, um recurso que merece destaque é visto exclusivamente na quinta temporada da série. O personagem Chick (Ryan Hurst) assume certo lugar de ‘conarrador’, na medida em que é o único que tem conhecimento total do que se passa com Norman: sabe que ele mantém o cadáver da mãe embalsamado, que assume sua personalidade, que usa roupas e uma peruca para ficar fisicamente ‘parecido’ com ela. Tanto que Chick dá um jeito de se mudar para o casarão e começa a escrever um romance baseado nessa história tão incrível quanto surreal. **(Fig. 103)**

Figura 102: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
O conteúdo da TV ‘anuncia’ o que vai acontecer na cena instantes depois
1ª Temporada - 3º episódio

Figura 103: Imagem da série



Fonte: recorte do autor
Chick escrevendo um romance sobre a relação de Norman com a mãe
5ª Temporada - 8º episódio

Já que estamos falando sobre o lugar de narrador associado aos elementos diegéticos, uma intrigante provocação se coloca: teria sido o personagem vivido por Ryan Hurst uma forma de homenagear Robert Bloch, o autor do livro *Psycho*?

Embora não tenhamos encontrado depoimentos dos criadores da série que respondam ou apontem qualquer pista para essa questão, é no mínimo curioso pensarmos nessa hipótese frente ao que discutiremos a seguir: o papel do autor na transposição de uma obra.

3.4.2. Narração: o autor na transposição

The question of how the past affects the present and future lies at the heart of the *Psycho* franchise that has produced three sequels – *Psycho II* (Richard Franklin, 1983), *Psycho III* (Anthony Perkins, 1986), and *Psycho IV* (Mick Garris, 1990) –, the (failed) television pilot *Bates Motel* (Richard Rothstein, 1987), a much-maligned remake (Gus Van Sant, 1998), and, most recently, the television series *Bates Motel*.¹³⁹

Quando uma série de TV começa a ser criada, ela normalmente é uma incógnita. Há inúmeros casos de produções com grande elenco, equipe renomada e alto investimento financeiro que simplesmente não decolaram e foram canceladas mesmo antes do previsto.

Na ocasião de sua estreia em 2013, *Bates Motel* era - de certa maneira - uma forte candidata a fazer parte dessa espécie de ‘coleção de fracassos’, não apenas por se tratar de uma série inspirada num clássico quase que intocável, mas principalmente pelo próprio histórico da franquia em que nenhum dos filmes com o selo *Psycho* realizados posteriormente ao de Hitchcock terem sido, exatamente, um sucesso estrondoso. Pelo contrário, estiveram sempre à sombra do dito ‘original’. O *showrunner* Carlton Cuse explicou como nasceu a ideia da série:

Universal basically approached me and said, “We want to do something with the *Psycho* franchise. Would you consider rebooting it?” I said, “Let me think about it.” And then, I started thinking about it and it actually stuck in my brain. It’s my simple litmus test. When I get pitched ideas, the question is, “Do they continue to churn in my brain or not?,” and this one did. Especially this idea of doing a contemporary prequel, it just seemed like there were so many wonderful story possibilities. (...) It was a fantastic creative collaboration. We each brought something from our pasts and put that together, and that really contributed a lot to making the show unexpected.¹⁴⁰

Considerando que os criadores de *Bates Motel* fazem parte dessa cadeia da ‘meganarração’ é possível pensarmos - dentro de uma perspectiva *foucaultiana* - numa camada de ‘discurso’ que se forma no exterior da narrativa e para além dos elementos diegéticos.

Sob essa ótica, a pergunta que se coloca é: qual teria sido a motivação para que Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano tenham se baseado no filme de Alfred Hitchcock deixando de lado o romance de Robert Bloch na transposição?

¹³⁹ LOOCK, Kathleen. **The Past Is Never Really Past’: Serial Storytelling from Psycho to Bates Motel** in *Literature in Wissenschaft und Unterricht*, 2014, p.8.

¹⁴⁰ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider**. 08 de Abril de 2013. Disponível em: <https://collider.com/bates-motel-carlton-cuse-kerry-ehrin-interview/>

A tentativa de encontrar respostas para essa questão é tão desafiadora e subjetiva quanto o próprio enunciado, já que os *showrunners* sequer admitem terem feito uma adaptação da obra de Hitchcock, mas sim que partiram da premissa do filme para a criação de uma narrativa independente. Nas palavras do próprio Carlton Cuse:

At the very, very beginning, we talked about a couple of things that I think Hitchcock does incredibly well, as a filmmaker, that were definitely influences on me, as a filmmaker, including his exquisite ability to sustain suspense and make it feel particularly real. That is something that was embedded in my brain and became a part of our conversations at the beginning, and particularly for the pilot with the whole sustained sequence of cleaning up for the body, getting rid of the body and hiding the body, and showing how hard, in reality, that is to do. That was definitely Hitchcock inspired, but the key is that we were inspired. One of the first things that we both latched onto was that we didn't want to do an homage and we didn't want to feel bound by the particular facts of what had come before us, and that was really liberating. The world did not need another Gus Van Sant version of redoing *Psycho*. That just allowed us to take these characters and this relationship and spin out our own story, which was really fun.¹⁴¹

Mas engana-se quem imagina que foi exclusividade dos produtores executivos da série mais recente não contemplarem a obra de Robert Bloch quando da transposição da saga de Norman Bates e Marion Crane para o audiovisual.

Robert Bloch, the author of *Psycho*, wrote two sequels that built on his 1959 novel: *Psycho II* was published in 1982 and *Psycho House* in 1991. Neither has been taken up by filmmakers and adapted for the big screen so that they remain largely unconnected to the *Psycho* film franchise. The franchise also includes the direct-to-video documentary *The Psycho Legacy* (Robert Galluzo, 2010) and the biopic *Hitchcock* (Sacha Gervasi, 2012) that are not set in the diegetic world of *Psycho* but deal with the making of the film (and its sequels)¹⁴²

Na visão de Kathleen Lock em seu ensaio *The Past is Never Really Past*, a despeito da sequência de romances de Robert Bloch não terem servido como fonte de inspiração para as obras audiovisuais nascidas depois do filme de 1960, por outro lado, todos os títulos da franquia de *Psycho* se comunicam e interagem em algum grau com o clássico de Hitchcock e entre eles mesmos, ainda que não haja uma intenção clara por parte dos realizadores nesse sentido:

Different versions of one and the same narrative that emerge from the practice of remaking are not unconnected, but rather, they are retrospectively serialized with each new installment that is added to the franchise. (...) the films and television series of the *Psycho* franchise,

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² LOCK, Kathleen. **The Past Is Never Really Past': Serial Storytelling from Psycho to Bates Motel** in *Literature in Wissenschaft und Unterricht*, 2014, p.81 (nota)

which function either as sequel, remake, spin-off or prequel in relation to Alfred Hitchcock's classic, all build on the preexisting narrative and memory of the original, treating it as an authoritative intertext. At the same time, they mutually influence each other's meaning(s) in significant ways and affect the viewers' understanding of the Norman-Bates-character in an increasingly serialized and complex storyworld.¹⁴³

Mas então, como é possível parametrizar essa complexa gama relacional da franquia *Psycho*? Um conceito oriundo dos Estudos em Transmídia pode ajudar nesse entendimento:

As narrativas transmídias podem agregar novos personagens, preencher lacunas deixadas pelos produtores, criar um prelúdio da obra, expandir o universo da vida pessoal de algum personagem que não tenha sido detalhada na obra principal, por exemplo. É uma extensão que se dá em outra plataforma, sendo que um material não depende do outro¹⁴⁴

As premissas desse importante campo de estudo se aproximam, em certo sentido, das ideias de *Intertextualidade* de Julia Kristeva e de *Hipertextualidade* de Gérard Genette, na medida em que admitem uma relação de 'não-dependência' entre o *hipotexto* e o *hipertexto*, mas que - pelo contrário - presume a fluência dos conteúdos por vários 'canais', a exemplo do que nos mostra o estudioso de comunicação pioneiro no conceito de 'transmídia', Henry Jenkins, em seu famoso trabalho *Cultura da Convergência*:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor - a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. A redundância acaba com o interesse do fã e provoca o fracasso da franquia. Oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor.¹⁴⁵

Essa experiência de expansão do conteúdo está cada vez mais em voga, principalmente nas narrativas seriadas. É comum que na noite de estreia de uma série ou de uma nova temporada, junto com os índices de audiência do canal de TV, repercuta a posição do título na escala dos *Trending Topics* do *Twitter*. Além disso, há fãs que criam conteúdos exclusivos:

¹⁴³ *Ibidem*. P. 84

¹⁴⁴ GOMIDES, Lana de Araújo. & BUENO, Murilo Gabriel Berardo. **Os Limites Transmídias: Um Estudo de Caso da Série Bates Motel**. Universidade Federal de Goiânia, 2016, p. 3

¹⁴⁵ JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2009, p. 138.

É notável a expansão que as séries são capazes de gerar. Elas suscitam comunidades virtuais, *fanfictions*, *fanfilms*, *fan-arts*, além de muitas outras formas de interação e participação. Essa expansão é impulsionada a partir de lacunas deixadas pelos produtores, desejo de contar um prelúdio da história ou escrever finais alternativos ao original, construção de paródias, imersão em games, construção da vida dos personagens, além daquilo que é mostrado na obra principal (...).¹⁴⁶

Em *Bates Motel*, os produtores executivos lançaram um movimento direto de interação com o público através de um concurso em 2012 para escolher a nova vinheta de abertura da série, como noticiou *Hollywood Reporter*:

A&E and executive producer Carlton Cuse are looking for some creative minds to check into the network's upcoming *Bates Motel*. The cabler and Cuse are looking for the public's help in creating the 15 second opening title sequence for the upcoming *Psycho* prequel series, which will premiere in March.¹⁴⁷

O *showrunner* Carlton Cuse explicou a Christina Radish do *Collider* quais foram as motivações para criar o concurso:

From the beginning of *Lost*, one of the great things we got to do was really pioneer this whole idea of transmedia, and I just felt that *Bates Motel* was the next logical extension for that. So, it was just an idea that I had, that I felt would be a great way to get the fans involved in the show. I think that we live in a world now where people want to do more than just watch something passively. When people engage, they want to actually participate in the world of the show, and this was a way to hopefully inspire some creativity and engagement by the fans. I think there will also be other opportunities for stuff like that. We live in a world where you have the mothership, which is the show, but then there's also all this opportunity and all these other media platforms to do other kinds of storytelling related to the mothership. That's something that we'll continue to explore as we move downstream.¹⁴⁸

Ao longo das cinco temporadas em que esteve no ar, *Bates Motel* também estabeleceu inúmeras narrativas paralelas através das redes sociais, que apresentavam conteúdos exclusivos, incluindo: materiais promocionais, bastidores e até *reposts* que faziam parte do universo da franquia, a exemplo da *promo* de um programa sobre Ed Gein, psicopata no qual Norman foi inspirado, que seria exibido no A&E Crime Investigation. **(Fig. 104 a 107)**

¹⁴⁶ GOMIDES, Lana de Araújo. & BUENO, Murilo Gabriel Berardo. **Os Limites Transmídias: Um Estudo de Caso da Série *Bates Motel***. Universidade Federal de Goiânia, 2016. P. 6.

¹⁴⁷ GOLDBERG, Lesley. **Carlton Cuse Announces Contest to Design 'Bates Motel' Opening Credits (Video)**. Publicação: 05 de Dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bates-motel-carlton-cuse-opening-credits-contest-397834>

¹⁴⁸ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider**. 08 de Abril de 2013. Disponível em: <https://collider.com/bates-motel-carlton-cuse-kerry-ehrin-interview/>

Figura 104: Imagem do Instagram



Fonte: recorte do autor
Freddie Highmore e Vera Farmiga nos bastidores de Bates Motel
[@insidebates](https://www.instagram.com/insidebates)

Figura 105: Imagem do Twitter



Fonte: recorte do autor
Repost promocional de programa sobre a história de Ed Gein, que inspirou Norman
<https://twitter.com/insidebates>

Figura 106: Imagem do Instagram



Fonte: recorte do autor
Material promocional da série exclusivo para redes sociais
[@insidebates](https://www.instagram.com/insidebates)

Figura 107: Imagem do Instagram



Fonte: recorte do autor
Material promocional da série exclusivo para redes sociais
[@insidebates](https://www.instagram.com/insidebates)

A multiplicidade de caminhos através dos quais a série transitou, torna complexa a tarefa de fechar questão sobre que posição ela ocupa frente não apenas ao clássico de 1960, mas também com relação ao livro ou mesmo aos outros títulos da franquia. Qualquer tentativa de ‘definir’ seria sinônimo de ‘limitar’ e não de ‘expandir’, como nos parece a proposta dos criadores que se dedicaram a transpor a obra pós-Hitchcock.

Dediquemo-nos, portanto, ao que nos cabe, que é o desejo de - após essa minuciosa análise - buscar respostas e levantar novos debates ante as questões de investigação, o que faremos a seguir.

CAPÍTULO 4 – Apresentação dos Resultados

Uma vez que no capítulo anterior fizemos o exercício de estudar detalhadamente as relações e divergências entre *Psycho* e *Bates Motel* e seus porquês do ponto de vista narrativo, neste, vamos destacar de forma sistematizada quais os grandes indicadores de toda essa malha discursiva. Eles nos ajudarão a elucidar as questões metodológicas propostas uma a uma.

4.1 Questão de Investigação A

Quais as consequências quanto à narrativa em seus cinco elementos básicos com a transposição do filme para a série?

ENREDO	<ul style="list-style-type: none">- Deslocamento na posição de ‘protagonismo’ da trama de Marion Crane para Norman Bates.- Trama central passa a ser a construção da relação psicótica de Norman com a mãe, e não a fuga de Marion Crane com o dinheiro roubado da imobiliária.- Temas como ‘taxidermia’ e a ‘construção da nova estrada’, que no filme são apenas citados, ganham <i>plots</i> inteiros na série.- Criação de tramas secundárias totalmente inéditas com relação ao filme para dar conta de 50 episódios de história.- A trama envolvendo Marion Crane não faz parte da história central e torna-se apenas mais uma entre as tramas paralelas.- Clássica cena do assassinato no chuveiro é protagonizada por Sam Loomis e não por Marion Crane.- O público sabe de antemão que quem mata o hóspede no chuveiro é Norman e não ‘Norma’ como o filme leva a crer.- Sequência que no filme está relacionada às consequências da morte de Marion, na série é deslocada para outra personagem: o carro que afunda no pântano é com o corpo de Bradley Martin.- Norman tenta o suicídio levando Norma junto, quando no filme fica claro que ele tirou a vida da mãe e do amante.- Norman morre ao final da série, no filme é preso e condenado.
---------------	---

<p>PERSONAGENS</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Norma Bates existe e é vista pelo público desde a primeira sequência da série, diferente do filme em que ela já está morta desde o início. - Norma é uma mulher delicada e de voz doce, diferente do filme em que a ‘ouvimos’ sempre de forma austera e impositiva. - Norman Bates é visto assassinando suas vítimas desde a primeira temporada, quando no filme isso só é revelado no terceiro ato. - Marion Crane só aparece na última temporada da série durante 3 episódios, enquanto no filme ela é a protagonista. - O personagem Sam Loomis ganha mais espaço na série, pois não só conhecemos sua vida para além do romance com Marion Crane, como é ele quem protagoniza a cena de morte no chuveiro. - A personagem Lila Crane (irmã de Marion) não figura na série. - O detetive Arbogast não aparece, mas na série há sequências análogas envolvendo outra autoridade: a xerife Jane Greene. - O psiquiatra Edward elucida o ‘Transtorno Dissociativo de Identidade’ na quarta temporada, quando no filme o personagem equivalente só aparece e revela a síndrome no desfecho da trama. - O xerife Al Chambers é referenciado na série através de uma personagem feminina de mesmo nome. - Novos personagens são introduzidos, dentre os quais merecem destaque: Dylan, Caleb, Emma, Chick, Madeleine e Romero.
<p>TEMPO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A série se passa ‘nos dias atuais’ (2013), diferente do filme cuja temporalidade é 1960. - Elementos <i>vintages</i> e contemporâneos são mesclados criando uma ideia anacrônica de tempo na série, o que no filme é bem definido. - A trama da série tem duração mensurada em ‘anos’, enquanto no filme a ação completa decorre em ‘dias’.
<p>ESPAÇO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Série começa situada no Arizona, assim como o filme. - O Bates Motel está localizado na cidade fictícia de White Pine Bay, pertencente dramaturgicamente ao estado de Oregon, já no filme ele fica na, também fictícia, Fairvale na Califórnia.

	<ul style="list-style-type: none"> - Os níveis de conflito dos personagens na série são acentuados pelas relações de poder existentes no local onde a trama acontece, enquanto no filme são os personagens que, no geral, agem por impulso e atuam na desestabilização do contexto espacial.
NARRADOR	<ul style="list-style-type: none"> - A série é conduzida em ‘meganarração’ tendo na mise-en-scène e na montagem seus dois pilares, assim como o filme. - A figura de um personagem ‘conarrador’ aparece na quinta temporada da série, o que não guarda relações com o filme.

4.1.1. Questão de Investigação A1

Na medida em que Marion Crane e Norman Bates são os personagens que conduzem a narrativa no filme, como eles foram transpostos para série?

MARION CRANE	<ul style="list-style-type: none"> - É uma mulher negra de personalidade forte, diferente do filme em que se apresenta como frágil e amedrontada. - Exerce a função de tabeliã e não de secretária como em <i>Psycho</i>. - Possui voz ativa e comportamento reativo diante do machismo de seu chefe e do cliente da imobiliária, o contrário da postura submissa da mocinha no filme. - Desvia 400 mil dólares da empresa onde trabalha e não 40 mil. - Visita o <i>Bates Motel</i> previamente com o namorado Sam e escolhe ir para lá quando realiza a fuga, diferente da casualidade proposta no filme. - Sua atitude segura faz com que consiga despistar o policial que a persegue, ao contrário do filme. - Não troca de automóvel durante a fuga. - Telefona para Sam avisando que está a caminho do <i>Bates Motel</i>, diferente do filme em que ele não recebe nenhuma informação sobre o paradeiro da namorada. - Não é assassinada no chuveiro e, portanto, não tem sua trajetória impactada pela figura da ‘mãe’ de Norman, como no filme. - Extrai de Norman informações sobre a vida pessoal de Sam Loomis e descobre que ele é casado.
---------------------	---

	<ul style="list-style-type: none"> - Flagra Sam Loomis com a esposa e quebra o carro do amante, o que no filme não chega a acontecer pelo fato de ter sido morta. - Consegue escapar com vida do Bates Motel levando os 400 mil dólares para recomeçar num lugar bem longe dali.
<p>NORMAN BATES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - É um adolescente de 17 anos, diferente do filme em que é jovem, mas com um pouco mais idade, beirando os 25 ou 30 anos. - De personalidade calma, tímido e prestativo, suas características não representam grandes distinções em relação ao filme. - O público testemunha o relacionamento dele com a mãe nas mais diversas fases, o que é a principal diferença entre série e filme. - Tem um irmão mais velho por parte de mãe, Dylan, enquanto no filme parece ser filho único. - Pratica taxidermia em variadas espécies de animais enquanto no filme apenas fala sobre sua paixão pela técnica limitada as aves. - Envolve-se com garotas em todas as temporadas, inclusive na quinta - que equivale ao recorte temporal do filme - enquanto na obra de Hitchcock predomina o homem ‘solitário’. - O público testemunha seus apagões de memória, que o levam a cometer crimes aos quais atribui a mãe, diferente do filme em que isso só fica claro no desfecho. - Cheira roupas da mãe, toca nelas carinhosamente e chega a usar algumas peças num processo de metamorfose, enquanto no filme essa construção não é vista. - Está sempre envolvido em algum triângulo amoroso, seja em seus romances ou nos da mãe. - É diagnosticado com ‘Transtorno Dissociativo de Identidade’ e chega a se submetido a tratamentos em clínicas psiquiátricas, enquanto no filme sua condição psíquica é mantida em segredo até o último ato. - Não assassina Marion, mas sim a Sam Loomis na clássica cena do chuveiro. - O público testemunha, na série, momentos de fúria e violência do personagem, o que no filme não acontece. - Seu destino na série é ser assassinado pelo próprio irmão e sepultado ao lado da mãe. No filme é apenas preso e condenado.

4.1.2. Questão de Investigação A2

Considerando outros elementos, tais como a mise-en-scène, a montagem e a trilha sonora, o que se assemelha ou altera na transposição do filme para a série?

MISE-EN-SCÈNE	<ul style="list-style-type: none">- Na <i>mise-en-scène</i> da série há um tom <i>voyeurístico</i>, como na obra de Hitchcock.- A <i>chuva</i> como prenúncio de perigo é elemento narrativo tanto no filme quando na série.- Personagens inanimados ou inexistentes ‘ganham vida em cena’ nas alucinações de Norman, o que não se vê no filme.- Em inícios de sequência, a câmera por diversas vezes faz movimentos de baixo para cima, criando uma linguagem na série. No filme é utilizado um movimento panorâmico mais tradicional.- Objetos de cena como ‘espelhos’ e ‘aparelhos de TV’ são elementos narrativos na série, parte da ‘meganarração’.- O <i>showrunner</i> Carlton Cuse faz uma aparição diante das câmeras, assim como Alfred Hitchcock no filme.- Os planos e enquadramentos do assassinato de Sam Loomis no chuveiro fazem referência direta os de Marion Crane do filme.
MONTAGEM	<ul style="list-style-type: none">- A finalização da série é em cores e não em preto e branco.- Não há uso do efeito ‘fusão’ na montagem da série.- O uso de <i>closes</i> para pontuar a tensão é mantido na série.- A série recorre a <i>flashbacks</i>, recurso não utilizado no filme.- A montagem da sequência do assassinato no chuveiro é claramente inspirada no ritmo e nos cortes do filme.
TRILHA SONORA	<ul style="list-style-type: none">- A trilha sonora de suspense de Bernard Herrmann não consta na série e dá espaço para canções suaves que evocam o ‘épico’.- Trilhas instrumentais de tensão aparecem em alguns momentos, mas em grande parte associadas ao contexto criminal de White Pine Bay.- A trilha sonora é utilizada como elemento orgânico em algumas cenas e não apenas como recurso de pós-produção.

4.2. Questão de Investigação B

Por que razão a série Bates Motel, a exemplo de todos os outros produtos audiovisuais posteriores ao filme de Alfred Hitchcock, foi originada do filme e não do livro?

Se do ponto de vista teórico, até ao presente momento, essa é a questão de investigação que traz à nossa pesquisa um certo traço de ‘ineditismo’ frente aos estudos já realizados sobre *Bates Motel*, em língua portuguesa, por outro lado, é a mais subjetiva entre elas. Isso porque as ‘respostas’ não podem ser encontradas ‘apenas’ na metodologia relacional entre o filme e a série. Na tentativa de compreender as razões pelas quais a série faz referência ao filme e não ao livro é preciso analisar os materiais localizados no chamado ‘fora do campo’. E já que o método foucaultiano nos permite essa livre relação entre discursos, deixaremos aqui alguma contribuição neste sentido.

Como vimos pelo depoimento de Carlton Cuse¹⁴⁹, quando a Universal o convida para criar a série, os executivos do grupo referem-se a ‘fazer algo com a franquia *Psycho*’, ou seja, assumem que o ‘novo produto’ é parte integrante de uma coleção de títulos pré-existente. Embora haja no campo dos Estudos em Adaptação a ideia de que ‘toda obra é original’, inclusive as transposições, é absolutamente compreensível a menção a essa ideia de “conjunto”, porque ele, de fato, existe. Talvez seja essa a razão pela qual a cartela no final de cada episódio de *Bates Motel* faça referência ao local de onde foram extraídos os personagens, o livro, e à forma como eles foram retratados no cinema, neste caso, no filme de Alfred Hitchcock.¹⁵⁰

Em contraposição, analisando diferentes relatos dos autores da série ao longo do processo, predominantemente Carlton Cuse e Kerry Ehrin, é nítida a busca por criarem uma obra independente do filme. Isso significa que os *showrunners* assumem claramente a tentativa de romper, inclusive, com o clássico de 1960. A investigação desse viés de discurso nos coloca diante de um novo e intrigante enunciado: *conseguirá Bates Motel alcançar essa façanha de ser reconhecida como uma obra dissociada de toda e qualquer referência anterior?*

Se lançarmos mão de parte da teoria dos Estudos em Transmídia para tentar esse prognóstico, a resposta traria uma dubiedade: de acordo com a visão de Henry Jenkins, por um lado ‘sim’ na medida em que cada ‘obra’ deve proporcionar ao espectador uma experiência

¹⁴⁹ CUSE, Carlton. **Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider**. 08 de Abril de 2013. Disponível em: <https://collider.com/bates-motel-carlton-cuse-kerry-ehrin-interview/>

¹⁵⁰ Cartela ao final de cada episódio de ‘Bates Motel’ apresenta a seguinte mensagem: **‘Based on characters from the novel ‘Psycho’ by Robert Bloch and as portrayed in the theatrical film ‘Psycho’**.

autônoma, o que a série traz, já que não é preciso ter lido o livro ou assistido a qualquer um dos títulos da franquia para emergir e compreender aquele universo. Mas ainda de acordo com as ideias de Jerkins, a resposta também poderia ser ‘não’, pelo fato de o autor considerar que cada novo texto contribui para o todo, o que confere um caráter simbólico indissociável.

Hoje, ainda parece horizonte longo imaginar alguém se referir à *Bates Motel* sem citar - no mínimo - o clássico *Psycho*. É inegável, porém, reconhecermos que os autores se mantiveram fiéis a esse propósito na medida em que criaram diegeticamente uma série de características particulares e subversões na trama, numa tentativa clara de se distanciar da narrativa fílmica.

Na busca por respostas para a questão de investigação proposta, também levamos em consideração outra instância de discurso: a recepção. Como é possível observar ao longo do trabalho, são raros os casos em que os críticos e jornalistas comentam a série sem fazer menção, no mínimo, ao filme de 1960. Novos *plots* e tramas secundárias são questionados numa comparação direta com o filme e com a percepção narrativa de Hitchcock, a exemplo do que fez Hank Stuever ainda na primeira temporada da série¹⁵¹. O mesmo acontece com o público que, de forma recorrente, faz algum tipo de alusão a elementos pré-discursivos.

A partir do ferramental teórico proposto na metodologia foucaultiana, o autor do presente trabalho, enquanto ‘sujeito discursivo’, cumpre o papel de analisar cada um desses lugares de fala: a lógica interna da narrativa seriada, a visão dos autores, do estúdio e dos receptores. O resultado é uma multiplicidade de direções para as quais esses depoimentos apontam. Neste sentido, qualquer tentativa de fechar questão seria sinônimo de privilegiar um discurso em detrimento dos outros, o que foge completamente da proposta de Michel Foucault.

Ao invés de nos deixarmos seduzir por essa armadilha, presumimos ser contribuição mais valiosa para os Estudos em Adaptação, lançar essa questão de investigação como um novo enunciado, um caminho para as pesquisas futuras. Não obter respostas claras e objetivas nesse primeiro momento não representa uma frustração, pelo contrário. Aventurar-se por essas águas densas e analisar todos esses discursos de forma horizontal e igualitária, nos fez perceber a complexidade do assunto e o vasto oceano teórico e prático que ainda precisa ser navegado até que haja algum sinal de ‘terra à vista’. Fica posto o desafio aos próximos navegantes!

¹⁵¹ STUEVER, Hank. **Crítica publicada em The Washington Post**. 14 de Março de 2013. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/in-a-andes-bates-motel-a-teenage-boy-meets-more-than-one-psycho/2013/03/14/7f4f2064-86ab-11e2-999e-5f8e0410cb9d_story.html

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo o historiador Fernand Braudel, um dos principais expoentes da *École des Annales* francesa do início do século XX: “*A História é filha do seu tempo*”.¹⁵² Isso significa que toda a produção de conhecimento e conteúdo que se faz num determinado período histórico está intrinsecamente ligada aos paradigmas de pensamento predominantes da época. Assim, também, acontece com os produtos audiovisuais, que refletem os anseios e desejos de discurso de quem os realiza e de quando são feitos.

Embora ainda haja o debate sobre que níveis de relações e compromissos uma obra deve ou não ter com a outra num processo de transposição, podemos considerar que muito já se avançou nos Estudos em Adaptação no sentido de tornar esse diálogo, no mínimo, mais fluido. No nosso caso, em que falamos especificamente sobre a intercessão entre produtos de mesma natureza sensorial, consideramos que o tema merece ser aprofundado e revisitado de forma constante, não apenas em função das novas formas de intercessão possíveis entre filmes e séries, mas também por conta de um conceito que vem ganhando força nos últimos anos, o de ‘ciclo de vida’.

Está cada vez mais em voga no mercado audiovisual que se avalie - já na origem dos projetos - quais caminhos eles vão percorrer nas diferentes plataformas de exibição disponíveis. Há filmes que são reeditados anos depois para exibição televisiva em formato episódico, incluindo cenas que ficaram de fora da versão cinematográfica; e há também séries ou telenovelas reformatadas como telefilmes ganhando uma narrativa condensada em 120 minutos. É parte da construção desse ciclo de vida dos produtos pensar, ainda, que ‘subprodutos’ podem ser gerados a partir deles. Há filmes e séries que geram *prequels* - a exemplo de *Bates Motel* - cuja narrativa antecede ao clássico de Hitchcock; ou *spin-offs*, como aconteceu com *Better Call Saul*, cujo personagem central apareceu pela primeira vez em *Breaking Bad* e, de tanto sucesso, ganhou uma série só para ele.

Levando a discussão para um pouco mais além, no intuito de apontar quais caminhos são possíveis para pesquisas futuras, não podemos deixar de mencionar a potência cada vez mais crescente das redes sociais. Tanto que a britânica *Royal Society for Public Health* publicou um relatório¹⁵³ sobre os impactos que o uso das mídias digitais tem nos jovens. De acordo com

¹⁵² BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 17.

¹⁵³ #Status Of Mind. **Estudo publicado pela Royal Society for Public Health** em 19 de Maio de 2017. Disponível em: <https://www.rsph.org.uk/about-us/news/instagram-ranked-worst-for-young-people-s-mental-health.html>

esse estudo, baseado em critérios como: ‘autoexpressão’, ‘autoidentidade’, ‘imagem corporal’, ‘relacionamento com o mundo real’, entre outros parâmetros, o *Youtube* ocupou o topo da lista como sendo considerado a mais positiva influência e o *Instagram* foi o menor qualificado ocupando a quinta colocação e, portanto, a mais negativa.

Mas por que, afinal, esse tópico nos interessa? Pelo fato de muitas das redes sociais terem se tornado, também, plataformas de criação e produção de conteúdo em diferentes formatos, inclusive audiovisuais. O *Youtube*, que em princípio era uma rede social utilizada para carregamento de vídeos por usuários, por exemplo, se transformou numa plataforma de *video on demand* com canais de humor, infantis, música, informação e séries produzidas de forma exclusiva.

O *Instagram* também vem sendo usado para além da função de compartilhar fotografias. Uma iniciativa pioneira, nesse sentido, foi da *New York Public Library* que disponibilizou em seu perfil oficial¹⁵⁴ os chamados ‘*Insta-Novels*’, ou seja, pequenos contos criados exclusivamente para essa rede. Na página da biblioteca estão disponíveis nesse formato, ainda, releituras de clássicos da literatura como: *Alice’s Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll ou *The Metamorphosis* de Franz Kafka. Nelas, o usuário tem experiências que vão além da textual, já que as postagens incluem efeitos visuais, sons e sessões divididas por capítulos. A partir dessa experiência, poderíamos imaginar uma pesquisa futura, no campo dos Estudos em Adaptação, sobre como se deu a transposição de um livro para esse formato.

Outra iniciativa ligada ao *Instagram*, que vai além do propósito inicial da rede, é conhecida como ‘*Insta-Walks*’. A ideia começou em Salt Lake City nos Estados Unidos e trata-se da reunião de um grupo de pessoas para uma vivência fora do mundo virtual: elas organizam caminhadas temáticas que têm por objetivo explorar fisicamente alguns locais captando fotografias e publicando na rede com uma *hashtag* específica. O projeto acabou atraindo o interesse de grandes empresas que passaram a patrocinar os tais passeios como forma de divulgação de suas marcas e produtos. Mas, no que isto seria relevante para uma pesquisa acadêmica futura ligada ao universo audiovisual?

Seria possível imaginar uma pesquisa de campo com foco no conceito de ‘Duplicação do Real no Cinema’, por exemplo, reunindo os usuários do *Instagram* para uma experiência em locais onde foram realizadas as gravações de filmes ou séries de TV. Essa teoria, amplamente

¹⁵⁴ Página Oficial da New York Public Library no *Instagram* [@nypl](#)

estudada e que divide opiniões, pressupõe a existência de um mundo real, o que de fato habitamos, mas também admite a criação de ‘outros mundos’, que passam a existir na medida em que as narrativas se apropriam de determinados espaços e tempos: passados e presentes associados a lugares que só existem filmados. Um famoso exemplo é o *Friends Apartment Building* em Nova Iorque, que todos os dias recebe a visita de inúmeros admiradores de *Friends* e que vão até o local que serviu apenas como *stock-shot* da série para garantir uma fotografia.

O autor que vos fala, também viveu uma experiência particular de criação de conteúdo ligada ao *Instagram*, ao fazer parte da equipe da *Live*¹⁵⁵ a primeira série luso-brasileira de dramaturgia produzida exclusivamente para essa rede em 2019. A cada dia, um dos 13 episódios era publicado no *feed* enquanto nos *stories*, conteúdos promocionais alertavam aos quase 45 mil seguidores da conta para o novo conteúdo postado. A partir dessa vivência prática e das pesquisas realizadas no presente trabalho, penso em me dedicar futuramente - talvez numa proposta de doutoramento - ao desafio de transpor um filme para essa narrativa seriada no *Instagram*, o que se apresenta como uma estimulante jornada teórica e prática dentro dos Estudos em Adaptação.

Ao lançar olhares alternativos para a transposição de *Psycho* para *Bates Motel*, a presente investigação ambicionou colaborar para a área de estudo em geral, mas sobretudo estimular que diferentes recortes e meios sejam articulados nos próximos trabalhos de investigação. Podemos imaginar, por exemplo, uma pesquisa futura em que o tema ‘adaptação’ esteja colocado entre o Cinema e o *Instagram*, como sugeri acima; entre a Televisão e o *Youtube*; ou mesmo entre a Literatura e o *Facebook*. E por que não considerar uma relação direta entre as narrativas de mídias digitais onde os consagrados: literatura, cinema ou televisão, sequer originem os objetos de investigação?

A tendência, ao que nos parece, é que a ideia de horizontalidade entre os meios ganhe cada vez mais força, sem que haja uma relação de prestígio de um em detrimento do outro. Durante décadas, a literatura prevaleceu como entidade mais nobre que o cinema ou a televisão. Mas a partir das teorias de *intertextualidade*, *transtextualidade* e *arqueologia do saber*, aqui aplicadas, podemos concluir que cada narrativa, de fato, tem sua própria poética, forma e relevância. Eis a pluralidade e a beleza da arte.

¹⁵⁵ Página Oficial da LIVE no *Instagram* [@live.serie](https://www.instagram.com/live.serie)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Carolina Melillo de Camillo. (2017) *Norma: O Nome-da-Mães – A Forclusão do Nome-do-Pai e a Constituição da Estrutura Psicótica*. CEP – <https://centropsicanalise.com.br/2018/11/29/melillo-de-camillo-alves-carolina-norma-o-nome-da-mae-a-forclusao-do-nome-do-pai-e-a-constituicao-da-estrutura-psicotica/>
- AMADO, Jorge. (2001) *Dona Flor e seus dois maridos*. Rio de Janeiro. Ed: Record.
- BARTHES, Roland. (2004) *O Rumor da Língua / Roland Barthes ; Tradução Mário Laranjeira – 2ª Ed. – São Paulo : Martins Fontes*.
- BAZIN, André. (1991) “Por um cinema impuro” In: *O Cinema Ensaios*. São Paulo. Ed. Brasiliense.
- BEZERRA, P. (2010) Prefácio: *Uma obra à prova do tempo*. In: BAKHTIN, M. M. (1929/1963). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BLOCH, Robert. (1959) *Psycho*. Oregon: Blackstone Audio, Inc. 2009.
- BORDWELL, David. & THOMPSON, Kristin. (2004) *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.
- BORDWELL, David. (1985) *Narration in the fiction film*: Madison: Universidade de Wiscosin.
- BOWDEN, Mark. (2001) *Killing Pablo: The Hunt for the World’s Greatest Outlaw*. Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/killing-pablo-the-hunt-for-the-worlds-greatest-outlaw-by-mark-bowden-d33420312.html>
- BRAUDEL, Fernand. (2009) *Escritos sobre a História*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- BROWN, Scott. (2017, 4 de Fevereiro) *Hollywood North: The Bates Motel gets hit by the wrecking ball (gallery)*. Disponível em: <https://vancouver.sun.com/entertainment/television/bates-motel-torn-down>

- BUNDLES, A'lelia. (2002) *On Her Own Ground: The Life and Times of Madam C.J. Walker*. Disponível em: <https://www.amazon.com/Her-Own-Ground-Walker-Paperback/dp/0743431723>
- BURKE, Peter. (1997) *Escola dos Annales 1929 – 1989 A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo. Unesp.
- CAMPOS, Flávio de. (2007) *Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. JORGE ZAHAR, Rio de Janeiro.
- COMPARATO, Doc. (2009) *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus.
- CONRADT, Stacy. (2013, 19 de Março) *Bates Motel Recap: Episode 1, “First You Dream, Then You Die”*. Disponível em: <https://www.mentalfloss.com/article/49547/bates-motel-recap-episode-1-first-you-dream-then-you-die>
- CARROLL, Lewis. (1865) *Alice’s Adventure in Wonderland*. Project Gutenberg. 2008. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/11>
- CUSE, Carlton. (2013, data não informada) *Why Did The Show Creators Set “Bates Motel” In The Modern Day?* Disponível em: <https://the-take.com/read/why-did-the-show-creators-set-bates-motel-in-the-modern-day>
- CUSE, Carlton. (2013, 8 de abril) *Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider*. Disponível em: <https://collider.com/bates-motel-carlton-cuse-kerry-ehrin-interview/>
- CUSE, Carlton. (2015, 27 de Abril) *Entrevista concedida a Anne Easton em Observer*. Disponível em: <https://observer.com/2015/04/checking-in-with-bates-motel-executive-producer-carlton-cuse/>
- CUSE, Carlton. (2017, 20 de Março) *Entrevista concedida a Brian Tallerico na Vulture*. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/03/bates-motel-casting-rihanna-marion-crane.html>

- CUSE, Carlton. (2017, 27 de Março) *Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety*. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-recap-season-5-episode-6-marion-rihanna-1202015016/>
- CUSE, Carlton. (2017, 24 de Abril) *Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety*. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-season-5-episode-10-the-cord-finale-recap-1202391745/>
- DIAS, Vinicius. (2008) *Dona Flor e suas adaptações: uma análise das adaptações da obra de Jorge Amado para o cinema, teatro e televisão* <https://issuu.com/casadejorgeamsado/docs/nameffb0e4>
- DOBBS, Michael. (1989 - 1994) *House of Cards* (Vários Títulos). Disponível em: <https://www.overdrive.com/media/1813284/the-house-of-cards-complete-trilogy>
- EASTON, Anne. (2015, 27 de Abril) *Check in with 'Bates Motel' Executive Producer Carlton Cuse*. Disponível: <https://observer.com/2015/04/checking-in-with-bates-motel-executive-producer-carlton-cuse/>
- EBERT, Roger. (1998, 6 de Dezembro) *Crítica publicada em Chicago Sun Times*. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-psycho-1960>
- ECO, Umberto. (1994) *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo. Ed: Companhia das Letras.
- EHRIN, Kerry. (2013, 8 de abril) *Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider*. Disponível em: <https://collider.com/bates-motel-carlton-cuse-kerry-ehrin-interview/>
- EHRIN, Kerry. (2017, 20 de Março) *Entrevista concedida a Brian Tallerico na Vulture*. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/03/bates-motel-casting-rihanna-marion-crane.html>
- EHRIN, Kerry. (2017, 27 de Março) *Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety*. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-recap-season-5-episode-6-marion-rihanna-1202015016/>

- EHRIN, Kerry. (2017, 27 de Março) *Entrevista concedida a Ileana Rudolph na TV Insider*. Disponível em: <https://www.tvinsider.com/146167/bates-motels-marion-crane-show-scene-rihanna/>
- EHRIN, Kerry. (2017, 24 de Abril) *Entrevista concedida a Debra Birnbaum na Variety*. Disponível em: <https://variety.com/2017/tv/news/bates-motel-season-5-episode-10-the-cord-finale-recap-1202391745/>
- FIELD, Syd. (1994) *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro. Ed: Objetiva.
- FIORIN, J. L. (2006) *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: outros conceitos- chave. 1. ed. São Paulo: Contexto.
- FOUCAULT, Michel. (1966) *As Palavras e as Coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo, 2000.
- FOUCAULT, Michel. (1969) *A Arqueologia do Saber*. Trad.: Luiz Felipe Baeta Neves. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2008.
- FOUCAULT, Michel. (2002) *L'Ordre du discours*. Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Éditions Gallimard, Paris, 1971. Trad: Edmundo Cordeiro e António Bento.
- FREUD, S. (1924c) *A perda da realidade na neurose e na psicose*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARCÍA, Leira Azkunga. (2019) *Bates Motel: del terror al cine negro*. Universidad del País Vasco. Ed. Andavira.
- GENETTE, Gérard. (1979) *Discurso da Narrativa*. Trad: Fernando Cabral Martins. Ed. Arcádia. Lisboa.
- GENETTE, Gérard. (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil. Trad: Edições Viva Voz. 2010
- GOLDBERG, Lesley. (2012, 5 de Dezembro) *Carlton Cuse Announces Contest to Design 'Bates Motel' Opening Credits (Video)*. Disponível em:

<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bates-motel-carlton-cuse-opening-credits-contest-397834>

GOMIDES, Lana de Araújo. & BUENO, Murilo Gabriel Berardo. (2016) *Os Limites Transmídias: Um Estudo de Caso da Série Bates Motel*. Universidade Federal de Goiânia.

GUERRA, Andrea M.C. (1971) *A Psicose*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

HIGHMORE, Freddie. (2013, 18 de março) *Entrevista concedida a Cristina Radish no portal Collider*. Disponível em: <https://collider.com/freddie-highmore-bates-motel-interview/>

HIGHMORE, Freddie. (2017, 24 de Abril) *Entrevista concedida a Alex McLevy ao Av Club*. Disponível em: <https://tv.avclub.com/freddie-highmore-is-still-in-denial-about-the-end-of-ba-1798261385>

HOMERO. *Iliada*. Trad.: Manoel Odorico Mendes. Ebooks Brasil. 2009. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>

HOMERO. *Odisseia*. Trad.: Manoel Odorico Mendes. Ebooks Brasil. 2009. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>

HUTCHEON, Linda. (2013) *Uma teoria da adaptação*; tradução André Cechinel. 2. Ed. – Florianópolis. Ed. Da UFSC.

JAMES, Henry. (2006) *The art of fiction*. Apud TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. ed: Perspectiva.

JENKINS, H. (2009) *Cultura da Convergência*. 2. ed. São Paulo: Editora Aleph.

JOST, François. *Entre a intimidade e a maldade (comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade)*. Entrevista concedida à Professora Márcia Cristina Palma Mungiolli da Universidade de São Paulo. Acesso em 12/08/2020. Disponível em www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/145518

JOST, François. & Gaudreault, André. (2009) *A Narrativa Cinematográfica*. Trad.: Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover. Brasília: Ed. Un. de Brasília.

- KAKFA, Franz. (1915) *Metamorphosis*. Project Gutenberg. 2005. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/5200>
- KALLAS, Christina. (2016) *Na sala de Roteiristas: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. – 1.ed. – RJ: Zahar.
- KRISTEVA, Julia, (1941). *Introdução à psicanálise* / Julia Kristeva ; Tradução Lúcia Helena França Ferraz. - 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 2005.
- KULESHOV, Lev. Apud PRINCE, Stephen and HENS, Wayne E. “*The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*”. In: *Cinema Journal*. Vol. 31, nº 2 (Winter 1992),
- LAGES, Susana Kampff. (2008) *A tarefa-renúncia do tradutor* IN: A tarefa do tradutor de Walter Benjamin. Belo Horizonte. FALE/UFMG.
- LAPLANCHE, J., & PONTALIS, J. B. (1992). *Vocabulário da psicanálise* (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- LINDSAY, Jeff (2004-2015). *Dexter Books* (Vários Títulos). Disponíveis em: <https://www.dexter-books.com/series/dexter-series>
- LOOCK, Kathleen. (2014) *The Past Is Never Really Past': Serial Storytelling from Psycho to Bates Motel* in *Literature in Wissenschaft und Unterricht*.
- MARTIM, George R.R. (1996 - 2011) *As Crônicas de Gelo e Fogo* (Vários Títulos). <https://www.geloefogo.com/livros/guia>
- MCKEE, Robert. (2006) *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros* / Robert McKee ; Trad.: Chico Marés. Curitiba, Ed. Arte e Letras.
- METZ, Christian. (1973) *A significação no Cinema*. Trad.: Jean-Claude Bernardet. São Paulo. Ed: Perspectiva.
- MIND, Status Of. (2017, 19 de Maio) *Estudo publicado pela Royal Society for Public Health*. Disponível em: <https://www.rsph.org.uk/about-us/news/instagram-ranked-worst-for-young-people-s-mental-health.html>

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY - <https://www.etymonline.com>

OSTROW, Joanne. (2013, 13 de março) *Crítica publicada em Denver Post*. Disponível em: <https://www.denverpost.com/2013/03/13/ostrow-bates-motel-taut-carlton-cuse-psycho-prequel-premieres-on-ae/>

PELEGRINI... [et al.], Tânia. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo. ed: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

POL-DROIT, Roger. (2006) *Eu Sou Um Pirotécnico*. FOUCAULT, M. *Entrevistas*. São Paulo: Graal.

PROPP, Vladimir I. (2001) *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Forense Universitária. Ed.: CopyMarket.com

REBELLO, Stephen. (2012) *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca.

RODRIGUES, Sonia. (2014) *Como escrever series: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV*. São Paulo. Aleph.

RORKE, Robert. (2017, 20 de Março) *Crítica publicada em New York Post*. Disponível em: <https://nypost.com/2017/03/20/why-rihannas-bates-motel-turn-cant-top-the-original/>

RUDOLPH, Ileana. (2017, 20 de Março) *Crítica publicada em TV insider*. Disponível em: <https://www.tvinsider.com/140691/rihannas-marion-crane-bates-motel/>

SANTOS, Marcelo Moreira. (2012) *Poética Fílmica: o exemplo de Hitchcock*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica.

SCOTT, A.O. (2010, 8 de Setembro) *Are Films Bad, or Is TV Just Better?* Disponível em: <https://www.nytimes.com/2010/09/12/movies/12scott.html>

SEGER, Linda. (2000) *El arte de la adaptación*. Madrid, RIALP.

SILVA, Marcel V. B. (2014) *Cultura das Séries*. Galáxia (São Paulo) - <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>

- STAM, Robert. (2008) *Teoria e Prática da Adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*. New York University.
- STUEVER, Hank. (2013, 14 de março) *Crítica publicada em The Washington Post*. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/in-aandes-bates-motel-a-teenage-boy-meets-more-than-one-psycho/2013/03/14/7f4f2064-86ab-11e2-999e-5f8e0410cb9d_story.html
- TALLERICO, Brian. (2017, 27 de Março) *Crítica publicada em Vulture*. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/03/bates-motel-recap-season-5-episode-6.html>
- TODOROV, Tzvetan. (2006) *As Estruturas Narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. ed: Perspectiva.
- TRUFFAUT, François. (2004) *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras.
- VERNE, Jules. (1865) *De La Terre à la Lune*. Collection: À tous les vents. La Bibliothèque électronique du Québec. Disponível em: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-lune1.pdf>
- VINCENTI, Marcel. (2019, 11 de Abril) *Série perto do fim, conheça locais onde 'Game of Thrones' foi filmada*. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/viagem/noticias/2019/04/11/conheca-locais-onde-foi-filmada-a-8-temporada-de-game-of-thrones.htm>
- VOGLER, Chistopher. (1998) *A Jornada do Escritor – Estruturas Míticas para Escritores*. Trad.: Ana Maria Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- WELLS, H.G. (1901) *The First Men in The Moon*. Project Gutenberg. 2016. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/52501/52501-h/52501-h.htm>
- ZANGER, Anat. (1983) *Film Remakes as Ritual and Disguise*. Amsterdam University Press. Amsterdam 2006.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- ANDERSON, Paul W.S. (Roteirista e Diretor). (2002). *Resident Evil* [Filme]. Alemanha, França, Estados Unidos, Reino Unido. Screen Gems.
- ANSPAUGH, David., SCHNEIDER, Sascha., YERKOVICH, Anthony., VITTES, Michael. (Produtores Executivos). (1981 - 1987). *Hill Street Blues* [Série]. Estados Unidos, NBC.
- BALL, Alan. (Produtor Executivo). (2001 - 2005). *Six Feet Under* [Série]. Estados Unidos, HBO.
- BENIOFF, David., WEISS, D.B., (Produtores Executivos). (2011 - 2019). *Game of Thrones* [Série]. Estados Unidos, HBO.
- BERNARD, Carlo., BRANCAT, Chris., MIRO, Doug. (Produtores Executivos). (2015 - 2017). *Narcos* [Série]. Estados Unidos, Colômbia. NETFLIX.
- BRENNAND, Victor., PASQUALI, Tati (Diretores). (2019). *Live* [Insta-série]. Portugal, Instagram.
- CUARÓN, Alfonso. (Diretor). (2018). *Roma* [Filme]. Estados Unidos, México. NETFLIX
- CUSE, Carlton., EHRIN, Kerry., CIPRIANO, Anthony. (Produtores Executivos). (2013 - 2017). *Bates Motel* [Série]. Estados Unidos, Universal Television.
- CHASE, David. (Produtor Executivo). (1999 - 2007). *The Sopranos* [Série]. Estados Unidos, HBO.
- CHERRY, Marc. (Produtor Executivo). (2004 - 2012). *Desperate Housewives* [Série]. Estados Unidos, Disney-ABC Domestic Television.
- CRANE, David., KAUFFMAN, Marta. (Produtores Executivos). (1994 - 2004). *Friends* [Série]. Estados Unidos, NBC.

- DAVIS, DeMane., CORDINA, Lena., OBERLAND, Eric. (Produtores Executivos). (1981 - 1987). *Self Made: Inspired by the Life of Madam C.J. Walker* [Série]. Estados Unidos, NETFLIX.
- DONALDSON, Roger. (Diretor). (1997). *Dant's Peak* [Filme]. Estados Unidos, Universal Pictures.
- DUFFER, Ross., DUFFER, Matt. (Produtores Executivos). (2016). *Stranger Things* [Série]. Estados Unidos, NETFLIX.
- EMMERICH, Roland. (Diretor). (2009). *2012* [Filme]. Estados Unidos, Columbia Pictures.
- EMMERICH, Roland. (Diretor). (1996). *Independence Day* [Filme]. Estados Unidos, 20th Century Fox.
- FROST, Mark., LYNCH, David. (Produtores Executivos). (1990 - 1991). *Twin Peaks* [Série]. Estados Unidos, ABC.
- GELBART, Larry. (Produtor Executivo). (1972 - 1983). *M*A*S*H* [Série]. Estados Unidos, CBS.
- GILLIGAN, Vince. (Produtor Executivo). (2008 - 2013). *Breaking Bad* [Série]. Estados Unidos, Sony Pictures Television.
- GILLIGAN, Vince., GOULD, Peter. (Produtores Executivos). (2015). *Better Call Saul* [Série]. Estados Unidos, AMC e NETFLIX.
- GODDARD, Drew. (Produtor Executivo). (2015 - 2018). *Darevil* [Série]. Estados Unidos, NETFLIX.
- GRIFFITH, David W. (Diretor). (1915). *The Birth of a Nation* [Filme]. Estados Unidos.
- GRIFFITH, David W. (Diretor). (1916). *Intolerance* [Filme]. Estados Unidos.
- HAWKS, Howard. (Diretor). (1940). *His Girl Friday* [Filme]. Estados Unidos.
- HAWLEY, Noah. (Produtor Executivo). (2014). *Fargo* [Série]. Estados Unidos, FX.

HITCHCOCK, Alfred. (Diretor). (1960). *Psycho* [Filme]. Estados Unidos, Universal Pictures.

HITCHCOCK, Alfred. (Diretor). (1954). *Rear Window* [Filme]. Estados Unidos, Paramount Pictures.

HITCHCOCK, Alfred. (Diretor). (1948). *Rope* [Filme]. Estados Unidos, Warner Bross Picture.

JONES, Terry. (Diretor). (1979). *Monty Phyton's Life of Brian* [Filme]. Reino Unido, Warner Bross.

JR., James Manos. (Produtor Executivo). (2006 - 2013). *Dexter* [Série]. Estados Unidos, SHOWTIME.

MELIÈS, Georges. (Diretor). (1902). *Voyage Dans La Lune* [Filme]. França, Star Film.

MENDES, Sam. (Diretor). (1999). *American Beauty* [Filme]. Estados Unidos, DreamWorks Pictures.

PUT, Rodrigo Van Der. (Diretor). (2019). *Especial de Natal Porta dos Fundos: A Primeira Tentação de Cristo* [Filme]. Brasil, NETFLIX.

SCORSESE, Martin. (Diretor). (2019). *The Irishman* [Filme]. Estados Unidos, NETFLIX.

SERLING, Rod. (Produtor Executivo). (1959 - 1964). *The Twilight Zone* [Série]. Estados Unidos, CBS.

WEINER, Matthew. (Produtor Executivo). (2007 - 2015). *Mad Men* [Série]. Estados Unidos, AMC.

WILLIMON, Beau. (Produtor Executivo). (2013 - 2018). *House of Cards* [Série]. Estados Unidos, NETFLIX.

APÊNDICES

Apêndice I - Ficha Técnica “Psycho”

Título: Psycho

Ano de Produção: 1960

Dirigido por: Alfred Hitchcock

Estreia: 16 de junho de 1960

Duração: 109 minutos

Classificação: 14 anos

Gênero: Mistério, Suspense, Terror

País de Origem: Estados Unidos

Roteiro: Joseph Stefano

Produção: Alfred Hitchcock

Elenco: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, Frank Albertson, John Anderson, John Gavin, John McIntire, Lurene Tuttle, Martin Balsam, Mort Mills, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Walter Bacon, Alfred Hitchcock e Patricia Hitchcock.

Apêndice II - Ficha Técnica “Bates Motel”

Título: Bates Motel

Ano de Produção: 2013 - 2017

Criação: Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano.

Estreia: 18 de março de 2013

Número de temporadas: 5

Número de episódios: 50

Duração: 45' por episódio (aprox.)

Classificação: 16 anos

Gênero: Mistério, Suspense, Terror

País de Origem: Estados Unidos

Elenco Principal: Freddie Highmore, Vera Farmiga, Max Thieriot, Nicola Peltz, Olivia Cooke, Nestor Carbonell, Kenny Johnson, Mike Vogel, Paloma Kwiatkowski e Ryan Hurst.

Elenco Secundário: Keenan Tracey, Ian Hart, Andrew Howard, Richard Harmon, Aliyah O'Brien, Ian Tracey, Jere Burns, Terry Chen, Brittney Wilson, Hiro Kanagawa, Diana Bang, Lini Evans, Michael O'Neill, Michael Eklund, Kathleen Robertson, Rebecca Creskoff, Michael Vartan, Tracy Spiridakos, Joshua Leonard e Kevin Rahm.

Apêndice III - Lista de Episódios “Bates Motel”

Primeira Temporada - 2013

Episódio	Título	Data de Exibição
01	First You Dream, Then You Die	18 de março de 2013
02	Nice Town You Picked, Norma...	25 de março de 2013
03	What's Wrong with Norman	1 de abril de 2013
04	Trust Me	8 de abril de 2013
05	Ocean View	15 de abril de 2013
06	The Truth	22 de abril de 2013
07	The Man in Number	29 de abril de 2013
08	A Boy and His Dog	6 de maio de 2013
09	Underwater	13 de maio de 2013
10	Midnight	20 de maio de 2013

Segunda Temporada - 2014

Episódio	Título	Data de Exibição
01	Gone But Not Forgotten	3 de março de 2014
02	Shadow of a Doubt	10 de março de 2014
03	Caleb	17 de março de 2014
04	Check-out	24 de março de 2014
05	The Escape Artist	31 de março de 2014
06	Plunge	7 de abril de 2014
07	Presumed Innocent	14 de abril de 2014
08	Meltdown	21 de abril de 2014
09	The Box	28 de abril de 2014
10	The Immutable Truth	5 de maio de 2014

Terceira Temporada - 2015

Episódio	Título	Data de Exibição
01	A Death in the Family	9 de março de 2015
02	The Arcanum Club	16 de março de 2015
03	Persuasion	23 de março de 2015
04	Unbreak-Able	30 de março de 2015
05	The Deal	6 de abril de 2015
06	Norma Louise	13 de abril de 2015
07	The Last Supper	20 de abril de 2015
08	The Pit	27 de abril de 2015
09	Crazy	4 de maio de 2015
10	Unconscious	11 de maio de 2015

Quarta Temporada - 2016

Episódio	Título	Data de Exibição
01	A Danger to Himself and Others	7 de março de 2016
02	Goodnight, Mother	14 de março de 2016
03	Til Death Do You Part	21 de março de 2016
04	Lights of Winter	28 de março de 2016
05	Refraction	11 de abril de 2016
06	The Vault	18 de abril de 2016
07	There's No Place Like Home	25 de abril de 2016
08	Unfaithful	2 de maio de 2016
09	Forever	9 de maio de 2016
10	Norman	16 de maio de 2016

Quinta Temporada - 2017

Episódio	Título	Data de Exibição
01	Dark Paradise	20 de fevereiro de 2017
02	The Convergence of the Twain	27 de fevereiro de 2017
03	Bad Blood	6 de março de 2017
04	Hidden	13 de março de 2017
05	Dreams Die First	20 de março de 2017
06	Marion	27 de março de 2017
07	Inseparable	3 de abril de 2017
08	The Body	10 de abril de 2017
09	Visiting Hours	17 de abril de 2017
10	The Cord	24 de abril de 2017