

i
intrinsic

**ALFRED HITCHCOCK E OS
BASTIDORES DE PSICOSE**
STEPHEN REBELLO

O LIVRO QUE DEU ORIGEM AO FILME

HITCHCOCK

**ALFRED HITCHCOCK E OS
BASTIDORES DE PSICOSE
STEPHEN REBELLO**

TRADUÇÃO DE
Rogério Durst

Copyright © 1990, 2012 Stephen Rebello

TÍTULO ORIGINAL

Alfred Hitchcock and the Making of Psycho

CAPA

Julio Moreira

FOTO DE ORELHA

Cortesia do autor

PREPARAÇÃO

Jaime Biaggio

REVISÃO

Clara Diamant

Cláudia Amorim

REVISÃO DE EPUB

Juliana Pitanga

GERAÇÃO DE EPUB

Intrinseca

E-ISBN

978-85-8057-285-8

Edição digital: 2013

Todos os direitos reservados à

Editora Intrínseca Ltda.

Rua Marquês de São Vicente, 99, 3º andar

22451-041 – Gávea

Rio de Janeiro – RJ

Tel./Fax: (21) 3206-7400

www.intrinseca.com.br



PARA MINHA FAMÍLIA, que me mantém honesto.

PREFÁCIO1. A TERRÍVEL VERDADE

AS ATROCIDADES DE ED GEIN

2. O ROMANCE

SINCERAMENTE, ROBERT BLOCH

3. O DIRETOR

O PROBLEMA COM ALFRED

4. O ACORDO

AS MANOBRAS VITORIOSAS DE HITCHCOCK

5. OS ROTEIROS

ESCREVER É REESCREVER

6. PRÉ-PRODUÇÃO

O ESTÚDIO

A equipe técnicaElencoDesenho de produçãoFigurinoMaquiagemHitchcock versus censura: primeiro round7. FILMAGEM

PRODUÇÃO Nº 9401, "O FILME DE 30 DIAS" DE HITCHCOCK

Um set divididoO diretor inovaSem fotografias, por favorHitchcock se diverteSaul Bas e o grito no chuveiroArbogast encontra a MãeFim de jogo8. PÓS-PRODUÇÃO

"CENAS REFEITAS, PICUINHAS E INDECISÃO

O som da MãeAs primeiras exibiçõesSons e músicaCréditos de aberturaHitchcock encara outra exibiçãoDiretor versus censura: segundo round9. PUBLICIDADECUIDADOS NO TRATAMENTO DE *PSICOSE*10. O LANÇAMENTO

O MUNDO ENTRA EM *PSICOSE*

Hitchcock e o Oscar: “sempre a madrinha?”

11. RESUMO DA ÓPERA

ELENCO E EQUIPE DE *PSICOSE*

E DEPOIS DE *PSICOSE*

PSICOSE EM CASA

PSICOSE, A TRILHA SONORA

OS FILMES DE ALFRED HITCHCOCK

Mudos

Sonoros

Televisão

NOTA SOBRE AS FONTES

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

AGRADECIMENTOS

“O cinema deveria ser considerado mais forte que a razão.”

— Alfred Hitchcock

Estou numa sala de reuniões da 20th Century Fox, sentado na cabeceira de uma mesa comprida, grandiosa e reluzente. Sobre a mesa, foram colocados cartões com os nomes dos convidados, o título do projeto *Hitchcock* e uma ilustração retratando o diretor de cinema e sua esposa e colaboradora, Alma, como uma versão mordaz, espirituosa e contemporânea do casal austero reproduzido por Grant Wood no quadro *American Gothic*. Também estão sobre a mesa cópias de *Hitchcock*, o roteiro de um longa-metragem inspirado no livro que você está lendo agora. Cerca de quarenta pessoas estão reunidas para a leitura do texto. Faltam oito dias para o início das filmagens, marcado para uma sexta-feira 13 — data que o falecido diretor teria aprovado.

Muitos rostos reunidos ao redor da mesa são fáceis de reconhecer. À minha esquerda estão Sir Anthony Hopkins e Dame Helen Mirren, que interpretam o Sr. e a Sra. Hitchcock. À direita deles, encontram-se Jessica Biel (como a atriz Vera Miles), James D'Arcy (no papel do ator Anthony Perkins) e Wallace Langham (o designer gráfico Saul Bass); e à sua esquerda estão sentados Danny Huston (como o roteirista Whitfield Cook, que trabalhou na adaptação de dois filmes de Hitchcock), Richard Portnow (o executivo da Paramount Barney Balaban) e Michael Wincott (Ed Gein, o assassino da vida real que inspirou a história de *Psicose*). Ausentes em decorrência de outros compromissos ou por problemas logísticos estão os atores escalados para interpretar a protagonista de *Psicose*: Janet Leigh; a auxiliar de longa data de Hitchcock, Peggy Robertson; o tenível agente que se tornou um magnata dos estúdios Lew Wasserman; e o roteirista do longa-metragem, Joseph Stefano — respectivamente, Scarlett Johansson, Toni Collette, Michael Stuhlbarg e Ralph Macchio.

A sala de reuniões também está lotada de talentos menos fáceis de identificar, mas uma lista ainda que parcial dos créditos, indicações, prêmios e honorários acumulados pelo diretor e pelos produtores, executivos do estúdio, colaboradores, técnicos, especialistas e artesãos é de impressionar. Houve apresentações calorosas, até animadas, e abraços, mas não há como não perceber: a sala vibra com expectativas e uma dose saudável de nervosismo. Temos a consciência de que esse é um momento importante, resultado de uma paixão, além de ser uma reunião de pessoas extremamente estimulantes.

De fato, tão estimulantes que eu disfarçadamente belisquei meu braço por baixo da mesa para me certificar de que não estava sonhando. Há muito tempo eu não fazia isso: desde janeiro de 1980, na verdade, quando, após uma série de acontecimentos ao mesmo tempo improváveis e milagrosos, este jornalista, ainda novato e desconhecido, sentou-se para conversar com ninguém menos do que Alfred Hitchcock, em seu escritório na Universal Studios. Mesmo aos oitenta anos e sentindo o peso da idade e dos problemas de saúde, o magistral cineasta demonstrou sabedoria, brilhantismo,

imaginação, humor, coragem e tolerância impressionantes diante de todo tipo de pergunta insistente e possivelmente irritante. Continuava um brincalhão e exibicionista inveterado e se deu até o trabalho de me pregar uma peça. Minutos antes de eu ser admitido em sua sala, a secretária, ao sinal dele, abriu a porta só pelo tempo suficiente para que eu visse o mestre do suspense sentado numa cadeira alta com a cabeça jogada para trás e o pescoço carnudo exposto ao contato da afiada e reluzente navalha de seu barbeiro. Imaginem uma mistura de *Quando fala o coração* e *Sweeney Todd*.

A entrevista viria a ser a última dada pelo diretor — o que me inspirou a escrever e gravar conversas que tive com ele e com todos os envolvidos na realização de *Psicose*, antes que fosse tarde demais. Meu “relacionamento” com Hitchcock já era antigo. Ainda menino, com a tolerância de meus pais amorosos e incríveis, eu costumava ligar para o escritório do diretor na Universal, depois da escola (sim, *de verdade*, e falaremos mais sobre isso em outra oportunidade). E foi *Psicose* que me levou a explorar outros filmes de Hitchcock e também os de outros grandes (e não tão grandes) diretores do século XX.

Em 1986, a reportagem de capa que escrevi para a revista *Cinefantastique* sobre *Psicose* contribuiu mais um pouco para me aproximar de outros colaboradores de Hitchcock. E isso, bem como o acesso ao arquivo pessoal e à documentação do diretor, levou à publicação da primeira edição deste livro em 1990. Desfrutei em primeira mão a gentileza, o charme e a verve rascante do romancista Robert Bloch e a sagacidade, a simpatia, o humor e a complexidade do roteirista Joseph Stefano. Janet Leigh se mostrou a encarnação da graça, da generosidade e do total profissionalismo, especialmente quando tive o privilégio de viajar de um extremo ao outro do país acompanhando-a em aparições na TV. Identifiquei-me com a inteligência ácida e sofisticada, a sagacidade e a inquietude de Anthony Perkins e respeitei profundamente o infundável talento criativo do visionário designer gráfico Saul Bass. As lembranças da encantadora atriz veterana Lurene Tuttle, da adorável e culta figurinista Rita Riggs e do continuísta Marshall Schlom, modesto mas perspicaz ao extremo, foram particularmente precisas e esclarecedoras. Também inestimáveis de várias maneiras foram os depoimentos de Paul Jasmin, Joseph Hurley, Margo Epper, Robert Clatworthy, Jack Barron, Harold Adler, Helen Colvig e Tony Palladino.

Essas alianças levaram a momentos preciosos passados com colaboradores de Hitchcock em outros filmes, como Ernest Lehman, o brilhante, irascível, complicado e insubstituível roteirista, produtor e diretor que me permitiu entrar em sua vida, tornou-se meu mentor no exercício de escrever roteiros, deixou-me aturdido e surpreso com as histórias sobre as alegrias e os perigos de trabalhar com o *verdadeiro* Hitchcock, além de me apresentar aos prazeres do melhor zabaione feito fora da Itália e a momentos cômicos com seus infames faxes enviados no meio da noite. A convite e insistência dele, quase fui seu colaborador em *duas* ocasiões, uma vez num livro e outra numa nova versão de um roteiro original que ele não chegou a concluir para Hitchcock. Os dois projetos desandaram quando Ernie desistiu da ideia de competir

com seu próprio impecável conjunto de obras. E, claro, também surgiu através de Hitchcock o privilégio da amizade que mantive com a reclusa estrela de *Um corpo que cai*, Kim Novak.

Aquelas vozes vibrantes do presente e do passado, as lembranças indelévels dos colaboradores de Hitchcock e *muito mais* estão em cada parágrafo deste livro. Naquela época, ao mergulhar na pesquisa em lugares como a Biblioteca Margaret Herrick, da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, houve ocasiões em que me senti como se estivesse voltando no tempo até 1959, período da pré-produção e das filmagens de *Psicose*. Ao ler as anotações de roteiro manuscritas pelo diretor, os memorandos internos do estúdio, os formulários listando endereços e telefones de elenco e equipe, as observações dos censores, os registros sobre a trilha musical e a dublagem, parecia que eu havia viajado para a época em que *Psicose* ainda não tinha abalado o público de todo o mundo nos cinemas nem mudado a forma de encarar os filmes de suspense. É essa pesquisa que espero que ajude a avivar e enriquecer toda minha contribuição para *Hitchcock*.

Sentado na sala de reuniões da Fox, pouco antes de começar a leitura do roteiro, eu me permito um rápido momento para refletir sobre como diabos vim parar aqui. Vamos chamar essa saga de *Os bastidores de Hitchcock: fazendo Psicose*, ou melhor, para simplificar, *Os bastidores dos bastidores de Hitchcock*. E vamos separar essa longa saga em itens. Em 2004, os produtores independentes Alan Barnette e Tom Thayer estavam entre os vários investidores em potencial interessados em transformar meu livro de não ficção de 1990 em filme. Não me pergunte por que demorou quinze anos para que isso acontecesse. Atribuo à minha agente literária Mary Evans, extraordinária e persistente, o sucesso em manter o livro bem vivo na consciência das pessoas graças a uma edição em 1995. Alan Barnette em especial me pareceu um daqueles raros e experientes produtores que preferem de fato fazer os filmes a *falar sobre* fazê-los.

Fui contratado originalmente como consultor e para fazer observações sobre os esboços preparados pelo roteirista escolhido. Logo o produtor Alan Barnette percebeu que eu tinha mais a oferecer e meu papel cresceu. O projeto circulou por Hollywood e atraiu a atenção de alguns medalhões e de jovens promissores, menos conhecidos porém notáveis. Muitos desses nomes famosos titubearam diante da perspectiva de confrontar o fantasma de Hitchcock, em especial depois do fracasso de uma infeliz refilmagem em 1998. Outros insistiram no projeto. Então, um dos produtores-diretores mais audaciosos, inesperados e fora de série se juntou ao projeto. O que eu mais queria? Ver o aspecto de “bastidores” do filme servindo como cenário para uma narrativa que girasse em torno do complexo relacionamento pessoal e profissional de Alfred e Alma Hitchcock. Eu desejava um longa que descortinasse a relação de dois dos mais reservados e talentosos colaboradores que já trabalharam em Hollywood. Também queria que fosse algo divertido, elegante e espirituoso — uma história de amor com um fã pairando sobre ela, essa seria uma possível definição.

Nos anos que se seguiram, nosso projeto esteve abrigado em vários estúdios,

recebeu dois sinais verdes diferentes para começar as filmagens, foi prejudicado por uma greve do sindicato americano de roteiristas e perdeu seu diretor original. A partir daí, mais uma vez *Hitchcock* foi cortejado — e rejeitado — tanto por diretores consagrados quanto por alguns em ascensão. Em meio a *stumm und drang*, sempre me senti grato e nunca duvidei que o filme seria realizado.

E agora aqui estamos nós sentados no salão da 20th Century Fox, escutando uma cena em que a amorosa, forte, charmosa e inteligente Alma de Helen Mirren detona algumas verdades para o Alfred amoroso, obsessivo e pressionado de Anthony Hopkins. Os atores se confrontam com tal competência, arte e intensidade que posso sentir que muitos na sala querem aplaudir. Para mim, é um momento ainda mais doce, pois esse sempre foi um dos meus trechos preferidos no roteiro. Agora esses dois atores espetaculares o tomam para si e se transformam em donos dele. Sinto essa descarga de adrenalina repetidas vezes, não somente nas cenas em que Sir Anthony e Dame Helen nos encantam, mas também quando Richard Portnow, como o poderoso e temível chefe da Paramount Pictures, enfrenta o Hitchcock igualmente temível e intransigente de Hopkins. Ocorre ainda quando Jessica Biel e James D'Arcy se mostram comoventes contracenando com Hopkins. Os diálogos afiados e as piadas arrancam risadas. Risadas *intencionais*. Os momentos de emoção nos provocam e nos animam. Há agitação, alívio e, admito, um pouco de euforia cautelosa.

A leitura termina num longo aplauso seguido de felicitações, fungadelas, otimismo velado e expectativa incontida pelos desafios que estão por vir. Só a adrenalina já teria me levado direto para casa, mas preferi o método convencional e saí da Fox no meu carro, pensando no quanto meu livro tinha ido longe desde sua publicação 22 anos antes, depois de ter sido recusado por dezenas de editoras. Graças ao meu agente na época, o falecido Julian Bach (elegante, desmedidamente enérgico, justificadamente lendário), e ao também falecido S. Arthur “Red” Dembner, um sincero ex-executivo da *Newsweek* que se tornara editor independente, o livro foi publicado, ainda que de forma modesta e sem alarde. Porém os leitores nos acharam, sobretudo após o dia 9 de maio de 1990, quando o *New York Times* estampou uma resenha favorável de Christopher Lehmann-Haupt na primeira página de seu caderno “Books of the Times”. Nas comemorações do trigésimo aniversário do lançamento de *Psicose* nos cinemas, fui convidado para participar de vários programas de TV nacionais e internacionais, e o livro se tornou leitura obrigatória nas universidades. Até hoje, não se passa uma semana sem que pelo menos uma pessoa me procure com uma pergunta ou um comentário sobre ele. E, se minha atual agente literária, a sábia, incansável e ferozmente encorajadora Mary Evans, não tivesse conseguido fazer com que relançassem a obra, talvez os produtores Alan Barnette e Tom Thayer nunca a tivessem descoberto.

Tantos anos depois, continuo querendo melhorar o texto, tornar mais clara a cronologia, consertar falhas e descrever como minhas reações a *Psicose* mudaram com o tempo. De fato, se fosse possível, gostaria de reescrevê-lo desde o início. Quando

criança, eu considerava *Psicose* um brilhante filme de terror, mas agora ele me parece ser bem mais do que isso. Entretanto, é sempre gratificante saber que muitos leitores — e até alguns críticos — apreciam minha forma deliberada de não analisar, dissecar, desconstruir ou, especialmente, espremer a força vital de *Psicose*. Vinte e dois anos após a primeira edição do livro, foi uma experiência imensamente poderosa, comovente e, por vezes, transcendental ver o diretor, o elenco e a equipe de *Hitchcock* recriarem alguns aspectos documentais do livro na forma de imagens, diálogos, cenas e seqüências criadas especificamente para o roteiro. Em certas ocasiões eu queria dizer: *espere aí*, o personagem não era assim, não falava assim; não foi *isso* que disseram; ou *isso* não parece algo que diriam. Em outros momentos tudo se encaixava de maneira estranha e precisa...

Deixe-me compartilhar alguns de meus episódios favoritos das filmagens — sem revelar demais, espero. Alguns deles aconteceram numa parte de Hollywood onde funciona o histórico Red Studios, inaugurado em 1915 como Terreno de Filmagem da Metro nº 3, depois comprado por Desi Arnaz e Lucille Ball e rebatizado Desilu Studios e, mais tarde, Ren-Mar Studios. Lá foram feitos filmes e séries de TV como *I Love Lucy*, *The Dick Van Dyke Show*, *The Andy Griffith Show*, *The Jack Benny Program*, *Os destemidos*, *Supergatas*, *Seinfeld*, *Weeds* e *Uma cilada para Roger Rabbit*.

Testemunhei as filmagens de momentos muito gratificantes, como uma cena em que Sir Anthony Hopkins como Hitchcock e a talentosa Toni Collette como sua assistente de produção de longa data, Peggy Robertson, observam a bela e furiosamente independente Vera Miles (Jessica Biel) ser conduzida pelo set até o camarim para seu primeiro dia de filmagem. Os movimentos da atriz e até a maneira como meneia a cabeça nos informam sutilmente a atitude emocional mas indomável de Miles por não ser mais a preferida de seu pretenso mentor, Hitchcock. Hopkins diverte Collette com seletas observações maldosas — algumas roteiro, outras improvisadas — sobre Miles, fazendo um Hitchcock irascível, desagradável, mas inteiramente humano, que usa o humor malicioso para disfarçar seu sofrimento por ter sido rejeitado por Miles, atriz que ele tentara recriar como uma garota glamourosa, sofisticada e elegante nos moldes de Grace Kelly. No papel de Robertson, Collette defende seu gênero, defende Miles e rebate os comentários mordazes de Hitchcock, mostrando uma química eletrizante com o companheiro de cena. O trabalho dos atores é simples, descomplicado e, ainda assim, uma verdadeira aula de atuação.

Alegra-me a lembrança de assistir à expressão eloquente e à linguagem corporal de Helen Mirren quando, como a colaboradora indispensável e — na maior parte do tempo — silenciosa de Hitchcock, ela vê a imensa porta de um galpão de filmagem ser fechada, trancando seu marido e os colegas de equipe lá dentro e deixando-a do lado de fora. Houve um belo momento em que a Alma encarnada por Dame Helen confia a Huston os sofrimentos e prazeres de ser casada com um homem obsessivo, imperfeito e falível que também vem a ser um cineasta consagrado. E ver Anthony Hopkins andando de um lado para outro por um saguão de cinema enquanto ouve

secretamente as reações do público durante uma pré-estreia de *Psicose*, só se permitindo alguma satisfação quando a multidão explode em gritos de terror — tem como ficar melhor?

Vivi situações menos importantes, mas que foram igualmente recompensadoras, como ao ser guiado pelo produtor Alan Barnette por um set escuro e genuinamente assustador reconstituindo a câmara de horrores que era a casa de Ed Gein, o assassino dos anos 1950, em Wisconsin. Ao caminhar pela reprodução do complexo de escritórios de Hitchcock, notei na mesa da recepcionista mais de uma dúzia de envelopes ao estilo da época escritos à mão e endereçados ao diretor. A plateia não chegará a vê-los, mas um contrarregra esperto e bem orientado se preocupou em garantir que eles estivessem ali. Richard Chasler me contou que, antes de fazer uma cena interpretando o ator Martin Balsam, tocou, para dar sorte, um pilar do corrimão da escadaria original de *Psicose*, alugado do departamento de adesões da Universal para ser usado em nosso filme. Quando se entra no quartel-general de maquiagem chefiado por Howard Berger e Julie Hewett, é possível ver que ele é vigiado por um manequim em tamanho natural da Sra. Bates sentado em uma cadeira. Observando um figurante vestido em um dos meticulosos figurinos de época assinados por Julie Weiss, percebi que sua postura e sua atitude capturavam o espírito do final dos anos 1950 — uma sólida atuação, mesmo com as câmeras desligadas. O elenco e a equipe tiveram imenso cuidado na recriação do glamour e da empolgação, assim como da pressão sofrida por Hitchcock durante a pré-estreia do filme de 1959 *Intriga intencional*, e mais ainda em uma das primeiras exposições de *Psicose* em Nova York. Na ocasião, a fachada de uma tradicional sala de exibição em Los Angeles foi decorada com cartazes e painéis da marcante campanha publicitária do diretor — só que substituindo as imagens dos envolvidos em *Psicose* pelas do elenco de *Hitchcock*.

Foram muitas horas solitárias que passei escrevendo o livro. Levei muitas outras horas trabalhando em diversos aspectos de Hitchcock. As pessoas à minha volta poderiam dizer que fiquei obcecado e talvez até um pouco enlouquecido, mas, citando uma das agora famosas falas escritas pelo roteirista Joseph Stefano para *Psicose*: “Às vezes, todos enlouquecemos um pouco.” Observando o diretor, o elenco, a equipe, os produtores e os funcionários do estúdio investirem tanta paixão, tanto amor e tanto profissionalismo na realização de *Hitchcock*, é gratificante saber que desta vez eu não enlouqueci sozinho.

Stephen Rebello
Setembro de 2012

A terrível verdade

As atrocidades de Ed Gein

*Havia um jovem chamado Ed
Que não levava mulheres pra cama
Quando ele queria trepar,
Das mulheres o meio ia cortar
E o resto pendurava na cabana.
ANÔNIMO, 1957*

No final de novembro em 1957, ninguém consideraria Plainfield diferente de qualquer outro enfadonho e ressequido vilarejo rural de Wisconsin. Aquele foi um inverno particularmente desagradável. Pode perguntar para qualquer um dos simpáticos habitantes do lugar, descendentes de terceira e quarta gerações de alemães e franceses. Eles vão recitar ladainhas, em tom monótono e lacônico, sobre a explosão de encanamentos e o solo congelado; sobre as noites que passaram se abrigando do vento cortante e das rajadas de chuva que vinham da fronteira com o Canadá. Porém, aquele mês de novembro também foi marcado pela presença de Plainfield em jornais de um canto a outro dos Estados Unidos. É só mencionar *aquele* assunto para ver os rostos amigáveis desses produtores de laticínios se fecharem de imediato. Eles passam a olhar para o chão ou se desculpam e dizem que precisam ir embora. Em 1957, naquele mês, a polícia de Plainfield identificou Ed Gein, um aparvalhado sujeito de 51 anos que vivia de fazer entregas e biscates, como um dos mais terríveis assassinos em série já nascidos no país.

Muito antes de Gein ser rotulado bicho-papão pelas manchetes, sua comunidade rural de setecentas pessoas tementes a Deus já o havia marcado como doido. Recluso, solteiro e sempre sorridente, ele vivia perambulando pela fazenda maltratada de 160 acres que já fora cuidada por seus pais e por seu irmão. Até as pessoas que nunca hesitaram em chamá-lo para pequenas tarefas ou mesmo para tomar conta de seus filhos estavam cansadas de suas teorias destrambelhadas. Ele não parava de falar sobre os comos e porquês dos criminosos que se deram mal e choramingava de forma incessante, e digna de pena, sobre as mulheres. Os moradores de Plainfield se lembram de sua obsessão clínica por anatomia e pela operação de mudança de sexo de Christine Jorgensen, a primeira do gênero a ser amplamente divulgada pela imprensa no mundo inteiro. Contudo, havia mais em Gein do que aquela conversa de maluco. Isso começou a ficar claro em 16 de novembro, com a descoberta de manchas de sangue no chão do armazém de Bernice Worden.

Os clientes já *havi*am achado estranho a loja de Worden estar fechada antes do almoço num sábado, o dia de maior movimento. Ninguém via a confiável e querida

comerciante desde a véspera. Sua picape não estava estacionada no lugar de sempre. Preocupado, Frank, filho de Worden e assistente do xerife, forçou a entrada no armazém. Uma das últimas anotações no diário de vendas (“dois litros de anticongelante”) fez Frank se lembrar de Ed Gein matando tempo pela loja durante a semana. Ele tinha perguntado se Frank estaria fora caçando no sábado. Quando Frank disse que sim, Gein mencionou casualmente que talvez voltasse para comprar uma lata de anticongelante.

Alertados por Frank Worden, o xerife Art Schley e o capitão Lloyd Schoephoerster fizeram uma incursão no solitário e decadente refúgio de Gein. O sopro da morte passou pela primeira vez sobre a inóspita fazenda em 1940, quando o pai de Gein foi vítima de um derrame. Quatro anos depois, um incêndio tirou a vida de Henry, irmão mais velho de Ed, e no ano seguinte sua mãe, que pregava constantemente sobre o fogo do inferno, também encontrou o criador. Agora, Gein vivia sozinho — ou assim parecia.

Ele não estava lá quando a lei chegou. Schley e seus ajudantes iniciaram a busca usando lampiões de querosene e lanternas, já que a casa era equipada apenas parcialmente com fiação para eletricidade. Abriram caminho através de um ninho de rato de jornais amarelados, revistas baratas de terror, livros de anatomia, produtos para embalsamamento, embalagens de comida, latas e entulhos variados. No andar de cima, cinco quartos vazios e sem uso dormiam sob lençóis de poeira; entretanto, o quarto da falecida mãe de Gein e uma sala de estar, ambos fechados com pregos, eram mantidos imaculados.

Ao remexerem a bagunça da cozinha e do quarto de Ed, os policiais tiveram uma visão para a qual nenhum acidente na estrada ou baderna numa noite de sábado poderia tê-los preparado. Ed Gein, com seu sorriso de dentes frouxos, não vivia sozinho, afinal de contas. Dividindo o teto com ele havia duas tíbias. Dois pares de lábios humanos pendurados num cordão. Alguns narizes em cima da mesa da cozinha. Uma bolsa e braceletes feitos de pele humana. Quatro cadeiras estofadas de carne. Uma fileira bem-ordenada de dez crânios. Um tambor feito a partir de um latão com pele humana como couro. Uma vasilha de sopa que era a metade de cima de um crânio invertida. As peles descarnadas de quatro rostos de mulheres, com ruga e maquiagem, presas com tachinhas na parede à altura dos olhos. Cinco rostos guardados em sacos plásticos, “de reserva”. Dez cabeças de mulher, com a parte acima da sobrancelha cortada fora. Um par de calças feitas de pele humana e um “colete” incluindo mamas, arrancadas de alguma outra infeliz.

Na estufa de defumação adjacente à casa, a polícia identificou o que foi um dia Bernice Worden. Nua, sem cabeça, pendurada pelos calcanhares, ela foi estripada como um novilho. Na cozinha ao lado, sobre um pequeno e velho fogão a lenha de ferro, havia uma panela com água onde boiava um coração humano. Na geladeira, o congelador estava abastecido com órgãos humanos cuidadosamente embalados.

“Eu não tive nada a ver com isso. Só soube da história quando estava jantando”,

resmungou Gein quando Frank Worden o localizou e confrontou-o com a notícia da descoberta do cadáver de Bernice Worden, prendendo-o na hora. Sem perda de tempo, o Pateta de Plainfield foi submetido a um teste no detector de mentiras, uma acusação de homicídio e exames psiquiátricos no Hospital Central do Estado para os Criminalmente Insanos. Até então, ninguém tinha levado a sério os murmúrios de um biruta desajustado sobre sua “coleção de cabeças encolhidas”. Ninguém prestou atenção ao seu conhecimento íntimo sobre os muitos casos de desaparecimentos de mulheres não resolvidos na região. A fazenda de Gein oferecia um testemunho não só sobre a insondável aptidão do ser humano para a barbárie, mas sobre a capacidade de uma comunidade inteira em negar sua existência. “Não pode acontecer *aqui*”, insiste a letra satírica de uma canção de Frank Zappa, *Help I'm a Rock*. O “aqui” em questão é o coração e a mente do ser humano.

Gein enfrentou a sondagem de seus acusadores com divagações monótonas e quase inaudíveis. Sua memória estava turva. Só admitiu dois assassinatos, alegando que estava “grogue” quando ocorreram. Nenhum agente da lei, psiquiatra ou investigador do tribunal conseguiu penetrar nas suas motivações. Sim, ele admitia ter desmantelado a caixa registradora de Bernice Worden e levado US\$ 41. Sim, ele havia exumado seu primeiro cadáver com a ajuda de Gus, um fazendeiro que era seu camarada. No entanto, a explicação para os dois casos era a mesma: ele gostava de “desmontar as coisas” para ver “como funcionavam”.

Tarde da noite, enquanto seus vizinhos trabalhadores faziam amor, roncavam, estudavam a Bíblia ou se aborreciam com as contas, o gentil e simplório Ed Gein investigava o mistério de “como as coisas funcionavam” vagueando por sua fazenda com a pele, o cabelo e o rosto de cadáveres recentemente exumados amarrados ao seu corpo nu. As autoridades descobriram que sua primeira visita ao cemitério levou a cerca de outras quarenta escavações — sempre de covas de mulheres —, frequentemente a uma pequena distância do local onde a mãe repousava. Gein disse a seus acusadores que ele e Gus (que morrera de causas naturais anos antes) enterraram os ossos e incineraram no forno as partes menos interessantes dos corpos. Quando os jornais noticiaram que ele afirmou “eu nunca atirei num cervo”, quantos vizinhos estremeeceram à lembrança dos pacotes da saborosa “carne de veado” que ganharam de Gein?

Ele matou pela primeira vez em 1955, quando, numa fria noite de inverno, seu rifle .32 fez mira numa dona de taverna divorciada de 51 anos e seios grandes. Usando um trenó, Gein levou o corpo de Mary Hogan para a “cozinha de verão” de seu barracão. A polícia suspeitava que Gein teria torturado e matado pelo menos dez outras vítimas entre Mary Hogan e Bernice Worden. Ele nunca admitiu até ser julgado criminalmente insano e condenado à pena perpétua de internação no Hospital Central do Estado.

Os jornais locais, alguns dos quais chamavam Gein de “açougueiro louco”, só noticiaram seus assassinatos e suposto canibalismo. Travestismo, roubo de cadáveres e,

como muitos especulavam, uma relação incestuosa com a mãe ultrapassavam os limites até mesmo do jornalismo das grandes cidades na década de 1950. Na zona rural dos Estados Unidos, tais temas literalmente não eram pronunciáveis, mas o que os jornais suprimiam, as fofocas entre comadres e piadas de mau gosto revelavam. A imprensa e os advogados oportunistas invadiram Plainfield como piranhas atrás de um boi se afogando. Carros lotados de curiosos vinham de longe para fotografar e apedrejar a “casa da morte” de Gein. Os moradores locais, ultrajados, evitavam os visitantes e se fechavam. Mesmo assim, todos sabiam que muita gente da vizinhança dava grandes voltas de carro para passar longe da fazenda. Inevitavelmente, surgiram rachaduras naquela muralha de negação. Médicos de várias partes do estado viram seus consultórios lotarem de pacientes com queixas de sintomas gastrointestinais. Psiquiatras locais trataram muitos ids transformados pelo fascínio de Gein por “peças sobressalentes”.

As piadas de mau gosto, “Gein-ers”, como chamavam os moradores locais, surgiam por todos os lados. A escada: “Como eram os parentes de Ed Gein?” A piada: “Deliciosos.” Ou “Qual era o telefone dele?”, que resultava no trocadilho: “O-I-C-U-8-1-2” (*Oh, I see you ate one too* [oh, vejo que você também comeu um]). E uma para aliviar outro terror indescritível: “Por que ninguém nunca conseguiu manter Gein preso?” A piada: “Porque ele desenhava uma mulher na parede e abria caminho a dentadas.” Os bêbados nos bares arrancavam risadas embriagadas de seus companheiros pedindo uma cerveja à Gein (“corta no colarinho... e pendura!”), e garotinhos bem alimentados, que pareciam saídos de uma propaganda da Sopa Campbell’s, pulavam corda ao som da cantiga:

Era a véspera de Natal
Em nenhum lugar da escola
De uma criatura havia sinal
Não tinha sequer uma mula
As professoras penduradas
Com cuidado no telhado
E para fazer sua chegada
Ed Gein era logo esperado.

Até o dia da morte discreta e tranquila de Ed Gein no hospício, em 26 de julho de 1984, funcionários do hospital o descreviam como “afável” e “inofensivo”. Ele quase não tinha consciência do mundo exterior. Quanto aos seus crimes, tinha praticamente uma amnésia. Na tentativa de talvez purgar Plainfield do legado de Gein, pessoas de identidade desconhecida incendiaram a fazenda duas décadas atrás. Até hoje, pessoas mórbidas, fãs de crimes, caçadores de emoção e marginais fazem peregrinações às ruínas. E os moradores da área admitem que nenhum período natalino passa sem uma criança cantarolar “Noite infeliz, noite infeliz”.

Ninguém pode mensurar as ondas de choque deflagradas pelos atos monstruosos de Ed Gein ou a angústia que ele infligiu às suas vítimas ou aos parentes e amigos delas. Em 1957, a maioria dos americanos preferia se ver como pessoas tementes a Deus,

homens com vidas limpas em ternos de flanela cinza, ou esposas perfeitamente perfeitas ao estilo Doris Day, ou bons e saudáveis garotos de família como Shirley Jones e Pat Boone no filme *Primavera do amor*. O povo elegeu um presidente chamado Eisenhower, que brincava de bambolê e assistia a *Ozzie and Harriet* na TV. No entanto, numa cidade a menos de 65 quilômetros de Plainfield, um homem se olhava fixamente no espelho ao se barbear. Ele meditava sobre Gein, pensava em si mesmo e se arrepiava.

Weyauwega, Wisconsin, fica a 63 quilômetros de Plainfield. Robert Bloch — um escritor despretenhoso e letrado de 41 anos — estava incomodado com o que havia vislumbrado em sua alma ao se olhar no banheiro do espelho naquela manhã. Ele concluíra um novo livro e percebeu que tinha desenterrado coisas desagradáveis, não ditas, sobre si mesmo e sobre a alma humana. Esse novo romance, na verdade, não era sua primeira negociação com o lado sombrio. Discípulo e apadrinhado de H. P. Lovecraft, o sumo sacerdote da ficção de fantasia e terror, Bloch vinha explorando o âmago das trevas desde 1934 com “Lilies” [Lírios], o conto que publicou aos 17 anos na revista *Marvel Tales*. Quando leu pela primeira vez as reportagens de jornal sobre o caso de Ed Gein, Bloch era mais conhecido pelo romance *A echa*, escrito oito anos antes. O livro começava com as frases: “Fetichismo? Qualquer que seja. O que eu sei é que sempre tinha de estar comigo.”

Embora ele e a esposa não fossem assinantes da modesta publicação local, o *Weyauwega Chronicle*, o escritor fuçava avidamente pelos poucos parágrafos sobre Gein enterrados entre os registros dos bazares de igreja e os sermões diários de como viver. Quando chegou aos jornais maiores de Milwaukee, ficou perplexo com o fato de até *eles* negligenciarem o caso. Bloch, um sujeito irônico e de voz marcante, que muitos achavam parecido com um duende, relembra: “Os fatos eram escassos, pois o noticiário evitava explorar acontecimentos locais desagradáveis. Tudo que consegui apurar foi que um homem foi preso após assassinar a proprietária de um armazém, que fora encontrada dependurada na fazenda dele estripada como um cervo. Daí os policiais descobriram mais evidências ‘não especificadas’ que os levaram a crer que ele não só havia cometido outros crimes como talvez profanado alguns túmulos.”

Esses fatos básicos o fascinaram tanto que Bloch começou a fazer anotações furiosamente. “Fiquei imaginando como esse homem, que nunca foi suspeito de qualquer delito, numa cidadezinha onde, se uma pessoa espirrasse no lado norte, alguém no lado sul diria ‘Saúde’, de repente foi revelado como um assassino em série. Também fiquei intrigado com o quanto seus vizinhos estavam pouco dispostos a falar sobre esses crimes. Disse para mim mesmo: “Tem uma *história* aí.”

A partir das poucas informações que juntara sobre Gein, Bloch começou a imaginar o personagem principal de um possível romance. Na época, o escritor nem sonhava que seu personagem fosse calar fundo no coração de trevas peculiarmente americanas. Em suas palavras: “Na minha cabeça, o personagem seria parecido com o ator Rod Steiger na época — alguém que vivia sozinho, meio recluso e sem muitos amigos. Como ele escolheria as vítimas? Resolvi que ele seria o gerente de um motel, pois assim teria acesso fácil a desconhecidos. Eu não sabia com certeza na época que o assassino de verdade também era um ladrão de sepulturas. Além do mais, não era

exatamente educado abordar esse tipo de coisa nos jornais, sem falar na ficção de mistério dos anos 1950.”

Bloch, seguindo seu interesse pela psicologia da anormalidade, começou a desenvolver meios e motivações plausíveis — e impressionantes — para seu bizarro personagem principal. “O fato de ele viver só e escolher as vítimas entre clientes em trânsito não seria, em si, suficiente para evitar a descoberta de seus crimes”, explicou o escritor. “Pensei: e se ele cometesse esses crimes num surto amnésico, sob o controle de outra personalidade? Mas a personalidade *de quem*? Bem, na década de 1950 as teorias de Freud eram muito populares, e, embora eu preferisse Jung, decidi desenvolver a trama seguindo a linha freudiana. O grande conceito de Freud é o complexo de Édipo, então me ocorreu: ‘Digamos que ele tivesse uma fixação na mãe’, com base estritamente no tipo de personalidade pervertida que ele tinha. Vamos supor que a mãe estava morta — naturalmente, para a conveniência da narrativa, não a queríamos andando por aí —, mas que ele *acreditava* que ela continuava viva. A razão dos surtos de amnésia seria que ele *se tomava sua mãe* enquanto estava cometendo os crimes. Ele teria de conversar com ela quando estava sozinho. Daí eu pensei: ‘Não seria legal se ela estivesse realmente presente de alguma forma?’ Foi quando me veio a ideia de que ele mantinha o corpo dela *preservado*.”

Ao usar a taxidermia como elemento principal da trama, Bloch cruzou a linha divisória entre o refinado “mistério de salão” da época e o puro terror. Começou a brincar com o recurso de narrar a história na “voz” em primeira pessoa de seu protagonista filhinho da mamãe. Se a jogada funcionasse, o final surpresa do livro poderia adicionar todo um novo elemento freudiano ao gênero “quem matou?”. Contudo, se fálhasse, Bloch cairia na vala comum de outros escritores incapazes de recriar o que Edgar Allan Poe ou Jim Thompson, em *O assassino em mim*, fizeram com perfeição diabólica.

Embora tenha recuado em sua intenção original, Bloch adotou uma tática quase tão arriscada. Nas palavras do escritor: “Percebi que *tinha de ter* múltiplos pontos de vista — um herói e uma heroína —; assim, imaginei uma heroína que vem de outra cidade e se hospeda naquele determinado motel com uma missão. Ocorreu-me fazer algo não muito comum em ficção: estabelecer uma heroína, dar a ela um problema, torná-la mais ou menos simpática para fazer com que o leitor tivesse alguma empatia, e aí matá-la por volta do primeiro terço da história. Os leitores diriam: ‘Meu Deus, e agora? Ela se foi.’”

Bloch desfêria um perverso golpe de mestre ao planejar não só o *momento* certo mas também a *maneira* como sua heroína sairia de cena. “Eu tinha a opinião de que uma pessoa nunca está tão indefesa quanto no chuveiro”, recorda-se, com o orgulho repuxando os cantos dos lábios. “Nus, num espaço apertado, sentimos-nos totalmente sós. Uma súbita intrusão assim é um grande choque. Cheguei a um recurso, que funcionou no papel, de terminar o capítulo com uma cortina de chuveiro sendo aberta repentinamente. ‘A faca cortou-lhe o grito. E a cabeça.’¹ Isso é chocante. Eu não tinha

pensado num filme naquela época; na verdade, não se faziam filmes com esse grau de violência.”

Assim que Bloch inventou os personagens da irmã bisbilhoteira e do amante que buscavam a heroína desaparecida, o ritmo da história entrou em perfeita sintonia. “Ela praticamente se escreveu sozinha”, comentou o autor sobre seu primeiro rascunho, no qual trabalhou por seis semanas. “Fui acrescentando vários adornos enquanto trabalhava para encorpar a narrativa. No momento em que terminei, enviei-a para Harry Altshuler, o agente literário que cuidava de meus trabalhos de ficção científica, fantasia e suspense.”

Altshuler, em Nova York, mandou o manuscrito, intitulado *Psicose*, para a Harper & Row na mesma hora. Quase com a mesma rapidez, a editora o recusou. No rebote, o agente tentou Clayton Rawson, um editor da Simon & Schuster e também conhecido autor de mistério. Rawson abocanhou *Psicose* para uma popular série mensal de livros da Simon & Schuster, intitulada Inner [Sanctum Mystery](#).² “Recebi um assombroso adiantamento de US\$ 750”, recordou Bloch. Em reconhecimento ao rápido negócio fechado por seu agente, Bloch incluiu em *Psicose* a dedicatória: “10% deste livro é dedicado a Harry Altshuler, que fez 90% do trabalho.”

As conversas de corredor na editora consideravam o livro uma leitura sensacional e uma mercadoria altamente explorável. O diretor de arte Jeffery Metzner contratou o artista gráfico Tony Palladino para desenhar um conceito para o título que exprimisse o aspecto chocante da trama. O inconfundível logotipo criado por Palladino para o título evocava letras retalhadas por uma faca, ou despedaçadas por um grito ou até pela loucura em si. Na verdade, o trabalho gráfico de Palladino se tornaria sinônimo do título *Psicose* e assim permaneceria por três décadas. “O livro e seu título estavam na boca de muitas pessoas da Simon & Schuster na época”, recordou o ilustrador. “Aquele título era tão descritivo que eu só o *traduzi* graficamente. Ficou muito mais forte do que qualquer ilustração que alguém pudesse fazer. O cara [no romance] tinha uma personalidade bem fragmentada, então, no logotipo, fragmentei as letras para reforçar o título.”

A editora publicou *Psicose* no verão americano de 1959, alguns meses antes do segundo aniversário das descobertas na fazenda de Ed Gein. No romance, Bloch transformou Plainfield, no meio-oeste, em “Fairvale”, uma cidadezinha monótona e sem graça no sudoeste. Na ficção, o escritor tornou Gein um gerente de motel dominado pela mãe, o atarracado Norman Bates, cujos rompantes de loucura eram abastecidos por álcool, pornografia, Saint-Saëns e Beethoven. Bates recebe uma hóspede bela e vulnerável, Mary Crane (a primeira vítima de Gein se chamava Mary), em vias — com quarenta mil dólares roubados — de se encontrar com seu amante, dono de uma loja de ferragens (a segunda vítima de Gein era dona de uma loja de ferragens). Durante um jantar e uma conversa, Mary desperta a compaixão — e a luxúria — do patético Bates. Depois que Mary vai para seu quarto, ela é esfaqueada até a morte no chuveiro, aparentemente pela maníaca e possessiva mãe de Bates. Quando

um investigador de seguros também é assassinado ao procurar Mary, o namorado e a irmã da garota morta tentam decifrar o mistério. Eles acabam por desmascarar Norman Bates como um matricida, travesti e assassino em série.

A primeira edição de dez mil cópias de *Psicose* teve boas vendas e, como observou Bloch, “algumas resenhas bastante elogiosas, incluindo uma do *New York Times*”. De fato, em 19 de abril de 1959, em sua coluna “Criminals at Large”, no *New York Times Book Review*, o escritor e organizador de antologias Anthony Boucher se entusiasmou: “[Bloch] é mais assustadoramente eficiente do que se esperaria em medida razoável de qualquer escritor... [e] demonstra que uma história verossímil de doença mental pode ser mais gélida e aterradora do que todos os horrores arcanos invocados por uma colaboração entre Poe e Lovecraft.” O crítico do jornal *Herald Tribune* considerou o romance “hábil e horripilante”, e a *Best Sellers* o achou “um conto terrivelmente assustador (...) pode muito bem ser a história mais incomum do ano”. A editora Fawcett lançou o livro numa versão de bolso que logo chegou a nove impressões da primeira edição.

Entre os entendidos da literatura *mainstream*, *Psicose*, uma obra de gênero, era visto com menosprezo. Como Raymond Chandler observou sobre seus colegas autores de mistério numa carta de 1944: “Não importa o quanto uma história de mistério seja bem escrita e tenha qualidade, ela será tratada em um parágrafo, enquanto uma coluna e meia de atenção respeitosa será dada a qualquer registro de quinta categoria, tosco e pretensamente sério sobre a vida de um bando de colhedores de algodão no Sul.” No entanto, autores contemporâneos, como Stephen King, comparam o trio de romances psicológicos de Bloch (*A echarpe*, *The deadbeat*, *Psicose*) ao trabalho de James M. Cain (*O destino bate à sua porta*, *Indenização em dobro*, *A história de Mildred Pierce*). Em seu livro *Dança macabra*, King diz que, “da sua maneira, os livros que Robert Bloch escreveu nos anos 1950 tiveram tanta influência no curso da literatura americana quanto os romances de Cain dos anos 1930, sobre ‘vilões-com-coração’”.

Medido pelos padrões da literatura de terror contemporânea, numa época em que o leitor é massacrado por obras de Stephen King e Clive Barker até cair numa poça de sangue, *Psicose* parece um modelo de comedimento. Mas, em 1959, Mickey Spillane ou Agatha Christie eram o mais longe que a literatura de suspense convencional chegava. *Psicose* parecia algo que Edgar Allan Poe e William Gains, mestre dos horripilantes quadrinhos da editora E.C. Comics dos anos 1950, poderiam ter feito juntos enquanto estavam sob a influência dos trabalhos de Krafft-Ebing. Robert Bloch levou sexo e Freud para o gótico, revitalizando recursos de susto como a velha e arruinada mansão sombria, a noite de tempestade e a mulher louca trancada no sótão úmido. Na mistura, Bloch incluiu um motel decadente e um filhinho da mamãe alcoólatra e lascivo com uma mente conturbada e uma habilidade em taxidermia que poderiam sustentar por anos as casas de verão de vários psiquiatras no luxuoso balneário de Hamptons.

Apesar dos uivos de protesto de críticos que acreditavam que suas delicadas

sensibilidades foram violadas, Bloch, na verdade, depurou e tornou palatáveis os aspectos mais desagradáveis do [caso Gein](#).³ O autor explica: “No livro, seguindo preceitos freudianos, fiz de Norman Bates um travesti que se traja como a mãe, com peruca e vestido, sempre que comete seus crimes. Para minha grande surpresa, descobri que o assassino de verdade fazia o mesmo, só que, supostamente, ele usava a pele e os seios de sua mãe. Também soube que ele era propenso a surtos de amnésia e que não se lembrava de ter cometido os crimes. Era um necrófilo e canibal. Acumulava funções, o sujeito! Tinha uma fixação na mãe, que morrera doze anos antes. Mantinha o quarto dela preservado e intocado desde então, e o cavalheiro era também dado a perversões na honrada tradição dos campos de extermínio nazistas.”

Quando Bloch percebeu a estranha semelhança entre as revelações dos crimes verdadeiros e seu próprio romance, começou a se pegar encarando sua imagem nos espelhos e pensando sobre si mesmo. “Em outras palavras”, ruminou o escritor, “ao inventar meu personagem cheguei muito perto da personalidade real de Ed Gein. Fiquei horrorizado em pensar como eu podia imaginar tais coisas. E o resultado foi que passei os dois anos seguintes me barbeando de olhos fechados. Eu não queria me olhar no espelho.”

Em meados de fevereiro de 1959, o agente de Bloch, Harry Altshuler, enviou cópias de *Psychose* para vários estúdios de cinema. Uma reação típica ao livro foi essa opinião que o analista de roteiros William Pinckard deu aos executivos da Paramount em 25 de fevereiro: “Muito repulsivo para o cinema e bastante chocante até para o leitor mais calejado. Sem dúvida é original, e o autor manipula seus leitores de forma inteligente, não revelando até o final que a mãe do vilão é na verdade um cadáver empalhado. Tem uma trama engenhosa, é bem assustador na parte final e, de fato, bastante plausível. Mas impossível para o cinema.”

“Impossível” ou não, em abril de 1959, Ned Brown, agente da Music Corporation of America (MCA), fez uma “oferta anônima” de 7.500 dólares pelos direitos de filmagem. Bloch se recorda do telefonema empolgado de seu agente para contar a novidade: “Quando perguntei quem iria comprar o livro, ele disse ‘não querem me dizer’. Minha resposta foi ‘precisamos conseguir mais do que 7.500 dólares. Por que você não tenta dez mil?’” Ele concordou e, num telegrama datado de 6 de maio, o agente Brown fez uma contraproposta de nove mil dólares. Altshuler aconselhou Bloch a aceitar. “Harry me disse: ‘Não tenho como conseguir mais.’ Eu falei que aceitava e assinei o contrato, achando que os agentes sabiam bem o que fazer nesses casos. Nunca tinha vendido um livro para o cinema antes. Então, pelos termos do meu contrato, a editora ficou com 15% do total e meu agente, com 10%, o que me deixou com cerca de 6.750 dólares sem descontar os impostos. No final, acho que ganhei uns cinco mil dólares.”

Praticamente na mesma época em que Bloch descobria que seu contrato com a Simon & Schuster não incluía um bônus ou participação nos lucros no caso de uma venda para Hollywood, o escritor recebeu outro golpe. “Foi então”, disse Bloch com

um suspiro, “que eu soube que *Psicose* tinha sido comprado por Alfred Hitchcock”.

¹No livro, o trecho na verdade diz: “Mary começou a gritar, e então a cortina se abriu mais e uma mão surgiu, segurando uma faca de açougueiro. Foi a faca que, um momento depois, cortou seu grito. E sua cabeça.”

²A coleção *Inner Sanctum* da Simon & Schuster tirou seu nome de uma popular série de mistério do rádio na década de 1940. Dos anos 1940 aos 1970, ela publicou autores consagrados como Anthony Boucher, Ira Levin, Philip MacDonald, Ellery Queen, Craig Rice e nomes menores. No início da década de 40, a Universal Pictures produziu uma série de mistérios *Inner Sanctum* exibidos como complemento na programação dos cinemas (*Feitiço, Na escuridão da noite, Aparição sinistra*). Em 1953, a TV conseguiu sinal verde para realizar uma série *Inner Sanctum*.

³O fascinante relato de Bloch sobre o caso Gein já é motivo para se ler *The Quality of Murder* (Dutton, 1962). Editado por Anthony Boucher, o livro compila alguns dos mais fascinantes crimes e criminosos da história vistos sob a ótica de membros do Mystery Writers of America (associação de autores de mistério dos Estados Unidos, com sede em Nova York).

Por que Alfred Hitchcock e *Psicose*? Muitos entenderiam a felicidade de um escritor relativamente obscuro ao saber que um dos mais consagrados diretores do mundo comprara os direitos de filmagem de um livro seu. No entanto, mesmo para um escritor que se sentia lisonjeado, o casamento entre *Psicose* e o mestre do suspense parecia estranho. Na primavera americana de 1959, Alfred Hitchcock tinha o mundo do cinema entre os dedos gorduchos de sua mão. Nome importante na indústria havia décadas, Hitchcock ganhava 250 mil dólares por filme, mais uma substancial fatia da bilheteria. Desde 1953, depois de alguns anos tumultuados na Warner Bros., ele e seu séquito ocupavam uma suíte, com as paredes revestidas de madeira, no prédio dos produtores da Paramount, no número 5555 da Avenida Melrose, Hollywood.

A Paramount dava a Hitchcock carta branca na escolha de argumentos, roteiristas, elenco, montagem e publicidade para projetos que custassem até três milhões de dólares. A direção do estúdio tinha tanta avidez pelos serviços do cineasta que passou para o seu nome os direitos altamente lucrativos de *Janela indiscreta*, *O terceiro tiro*, *O homem que sabia demais* e *Um corpo que cai* depois do lançamento. Não surpreende que um executivo da Paramount tenha escrito a um colega da MGM, para a qual Hitchcock estava emprestado filmando *Intriga intencional*, em 1958, dizendo: “A Paramount funciona praticamente como um estúdio montado para ele.”

No final da primavera de 1959, Hitchcock estava se preparando para o lançamento, em julho, de *Intriga intencional*, filme de perseguição em Technicolor, de 3,3 milhões de dólares, estrelado por Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason e o Monte Rushmore num roteiro bem-humorado de Ernest Lehman que envolvia espões, microfilmes e sexo. Tendo se tornado o projeto de maior orçamento da MGM naquele ano depois de *Ben-Hur*, o filme se consagrou como um dos mais populares do diretor. Mas havia razões para suspeitar que o mestre do suspense de 59 anos se sentia intimidado por seu presente e passado brilhantes.

Quarenta e seis longas-metragens e três temporadas de sucesso na televisão tinham deixado Hitchcock em guarda contra a ameaça de se repetir. Para “recarregar as baterias”, como ele mesmo dizia, já havia confinado a ação em microcosmos (*Um barco e nove destinos*, *Festim diabólico*, *Janela indiscreta*) e a esparramado de forma exuberante por espaços públicos e monumentos nacionais (*Chantagem e confissão*, *Os 39 degraus*, as versões britânica e americana de *O homem que sabia demais*, *Sabotador*, *Correspondente estrangeiro*). Tinha enfeitado melodramas com floreios e fanfarras (*A estalagem maldita*, *Sob o signo de Capricórnio*) e turbinado adaptações de peças teatrais com truques técnicos como a tomada de dez minutos ou o 3-D (*Festim diabólico*, *Disque M para matar*). Injetara adrenalina em peças de câmara sobre neuróticos (*Rebecca*, *a mulher inesquecível*, *Suspeita*, *Interlúdio*) e completos psicopatas (*Quando fala o coração*, *A sombra de uma dúvida*, *Pacto*

sinistro). Havia feito comédia leve (*Um casal do barulho*) e outonal (*O terceiro tiro*). Tinha tentado o semidocumentário (*O homem errado*) e a metafísica sensual e fantasmagórica (*Um corpo que cai*). Houve até um par de desajeitados números musicais (*Waltzes from Vienna, Pavor nos bastidores*). Hitchcock era tão experiente que fazia parecer que o alto índice de audiência de seu programa de TV na CBS, *Alfred Hitchcock Presents*, era o tipo da coisa que se consegue com um pé nas costas.

O cineasta não estava brincando totalmente quando disse à imprensa: “Se eu dirigisse *Cinderela*, o público iria esperar um cadáver aparecer na carruagem.” Ou quando comentou com pesar sobre a armadilha na qual havia se aprisionado: “Estilo é autoplágio.” H. N. Swanson, amigo de Hitchcock e agente de autores de suspense como Raymond Chandler e Elmore Leonard, explica da seguinte forma: “Hitch nunca procurava casualmente ‘alguma coisa diferente’. Ele era *incansável*.” Outro parceiro de longa data do diretor, o agente Michael Ludmer, corroborou: “Nós procurávamos de tudo — peças, romances, contos, recortes de jornal. Mistérios do tipo ‘quem matou?’ estavam fora de questão, e ele desconfiava de ficção científica, do sobrenatural ou de qualquer coisa que tivesse a ver com criminosos profissionais. Como não dava para adivinhar qual seria a pequena faísca que acenderia seu entusiasmo, era terrivelmente trabalhoso coletar material para Hitch.”

E foi aí que entrou *Psicose*. “Certamente parecia uma ruptura”, admitiu Bloch lembrando o interesse do diretor por sua desesperadora história de vidas exauridas em escritórios furrecas, motéis caindo aos pedaços e uma casa decrépita. “Ele vinha fazendo grandes filmes em cores, com grandes astros e todas as garantias de bilheteria consideradas necessárias. Embora eu não tivesse ideia do que esperar, sabia que suas adaptações para o cinema sofriam muitas alterações em relação aos romances — por exemplo, *Agente secreto*, *Suspeita* e *Quando fala o coração*. No entanto, eu achava que não fazia muito sentido comprar aquele livro em particular a não ser que ele fosse utilizar a trama. Dificilmente existia alguém no mundo que eu teria preferido a Hitchcock, com exceção de Henri-Georges Clouzot, que dirigiu *As diabólicas*.”

No entanto, em 1959, praticamente ninguém além de Hitchcock poderia responder “Por que *Psicose*?” O câmera Leonard South, cujo primeiro de quinze trabalhos com o diretor tinha sido *Pacto sinistro* (1951), explicou: “Hitch havia prometido um filme para a Universal e decidiu que *Psicose*, um projeto pequeno, resolveria o compromisso.” Outra razão é que, para um cineasta freneticamente em busca do inesperado, o romance de Bloch chamou a atenção no momento certo. Naquele ano, a Paramount perdeu pequenas fortunas em dois projetos abortados de Hitchcock. *Flamingo feathers* seria um filme de perseguições e aventura, envolvendo diamantes e levantes tribais na África, que o diretor concebia como um vertiginoso fandango no estilo John Buchan (*Os 39 degraus*). Infelizmente, enquanto explorava com afinco a África em busca de locações adequadas, Hitchcock havia delegado o roteiro a Angus MacPhail (*O homem errado, Um corpo que cai*), que nunca conseguiu entregar um manuscrito finalizado. Tais problemas não ocorreram com a efervescente e maliciosa

comédia de assassinato *No bail for the judge*, baseada no livro de Henry Cecil sobre uma advogada que precisa defender seu pai magistrado da acusação de estrangular uma prostituta de rua. O roteiro de Samuel Taylor (*Um corpo que cai*) estava pronto para ser filmado quando a estrela escolhida, Audrey Hepburn, anunciou sua gravidez. Em seguida, a lei britânica começou a reprimir a prostituição de rua — que era o MacGuffin de Hitchcock — o recurso da trama que azeitava as engrenagens do suspense. A portas fechadas, o diretor esbravejava. Em público, suavizava a situação, como quando falou ao *New York Times* sobre sua frustração para encontrar material adequado: “As manchetes dos jornais contam muitas histórias bizarras da vida real que esticam até o limite as cordas da ficção de suspense. Sempre levo em conta o fato de que temos de ser mais espertos que a plateia para mantê-la conosco. Eles são detetives altamente treinados nos investigando neste exato momento.”

Outra mosca na sopa de Hitchcock eram os concorrentes que invadiam seu território e competiam por material. Os diretores William Castle (*Uma estranha aventura*), Robert Siodmak (*Silêncio nas trevas*), George Cukor (*A meia-luz*), Otto Preminger (*Laura, A ladra*), entre dezenas de outros, haviam, cada um, “tentado dar uma de Hitchcock”, com variados graus de sutileza. E o que dizer do produto importado francês de 1955, *As diabólicas*, um dos primeiros sucessos a ultrapassar os limites do circuito de cinemas de arte, que fez os críticos admarem seu diretor Henri-Georges Clouzot como “o Hitchcock gaulês”?

Hitchcock também se amargurava por ser refém das exigências salariais de estrelas como Cary Grant ou James Stewart, ou de Grace Kelly, que para ele fora e seria sempre sua atriz principal até desertar para Mônaco e se casar com o impetuoso príncipe. “Os salários dos ‘astros’ estão se tornando impraticáveis”, reclamou o diretor. “No minuto em que escala um ‘astro’ para um papel, você já compromete o projeto, pois pode não ser a escalação perfeita (...) Na televisão, você tem uma chance muito maior de escolher seu elenco com mais liberdade do que nos filmes. Grandes nomes não significam tanto assim na televisão, pelo menos em termos dramáticos.”

Alfred Hitchcock confiava nos instintos cinematográficos de poucos. Um dos membros desse pequeno grupo era Peggy Robertson, sua assistente de produção desde *Sob o signo de Capricórnio* (1949). Casada com o montador Douglas Robertson, a afiada e às vezes ácida assessora era uma de três mulheres — Alma Hitchcock, esposa do diretor, e a roteirista e produtora Joan Harrison eram as outras — cuja sensibilidade captava os sinais de aflição de Hitchcock de forma quase telepática. “Nunca trabalhei com mistérios do tipo ‘quem matou?’”, explicava ele frequentemente sobre sua escolha de material. “Eles são apenas engenhosos quebra-cabeças, não? São mais intelectuais do que emocionais, e a emoção é a única coisa que mantém meu público interessado. Prefiro o suspense à surpresa — alguma coisa com que o homem comum possa se identificar. O público não se identifica com detetives, pois eles não fazem parte de sua vida cotidiana.”

Hitchcock confiava em Robertson para selecionar material promissor. Num ano em

que o escritório do diretor registrava 2.400 ideias para filmes, a assistente submetia ao chefe apenas trinta. Ele constantemente reclamava: “Não consigo ler ficção sem visualizar cada cena. O resultado acaba sendo uma série de imagens, e não um livro.” Robertson estava em alerta para materiais que pudessem resultar no que seu chefe tinha chamado de “um filme tipicamente não hitchcockiano”.

Com isso em mente, ela se interessou pela enérgica resenha de Anthony Boucher na coluna “Criminals at Large”. Leu a avaliação do romance feita pelo funcionário da Paramount William Pinckard (aquele do veredito “impossível para o cinema”), mas a deixou de lado. Também ignorou o fato de que o livro havia sido vilipendiado pelos mandachuvas do estúdio. Robertson era uma assistente bem sintonizada com o fato de seu chefe reagir melhor a materiais obscuros do que aos clássicos de autores de mistério mais famosos. *Psicose* começou a impressionar Robertson cada vez mais.

Hitchcock se recolheu com o livro durante um fim de semana na sua casa em Bellagio Drive, Bel-Air. O soturno ambiente proletário, dois assassinatos chocantes, um final surpresa apimentado com travestismo, incesto e necrofilia — tudo isso constituía um chamariz para um homem que se considerava conhecedor da psicologia anormal. “Acho que a coisa que mais me atraiu e o que me fez decidir fazer o filme foi o inesperado do assassinato no chuveiro, que veio de repente, de lugar nenhum”, observou o diretor. “Era isso.” Robert Bloch elaborou: “[Hitchcock] disse que o que o interessou em *Psicose* foi que o livro trazia personagens com quem o leitor podia se identificar e se preocupar. Ele achava que era muito importante para o elemento de choque que o público se importasse com os personagens que iam morrer. E também, claro, a esperteza do recurso do travestismo.” O romance falou ao senso de ironia selvagem do diretor de maneira que poucas outras coisas haviam conseguido em muito tempo. “Tenho consciência”, disse Hitchcock, “de que estou equipado com o que outras pessoas já chamaram de um senso de humor perverso.”

O agente Ned Brown, da MCA, que negociou o acordo para que Hitchcock adquirisse o livro, disse uma vez: “Hitch estava fascinado pela ideia de a história começar como uma coisa — o dilema da garota — e daí, depois de um horrendo assassinato, se tornar algo bem diferente. Mas, para dizer a verdade, todos achávamos que ele manteria o assassinato da moça no chuveiro e viria com personagens e situações inteiramente novos!” Michael Ludmer, que também o ajudava na busca por material adequado, comentou: “Muitas vezes, tudo que Hitchcock procurava era um tranpolim ou um gatilho ou mesmo apenas um relacionamento. Precisava apenas de matéria-prima.” 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.

Hitchcock tinha finalmente posto as mãos em algo que desejava desde 1955. Naquele ano, o diretor francês Henri-Georges Clouzot (*Crime em Paris, O salário do medo*) havia se antecipado ao colega inglês na compra dos direitos de um romance de suspense recentemente traduzido, *Celle qui n'était plus* (Ela que não era mais), de

Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Hitchcock reagiu adquirindo *D'entre les morts* (Dentre os mortos), outro título dos mesmos autores. Clouzot transformou *Celle qui n'était plus* em *As diabólicas*, um artificioso suspense com final surpresa que conseguiu surpreendente sucesso internacional, tanto de público quanto de crítica, em 1955. Já Hitchcock, em 1958, transformou *sua* propriedade de Boileau-Narcejac no inquietante e elegíaco *Um corpo que cai*, que levou uma surra de muitos críticos e do público pagante. Alfred Hitchcock tinha uma conta para acertar com Clouzot.

Embora fosse raro ele admitir influências de quaisquer filmes ou diretores da era do cinema sonoro, Hitchcock claramente examinou *As diabólicas* (lançado nos Estados Unidos pela United Motion Picture Organization como *Diabolique* ou *The Fiends*) e sua campanha publicitária como que usando uma lupa de joalheiro. Clouzot e o diretor de fotografia Armand Thirard filmaram *As diabólicas* num melancólico preto e branco, criando uma atmosfera de louça-suja-na-pia. A trama sinuosa de Boileau-Narcejac é centrada no estranho vínculo entre a frágil e tímida Christina Delasalle (Vera Clouzot) e a fria e agressiva Nicole Horner (Simone Signoret), respectivamente esposa e amante de um corrupto diretor de escola, Michael Delasalle (Paul Meurisse). As duas mulheres conspiram para matar o canalha, mas, quando a esposa tem uma incontornável crise nervosa, Nicole afoga seu amante na banheira. A tensão aumenta com o intrometido inspetor Fichet (Charles Vanel) fazendo muitas perguntas diretas e a presença do homem morto parecendo clamar por vingança do além-túmulo.

As diabólicas vai somando sequências marcantes — o assassinato na banheira de um encardido quarto de hotel, o cadáver escondido quase descoberto pelos garotos da escola numa piscina lodosa — até a construção de um final que fazia a plateia perder a respiração e gritar. Na França, anúncios de jornal desencorajavam os espectadores a ver o filme se este já tivesse começado. A entrada dos cinemas era trancada logo depois do início de cada sessão. Os créditos no final advertiam: “Não seja diabólico também. Não estrague o final do filme para seus amigos contando o que acabou de ver. Em nome deles — Obrigado!” Quando a United Motion Picture Organization importou o filme para exibição no cinema Fine Arts, em Nova York, em 20 de novembro de 1955, tanto a campanha publicitária quanto os créditos finais repetiam o truque apelativo que havia funcionado tão bem na Europa.

A revista inglesa *Films and Filming* o classificou como um suspense “brutal e brilhante”, e Bosley Crowther, do *New York Times*, considerou o filme “um dos mais elegantes dramas de mistério exibidos desde sabe Deus quando. Contar para alguém as surpresas (...) é um crime que deveria ser punido condenando o culpado a uma dieta de filmes B”. O crítico do jornal *Los Angeles Herald-Examiner* escreveu: “Se o diretor Henri-Georges Clouzot não é o atual mestre do filme de suspense, então quem é? É verdade que Hitchcock é mais suave, mas esse francês é mais impactante, um mestre no ritmo e na construção de um suspense quase insuportável.” Como Hitchcock poderia evitar se sentir um pouco obsoleto quando o “mais impactante” Clouzot e *As diabólicas* ganharam o prestigiado prêmio Delluc, na França, na categoria originalidade?

Pouco depois do lançamento do filme, Hitchcock escalaria Charles Vanel, o ator que interpretou o acabado detetive de *As diabólicas*, para o pequeno papel de Bertani, outro personagem enigmático, em *Ladrão de casaca*. Entretanto, mais tarde, o diretor se apropriaria de outras coisas de seu concorrente que os jornalistas já chamavam de “o Hitchcock francês”.

Alfred vinha acompanhando com cuidado os resultados de bilheteria de filmes de terror de baixo orçamento realizados por empresas como Universal-International, American-International, Allied Artists, Hammer Film Productions e outras. Esses festivais de sustos, como *Macabro*, *I Bury the Living* e *A maldição de Frankenstein*, atraíam multidões, ao passo que muitas produções classe A de Hollywood estavam entregues às moscas. Ele começou a interrogar as pessoas próximas — do barbeiro e do motorista de sua limusine aos agentes e executivos de estúdio — sobre o quanto eles achavam que seria lucrativo um filme assustador de baixo orçamento mas classe A e feito por um grande diretor. Outros realizadores de “nome” já tinham seguido esse caminho antes: Howard Hawks (com Christian Nyby) em *O monstro do Ártico* (1951), Charles Laughton em *O mensageiro do diabo* (1955) ou Mervyn Leroy em *A tara maldita* (1956). Os colegas de Hitchcock estavam acostumados com o buda travesso desafiando perguntas retóricas só para seu próprio divertimento. Consideraram esse novo inquérito mais do mesmo. Contudo, quando o egocêntrico cineasta, nunca dado a autocrítica ou autoanálise, começou a rejeitar seus filmes recentes com James Stewart ou Cary Grant como “reluzentes quinquilharias em Technicolor”, seus associados perceberam que ele tinha algo diferente escondido na manga.

Hitchcock levava uma vida hermética: levado de carro diariamente ao estúdio para reuniões ou filmagens, ou ao restaurante Chasen’s para jantar com a esposa, focando com os figurões da indústria enquanto tragava charutos importados. No entanto, até um homem endinheirado que via o mundo das janelas de uma suíte do hotel Claridge’s em Londres ou de sua casa cujas paredes eram cobertas de quadros de Klee e Vlaminck podia farejar a mudança no ar. Os noticiários de TV e os filmes europeus, mais adultos e francos, estavam levando as expectativas do público rumo a uma apreensão mais corajosa da realidade na tela. Que bom para *Psicose*, que expunha o esqueleto de boca arreganhada por baixo dos ritmos e rotinas do cotidiano — o trabalho diário, as relações que exigem esforço, os sonhos adiados, os locais ermos. *Psicose* acontecia num mundo muito mais próximo daquele em que a maioria dos frequentadores de cinema vivia. Hitchcock, que nasceu filho de um quitandeiro do East End no sobrado sobre a loja do pai, se sentia ao mesmo tempo fascinado e horrorizado por esse mundo.

Alfred Hitchcock estava bastante confiante, considerando que seu histórico recente incluía sucessos como *Janela indiscreta*, *Ladrão de casaca* e *O homem que sabia demais*, ao encontrar os chefões da Paramount, numa tarde do início de junho, para anunciar *Psicose* como o quinto e último filme de seu contrato em vigor. Barney Balaban, presidente do estúdio, e George Weltner, seu vice, também tinham razões para chegar confiantes ao encontro. Balaban vinha de baixo. Mediocre vocalista de uma

orquestra de Chicago, ele tinha tirado a sorte grande em 1916 ao abrir com o parceiro Sam Katz uma cadeia de cinemas poeira. Anos barganhando pagamentos para a máfia haviam calejado Balaban para negociações difíceis. Embora a televisão tivesse mandado vários estúdios rivais às cordas, Balaban conduzira a Paramount a um lucro de 12,5 milhões de dólares em 1958, seu melhor desempenho em nove anos. Ainda assim, mesmo num momento de relativa prosperidade, para as altas patentes da Paramount, Hitchcock e *Psicose* não pareciam uma boa combinação. Haviam vazado nas conversas de corredor do estúdio os rumores de que o diretor queria tentar “algo diferente”; a mesma motivação que tinha resultado em *O homem errado* na Warner Bros. e em *O terceiro tiro* e *Um corpo que cai* na Paramount — três fracassos de bilheteria.

O entusiasmo do diretor por uma propriedade “inviável” deixou Balaban, Weltner e outros homens da grana da Paramount em apoplexia executiva. Qual era o problema com Hitchcock e seu ridículo caça-níqueis sobre um maluco que adora uma fã e se veste como sua velha e querida mamãe? Era pior que *Um corpo que cai*, que pelo menos tinha classe. “Eles estavam bem descontentes com a ideia”, admitiu o escritor Robert Bloch num clássico exemplo de eufemismo. “Herbert Coleman, produtor associado de Hitchcock, contou-me que a Paramount *decididamente* não queria fazer o filme. Eles não gostavam do título, da trama, de coisa nenhuma. Quando Hitchcock insistiu, disseram: ‘Bem, você não vai conseguir o orçamento a que está habituado para fazer uma coisa assim.’ Ou seja, nada de Technicolor, nada de Jimmy Stewart, nada de Cary Grant. Hitchcock respondeu: ‘Tudo bem, eu dou um jeito.’”

O diretor detestava alguém fazendo “cena”. Ele encerrou a reunião com uma polidez gélida. Havia décadas que ninguém, mesmo alguém da importância do produtor David O. Selznick, tinha a temeridade de reprimir o poderoso Hitchcock. Em particular, o diretor pode ter se irritado, mas não por muito tempo. Alfred Hitchcock agora tinha outras contas a acertar além daquelas com H. G. Clouzot e *As diabólicas*.

Desenvolver uma paixão por um projeto cinematográfico pode ser como amar loucamente alguém que desagrada seus amigos. Desde o início da carreira, Hitchcock vinha combatendo a indiferença, ou o puro espanto, em relação a seus projetos. O produtor David O. Selznick, que vociferava constantemente contra a “maldita montagem de quebra-cabeças” do diretor, parecia ter importado Hitchcock da Inglaterra sem compreender que o tipo de talento capaz de criar *Os 39 degraus* ou *A dama oculta* não floresce preso num cabresto. Cary Grant reclamou ao longo de toda a filmagem de *Intriga internacional* que não conseguia ver pé ou cabeça do roteiro. Um executivo da Paramount admitiu: “Não fazia ideia do que Hitchcock estava fazendo em *Janela indiscreta* até que eu vi o filme pronto.” Falta de visão é uma coisa. Desprezo generalizado por um filme proposto por Hitchcock era uma novidade.

Hitchcock se recusou a se ajoelhar ante a Paramount. Afinal, executivos de cinema iam e vinham como as celebridades do ano. O diretor tinha se tornado uma lenda por acertar mais do que errar. Ele e sua equipe de produção começaram discretamente a pensar em como minimizar os efeitos do reduzido investimento para a realização de *Psicose*. Hitchcock chegou a uma solução: planejar sua nova produção tão escrupulosamente como faria com qualquer filme de grande orçamento, mas rodá-la de forma rápida e barata, quase como um episódio expandido de sua série de TV, *Alfred Hitchcock Presents*.

A popular série de antologia, que estreou na CBS em 2 de outubro de 1955, tinha sido um plano de mestre de Lew Robert Wasserman, agente de Hitchcock na MCA e seu confidente. Originalmente lanterninha e vendedor de balas num teatro de burlesco, Wasserman fora promovido a vice-presidente da MCA por Jules Stein depois de dois anos na empresa. Ele galgou postos até se tornar um dos mais astutos, poderosos e respeitados negociadores da indústria do entretenimento. Em 1946, Stein nomeou o alto e delgado Wasserman para o comando da MCA, e seu estilo e comportamento se tornaram a norma da casa. Agradava a Hitchcock que Wasserman sempre fizesse seus negócios de forma charmosa e implacável, trajando terno escuro, camisa branca e gravata fina. Os agentes da MCA se tornaram conhecidos como “a máfia do terno preto”.

Em 1951, apesar de uma tempestuosa polêmica a respeito da determinação do Screen Actors Guild (associação dos atores de cinema e TV) que proibia agentes de produzirem filmes sem uma renúncia de direitos assinada pela corporação, a MCA criou seu primeiro programa de televisão, *Stars Over Hollywood*, através de sua recém-criada subsidiária Revue Productions. Com um documento fornecido pelo então presidente do SAG, Ronald Reagan, a MCA estreou em 1953 o “GE Theater”; Reagan foi contratado por Wasserman como apresentador da série. Logo a MCA e a

Revue desfrutavam de um acordo de longo prazo com a NBC, para a qual produziram séries populares como *Wagon Train*, *Wells Fargo* e *M Squad*.

Lew Wasserman vinha esperando por uma oportunidade de capitalizar o carisma excêntrico que a aparência de querubim macabro de Hitchcock proporcionava. O diretor tinha aceitado recentemente ceder seu nome para a *Alfred Hitchcock Mystery Magazine*, um empreendimento fundado por um ricoço da Flórida, no qual ele não colaborava na seleção de textos nem na edição. Mesmo as introduções das histórias narradas na primeira pessoa eram escritas pelo advogado-romancista Harold Q. Masur. Só o nome de Hitchcock, porém, era suficiente para colocar a circulação nas alturas. Da mesma forma, o público de cinema aguardava ansiosamente pela aparição que o diretor fazia em cada um dos seus filmes. Wasserman entendia a dinâmica aparentemente contraditória entre o exibicionista e o recluso. “No que dizia respeito à sua aparência”, observou um colaborador do diretor, “Hitch era bastante contraditório. Às vezes parecia se iludir pensando que por ter *dirigido* Cary Grant se parecia com ele.”

Lew Wasserman também desejava com avidez conseguir para a MCA um ponto de apoio mais sólido para a produção nas áreas de cinema e televisão. No final dos anos 1950, os grandes talentos de Hollywood geralmente se mantinham afastados da “superexposição” que parecia resultar de aparições na TV. Contudo, em 1959, quando Wasserman orquestrou a venda da Universal-International Studios e absorveu a infraestrutura de produção da Revue para a MCA, por 11.250.000 dólares, Hitchcock tomou conhecimento. “Temos que pôr Hitch no ar”, teria dito Wasserman, segundo John Russell Taylor, biógrafo do diretor. O comandante do conglomerado acreditava que uma atração campeã de bilheteria como Hitchcock daria classe para a série semanal de meia hora de mistério e suspense que ele planejava para a Revue. A empresa farmacêutica Bristol-Meyers logo concordou em patrocinar o programa, desde que Hitchcock atuasse como apresentador e também dirigisse “vários” episódios por temporada. Certo de que o cineasta recusaria qualquer atividade que o afastasse de seus afazeres cinematográficos, Wasserman apresentou a proposta de forma magistral. Todos os direitos dos episódios, orçados em 129.000 dólares cada um, reverteriam para o diretor após a primeira exibição. Hitchcock concordou.

O diretor se estabeleceu como presidente e executivo-chefe da Shamley Productions, batizada com o nome de uma casa de veraneio que ele e sua esposa Alma haviam comprado em um vilarejo ao sul de Londres em 1928. Instalada em um modesto bangalô, a Shamley Productions era completamente desvinculada da Hitchcock Production Company, empresa através da qual ele realizava seus filmes. Com o objetivo de garantir que a agenda ficasse livre para sua carreira cinematográfica, Hitchcock contratou Joan Harrison, que tinha ascendido de sua secretária em 1935 para colaboradora de roteiros (*Rebecca, a mulher inesqueável, Correspondente estrangeiro, Suspeita*) e depois para produtora independente (*A dama fantasma, A rua das almas perdidas*). Perspicaz, prática, bonita e sem preconceitos, Harrison — casada com o autor de mistério Eric Ambler — era uma escolha sem igual.

Hitchcock limitou sua participação na série a ler jocosos monólogos de abertura e encerramento escritos pelo autor teatral James Allardice e a dirigir os roteiros selecionados e desenvolvidos para ele por Harrison. Um excelente quadro de técnicos garantia que o chefe não precisasse gastar mais de três dias — um de ensaios e dois de filmagem — em episódios como “Revenge”, “Breakdown” e “Back for Christmas”.

Formando uma equipe de criação para suas incursões na TV, Hitchcock duplicou o esquema com que gostava de trabalhar no cinema. O câmera Leonard South explica: “[Ele] não se sentia confortável convivendo com pessoas. Essa é basicamente a razão de ter mantido a mesma equipe de fotografia por quinze filmes. Depois que terminamos *Um corpo que cai* na Paramount, Hitch nos disse que ficaria inativo um tempo por conta de uma cirurgia na vesícula. Então George Tomasini [montador], Bob Boyle e Henry Bumstead [diretores de arte], Bob Burks [diretor de fotografia] e eu fomos designados para fazermos dois filmes com os produtores William Perlberg e George Seaton. No meio das filmagens de *Beijos que não se esquecem*, com [Clark] Gable e Carroll Baker, Hitch apareceu do nada com uma novidade: *Psicose*.”

Entre os membros de sua equipe de TV estavam o diretor de fotografia John L. Russell, o assistente de direção Hilton A. Green, o cenógrafo George Milo e o supervisor de roteiro Marshall Schlom. Filho de Herbert Schlom, um dos prolíficos produtores de filmes B da RKO, ele contou: “Hitchcock era o maior do lugar, em especial na televisão. Para o estúdio, era um cliente intocável que conseguia tudo que queria. As equipes de outros programas de TV da Revue, *The Jane Wyman Show*, *The Millionaire*, viviam mudando, mas ele disse ‘quero a minha própria pequena família’. Enquanto estávamos fazendo os programas de meia e de uma hora, ouvíamos rumores de que ele estava brincando com a ideia de fazer uma coisa diferente. Um dia, ficamos sabendo que ele iria fazer um longa e que aqueles que trabalhavam junto dele estariam no filme.”

Com um confiável e competente plantel de talentos à disposição, Hitchcock delineou a ideia de rodar *Psicose* — seu “menor” projeto desde *O homem errado* — utilizando seus colaboradores da televisão. O diretor convocou os chefes de produção da Paramount para apresentar essa nova opção de baixo custo. Sugeriu que prepararia inteiramente o projeto na Paramount, daí importaria sua equipe de TV para filmar nas instalações do estúdio, onde também completaria a montagem e a pós-produção. Os executivos deixaram claro: não iam financiar *Psicose*. Mas ainda, disseram ao diretor que todos os galpões de filmagem do estúdio estavam ocupados ou reservados, embora todos na Paramount soubessem que a produção estava em baixa.

Hitchcock estava preparado. Propôs financiar *Psicose* pessoalmente e usar as instalações da Universal-International se a Paramount aceitasse distribuir o filme. Como único produtor, o diretor abriria mão de seu salário de 250.000 dólares em troca da propriedade de 60% dos negativos. Tal oferta o estúdio não podia recusar. E não recusou.

Em seu livro *Dark Victory: Ronald Reagan, MCA, and the Mob*, Dan E. Moldea

relata uma trama bizantina e politicamente abominável envolvendo o financiamento do filme. Em entrevistas conduzidas pelo FBI para uma investigação sobre os vínculos entre a MCA e a Paramount, uma fonte disse ao advogado da divisão antitruste Leonard Posner: “[*Psycho*] foi produzido na Universal pela MCA (...) O financiamento para o filme veio da companhia que iria distribuí-lo, a Paramount (...) Em outras palavras, a MCA representava Hitchcock e disse para a Paramount que, se ela quisesse financiar e lançar o filme, este precisaria ser produzido na Universal para que a MCA pudesse ter sua parte dos recursos abaixo da linha do lucro operacional. Esse arranjo foi feito apesar de a Paramount estar com as instalações ocupadas apenas pela metade na época. Obviamente, a Paramount teria preferido realizar o filme dentro da própria empresa, de modo a poder recuperar parte de seu dinheiro nas despesas gerais.”

Se Hitchcock saboreou seu golpe, poucos entre seu círculo de pessoas íntimas compartilharam de tal alegria. O produtor Herbert Coleman, talvez o auxiliar direto mais próximo ao cineasta, trabalhava como diretor de segunda unidade em todas as produções de Hitchcock desde *Janela indiscreta*. Ele estava na Paramount havia mais de trinta anos, tendo saído do departamento de roteiros para atuar como assistente de direção de William Wyler em filmes como *A princesa e o plebeu*. Ao longo do verão de 1959, o experiente e minucioso Coleman ajudou Hitchcock a conduzir *Psycho* pelo processo de pré-produção. Após trabalhar, nos últimos anos, em vários projetos do diretor que acabaram abandonados, Coleman aparentemente esperava que esse fosse mais um deles. Como *Psycho* parecia cada vez mais um projeto com “sinal verde” para o próximo outono, Coleman se retirou. Sua intenção era estabelecer uma identidade no meio cinematográfico dissociada de Hitchcock. Ele tinha também objeções ao rumo que o sombrio projeto estava tomando. Da mesma forma, a chefe de produção da Shamley Joan Harrison teria supostamente recusado participação nos lucros de *Psycho*, preferindo um aumento de salário. “Desta vez, você está indo longe demais”, teria advertido ao diretor sobre seu novo projeto. Nem mesmo os colegas mais próximos previam o quão longe Hitchcock planejava chegar.

Quanto mais longe Hitchcock navegava na pré-produção de seu quadragésimo sétimo filme, mais óbvio ficava que para fazê-lo ele teria de abandonar seu porto seguro: colaboradores de longa data, recursos de produção vistosos, locações de cartão-postal, grandes estrelas e roteiristas caros e de alta reputação como Samuel Taylor (*Um corpo que cai*) ou Ernest Lehman (*Intriga internacional*). Por força da necessidade, *Psicose* marcaria a ruptura do diretor com seu passado profissional e mostraria para a indústria que um velho cavalo de batalha cinematográfico de sessenta anos podia chocar e inovar acompanhado do melhor sangue novo. No caso de uma criatura isolada e reclusa como Hitchcock, a situação poderia ser comparada com a sensação de vertigem, ao mesmo tempo atraente e repulsiva, que sentia o acrófobo Scottie Ferguson (James Stewart) ao olhar para baixo de grandes alturas em *Um corpo que cai*.

Enquanto buscava um roteirista adequado, Hitchcock manteve em segredo de todos, menos dos colaboradores íntimos que ainda restavam, as especificidades de seu novo projeto. “Isto vai precisar de alguém com senso de humor”, insistia o diretor. Segundo ele, “quando se menciona assassinato, a maioria dos escritores começa a pensar em termos de tons graves. No entanto, os eventos que levam ao ato em si podem ser bem leves e agradáveis. Muitos assassinos são pessoas sedutoras — eles têm que ser para atrair suas vítimas”. Entre os nomes que Hitchcock cogitava para adaptar *Psicose* estava o romancista Robert Bloch, que mal conseguia se sustentar vivendo no meio-oeste. Bloch, cliente de outra agência, afirmou que o diretor foi informado pela MCA que o autor estava “indisponível”. A “máfia do terno preto” apostou na lealdade (e falta de recursos) de Hitchcock sugerindo que ele contratasse alguém de sua vasta lista de clientes.

No fim das contas, Joan Harrison e a MCA convenceram o diretor a contratar o roteirista James P. Cavanagh, de 38 anos, o que aconteceu em 8 de junho de 1959. O autor tinha impressionado Harrison com seu talento para a comédia macabra mostrado em trabalhos para a Shanley, com episódios de *Alfred Hitchcock Presents* como “The Hidden Thing” (exibido em 20 de maio de 1956), “The Creeper” (exibido em 17 de junho de 1956) e “Fog Closes In”, esse último ganhador de um Emmy. *Psicose* marcaria a estreia de Cavanagh num roteiro cinematográfico.

Para reforçar a escolha de Cavanagh, Harrison lembrou ao chefe que em janeiro de 1957 ele tinha dirigido um roteiro para a TV do escritor, “One More Mile to Go”, baseado em um conto de F.J. Smith. Exibido em 7 de abril de 1957, o episódio quase sugere um ensaio para *Psicose*. Nele, David Wayne interpreta um marido submisso que, quando a esposa morre acidentalmente, enfia o cadáver num saco e o leva no porta-malas enquanto dirige rumo a um lago onde pretende jogar o corpo. No caminho, ele é perseguido por um ameaçador policial de motocicleta, e uma

lanterna traseira queimada resulta na descoberta de sua carga.

Em 10 de junho, um texto na revista *Hollywood Reporter* anunciava que Hitchcock havia contratado Cavanagh, que vinha de Paris para começar a trabalhar em seu próximo filme. O mesmo artigo revelava o nome do projeto como *Psique*, o que levou alguns observadores a imaginarem se o diretor estava recorrendo à tragédia grega em busca de materiais de suspense menos comuns. “É a história de um rapaz cuja mãe é uma maníaca homicida”, provocou o cineasta. Numa viagem promocional para o lançamento de *Intriga internacional*, enquanto esperava um primeiro tratamento do roteiro de Cavanagh para o final de julho, Hitchcock deu ao público as primeiras pistas sobre seu novo projeto numa matéria, de 22 de junho, para o *New York Times* assinada por A. H. Weiler. Embora tenha omitido o nome do romance de Bloch (“Isso desfaria qualquer impacto que eu tentasse colocar no filme”), ele mostrou uma franqueza pouco característica ao prometer um filme “no estilo de *As diabólicas*”.

“É ambientado perto de Sacramento, Califórnia, num motel sombrio e melancólico”, elaborou o diretor. “Algumas pessoas bem comuns encontram outras pessoas comuns, e daí morte e horror acontecem de uma forma que não pode ser elucidada a menos que você tenha o livro como guia.” Transformando necessidade em virtude, ele ressaltou o modesto orçamento que tinha planejado para o projeto. Hitchcock observou: “Não há nada para distrair o espectador da narração da história, exatamente como nos velhos tempos.” Em outras palavras, como na época em que trabalhava na Inglaterra, antes de se habituar com os requintados recursos de produção que só um Selznick ou uma Paramount poderiam proporcionar.

Um primeiro tratamento, sem data, do roteiro de James Cavanagh, com o carimbo da “Revue Studios”, não só nos dá um vislumbre de como *Psicose* poderia ter sido como também ilustra os estágios iniciais da concepção visual de Hitchcock. Como no livro, a ação começa com Mary Crane fugindo com o dinheiro de seu patrão, o banqueiro Lowery, para ter condições de se casar com seu amante, Sam. Lá pela décima segunda página do roteiro — ou, aproximadamente, aos doze minutos de filme — a fugitiva tinha trocado de carro e, durante uma tempestade, se abrigado no sombrio Motel Bates. Enquanto desarruma as malas, Mary entreouve Norman Bates e sua mãe inválida discutindo asperamente e mais tarde encontra Norman para um incômodo e tardio jantar. A maior parte do roteiro de Cavanagh dá a sensação de ser ainda um esboço, sem a densidade de detalhes comum nos roteiros de filmes do diretor. No entanto, o cardápio da refeição é estranhamente específico: “linguiça, queijo, picles e pão de centeio”.

Durante a conversa no jantar, a empatia que se estabelece entre Mary e Norman se aprofunda quando Bates revela que o banco vai executar a hipoteca do motel. Tanto Mary quanto Norman são prisioneiros da falta de dinheiro. A afinidade entre os dois chega ao auge quando Norman desastradamente dá em cima dela e Mary quase recusa. “Você não gosta de mim, né?”, pergunta ele. “Para falar a verdade, gosto”, responde a moça. “Mas não quero que você ache que sua mãe está certa a meu

respeito.” Quando Mary deixa a mesa e vai para o quarto, está claro que pretende devolver o dinheiro roubado. Enquanto ela se despe, Cavanagh usa tediosas descrições para enganar o público sobre as ações e o paradeiro de Bates. Com cortes frequentes para os ponteiros de um relógio, o texto detalha Norman checando sua mãe (“uma figura adormecida deitada na cama”) e, mais tarde, bebendo até cair depois de ler o aviso de execução da hipoteca.

A essa altura do desenvolvimento do roteiro, a abordagem de Hitchcock e Cavanagh era tão indecisa que sugeria que um deles, ou ambos, não tinha certeza de se o destino final de *Psicose* seria o cinema ou a TV. Era quase possível ouvir suas dúvidas: “O quanto devemos moralizar as ações de Mary?”, “O quanto podemos ‘mostrar’ da mamãe Bates sem alertar o público?”, “Quão explicitamente podemos retratar os assassinos?” Na descrição de Cavanagh, a cena do chuveiro é bem detalhada e inclui os cortes de “uma antiga navalha” que rasga a garganta de Mary. E também o seguinte: “Por um rápido momento, vemos a figura enlouquecida da velha Sra. Bates e ouvimos sua gargalhada aguda, penetrante e histérica.”

Após o crime, Norman acorda de seu “estupor alcoólico”, encontra a porta da suíte de Mary aberta e em seguida acha a navalha e um vestido ensanguentado no quarto da mãe. No final do primeiro ato, Bates afunda o carro de Mary num pântano nas proximidades. Ao contrário das partes anteriores do roteiro, a última cena parece um verdadeiro manual para a filmagem — chegando ao ponto de detalhar: “O carro para de afundar. Norman se enche de terror.”

Infelizmente, o próprio Cavanagh afunda no segundo e no terceiro ato do roteiro. Cena após cena, a ação é fragmentada para detalhar um romance nada convincente entre Sam, o amante da garota morta, e a irmã dela, Lila. Em vez de nos levarem direto para os mistérios da casa de horrores dos Bates, Sam e Lila discutem se Mary era “boa” ou “má” como se estivessem num debate de estudantes na escola. A situação se complica ainda mais quando “a Sra. Bates vem descendo as escadas” na direção do detetive particular Arbogast: “Agora que ela estava tão próxima, mesmo sob a luz fraca, a maquiagem grotesca, o cabelo desalinhado e os olhos enlouquecidos o fizeram dar um passo atrás quase em pânico.”

O roteiro de Cavanagh trapaceia quando o assunto é a mãe. Numa cena em que dois policiais trocam ideias do lado de fora do quarto onde está o cadáver de Arbogast (ao contrário do que ocorre no filme, o motel e a casa são conectados), Bates e sua mãe “conversam” em sussurros frenéticos, “a cabeça dele recostada no peito dela”. Em outros momentos o texto simplesmente se atrapalha. Quando Arbogast sai de cena, Sam e Lila continuam investigando. Enquanto se aproximam do escritório do motel — apesar do medo e da certeza de que Norman está espreitando e é ele o responsável pelos desaparecimentos de Mary e Arbogast —, os dois se beijam apaixonadamente.

Por fim, no quarto de Mary, Sam e Lila encontram uma pista ao esbarrarem com um brinco manchado de sangue; no filme, um pedaço de papel no qual foram feitas contas exerce a mesma função. Então Sam confronta Norman, que o nocauteia com

uma garrafa e o arrasta para dentro de um armário. Daí em diante tudo acontece como no romance e no filme, com a exceção de que é o xerife local, e não um psiquiatra, que explica ao público as distorções psicológicas de Bates.

Hitchcock passou um fim de semana em sua casa com um roteiro que não conseguia se decidir entre um episódio para a TV e um filme para o cinema. Contudo, bem antes de chegar à climática revelação de que a Sra. Bates era “um manequim com arregalados olhos de vidro e o rosto inexpressivo de uma boneca gigante”, ele já sabia sem dúvida que o roteiro não funcionava. Na verdade, o texto passa tão longe do objetivo que é possível questionar as motivações de Joan Harrison. Afinal, ela não era uma fã de *Psicose* e, ao mesmo tempo, tinha experiência de sobra em casar um escritor com um projeto. Ainda assim Harrison fez um esforço considerável para recomendar a um dos mais exigentes diretores da indústria esse escritor inexperiente e barato. Será que ela esperava que a colaboração levasse Hitchcock a se livrar de *Psicose* transformando-o numa produção de TV? Ou que abandonasse de vez o projeto?

Apesar da decepção pela qual o cineasta de certo passou, muitos detalhes típicos, que provavelmente surgiram durante as reuniões de criação com Cavanagh, seriam mantidos na versão definitiva do filme: as notícias da angustiante viagem de carro da heroína; a conversa pungente e impactante entre Bates e Mary ao jantar; a faxina obsessiva feita por Bates após o assassinato no chuveiro; e o pântano engolindo o carro de Mary. Até a cena do chuveiro antecipava o intrincado movimento de câmera que culminava com um close-up de sangue se misturando com água e sendo sugado pelo ralo.

Presume-se que o roteirista teve acesso ao rascunho de oito páginas manuscrito por Hitchcock no qual o diretor detalhava movimentos de câmera e marcações de som precisos para certas sequências-chave. Na cena da revendedora de carros usados, segundo as palavras do cineasta, “a CÂMERA faz uma panorâmica mostrando uma série de placas da Califórnia”. Ele enfatiza “o alívio proporcionado pelo apito do guarda de trânsito”, que quebra a tensão quando o chefe de Mary a observa dentro do carro parado, com o dinheiro roubado em sua bolsa, através do para-brisa. E para descrever a jornada de carro de Mary após o roubo, Hitchcock escreve:

O longo trajeto, sob tráfego intenso, pela Route 99 — a visão da margem da estrada — a chegada da escuridão. Os pensamentos de Mary sobre a manhã de segunda-feira e a descoberta de sua fuga com o dinheiro. Começa a chover.

Seus conceitos eram tão seguros e visualmente elaborados que Hitchcock até optou pela intrigante inclusão de um pouco de autoparódia e de presságios aqui e ali. Na cena em que Norman Bates reza para que o carro de Mary seja tragado pelo pântano, um pequeno avião zumba sobre sua cabeça como uma mosca ensandecida. O momento remete ao mesmo tempo à perseguição do avião fumigador em seu filme anterior (*Intriga internacional*); refere-se à mamãe Bates, que “não machucaria nem uma mosca”,

na última fala do próprio *Psicose*; e antecipa a fúria alada de seu próximo (*Os pássaros*). Nas anotações precisas feitas para a montagem de som, meses antes da finalização de *Psicose*, Hitchcock continuava insistindo na inserção do zumbido do avião.

O diretor pode muito bem ter ficado intrigado com as deficiências do rascunho de Cavanagh. Onde estavam a autoconfiança, a despreocupação e o humor negro dos trabalhos do autor para a TV? Não parecia haver vantagem em pedir que ele reescrevesse. Sem ao menos acrescentar uma explicação pessoal, em 27 de julho Hitchcock pagou pelo trabalho 7.166 dólares. Michael Ludmer, para quem o diretor costumava delegar a responsabilidade de dispensar escritores, comentou: “Era muito difícil para Hitchcock expressar seus sentimentos. Ele fornecia uma *grande* quantidade de dados ao escritor e não sabia como dizer ‘eu gostaria de lhe dar minha opinião sobre essas páginas’ se houvesse um problema. Sabia que um escritor ficaria perturbado ou incomodado se descobrisse que outra pessoa viria trabalhar no roteiro. Então ele delegava a entrega dessa mensagem.” Cavanagh ainda escreveria roteiros para vários programas de TV de Hitchcock que foram bem recebidos pelo público, como “Arthur”, “Mother, May I Go Out to Swim?” e “Coming, Mama”. Ele morreu aos 49 anos em 1971.

Na sequência, os agentes da MCA sugeriram ao diretor outro de seus jovens clientes: Joseph Stefano, um ex-ator e compositor de música pop de trinta anos. Exuberantemente arrogante, volátil e malandro, Stefano, que só possuía uma televisão em casa havia dois anos, não tinha qualquer aspiração literária fora da música — até assistir a uma transmissão ao vivo de “Playhouse 90”, na época importante vitrine para atores, diretores e dramaturgos promissores, e pensar “eu posso fazer isso”. Ele se recorda: “Escrevi um texto para a TV de uma hora, e em duas semanas o chefe de uma secretária amiga minha fechou negócio para mim com o [produtor] Carlo Ponti. Nunca tinha sequer *lido* um roteiro. Alguém teve que me falar sobre ‘plano geral’, ‘externa’ e ‘interna’.”

Stefano recebeu comentários respeitáveis por *A orquídea negra*, seu primeiro roteiro produzido por Ponti, um novelão combinando romance e máfia, distribuído pela Paramount e estrelado por Anthony Quinn e Sophia Loren. Também ganhou prêmios por seu episódio para “Playhouse 90”, intitulado “Made in Japan”, outra história sobre relacionamentos. Ainda hoje perplexo com a velocidade com que as coisas aconteceram, Stefano disse: “Recebi a proposta de um contrato de sete anos com a 20th Century Fox sem saber ainda que tipo de escritor eu era e mesmo sem conhecer muito a respeito de filmes.” Sua mulher, que estava grávida, sempre quisera morar na Califórnia; com a segurança do contrato cinematográfico, o escritor abandonou a carreira musical e se mudou para a Costa Oeste.

Stefano se sentiu tão “miserável” com sua primeira tarefa para o estúdio, uma produção de Sam Engle chamada “A Machine for Chuparosa”, que pediu ao seu agente que conseguisse a liberação do contrato com a Fox. Eles concordaram. O escritor neófito temeu que tal ação o tornasse malvisto dentro da indústria, mas o

mesmo estúdio imediatamente o chamou para adaptar um romance de J.R. Salamaça, *The Lost Country*, como veículo para o jovem ator em ascensão Anthony Perkins. Este nunca fez o filme. Mas Elvis Presley sim, com o nome de *Coração rebelde*, com base em um roteiro de Clifford Odets.

Stefano pulou para a MCA, onde era representado por Ned Brown, o mesmo agente que usou suas habilidades para conseguir os direitos de *Psicose* para Hitchcock. O escritor apresentou a Brown uma lista de dez diretores “que poderiam me ensinar alguma coisa”. Encontros com William Wyler e Otto Preminger não tinham dado em nada quando Lew Wasserman alertou Brown da necessidade imediata de um roteirista para Hitchcock. O cineasta rejeitou Stefano de cara dizendo ao agente: “Meu medo é que, pelo trabalho que já vi, o Sr. Stefano não tenha senso de humor.” Ele desdenhou Stefano como o que chamava de “a *turma* de Reginald Rose e *Playhouse 90*” — figuras presunçosas, sem senso de humor e com “Algo a Dizer”.

A formidável agente Kay Brown veio em socorro de Stefano. Dentre outras grandes realizações, foi ela que aconselhou David O. Selznick a comprar o romance de Margaret Mitchell *E o vento levou* e também *Rebecca, a mulher inesquecível*, de Daphne Du Maurier. Além disso, Brown negociou o primeiro contrato americano de Hitchcock com Selznick e influenciou o diretor na aquisição do dramaturgo Samuel Taylor como roteirista de *Um corpo que cai*. “Não fiz *nada* para garantir meu trabalho em *Psicose*”, disse Stefano. “Mas meus agentes pensavam que eu era exatamente aquilo de que Hitchcock precisava — alguém que sabia fazer caracterizações. Achavam que se tratava de um livro bem inferior, um tipo de material vulgar. Hitchcock era estranho a respeito de muitas coisas. Ele só gostava de trabalhar com pessoas que conhecia e não estava disposto a encontrar nenhum escritor novo. No final, havia uma grande pressão sobre ele feita por Lew Wasserman e todos os outros, que ficavam dizendo: ‘É só se encontrar com ele, só isso.’”

Entretanto, quando Stefano leu o livro de Robert Bloch como preparação para a entrevista com Hitchcock, ficou perplexo com a grande mobilização a seu favor. “Foi uma grande decepção”, recordou o escritor. “Sendo apaixonado por toda a obra de Hitchcock, eu pensava em *Os 39 degraus*, *Rebecca, a mulher inesquecível* e *Intriga intencional*, e não numa pequena e estranha ficção barata. [*Psicose*] não tinha nada de um filme de Hitchcock. Deixei claro [para Hitchcock] o quanto eu estava desapontado assim que nos encontramos.”

“[Hitchcock] me disse que tinha um roteiro de Robert Bloch que não havia funcionado”, afirmou Stefano. Bloch, que vivia em Wisconsin na época, hoje nega ter escrito tal roteiro. Uma correspondência interna da Revue Studios enviada por Peggy Robertson e datada de 19 de dezembro de 1959 confirma: “É do meu conhecimento que o Sr. Stefano não teve contato com o primeiro tratamento de autoria de James Cavanagh. Até onde eu sei, nenhuma sinopse, rascunho ou material similar foi escrito para o filme além dos dois itens citados acima.”

Quando eles se encontraram, porém, Hitchcock não deu a Stefano nenhum indício

de que tinha visto em *Psycho* algo mais do que a possibilidade de ensinar uma ou duas coisas aos mascates do filme de terror de baixo orçamento. O escritor disse: “Falei para ele que parte do problema era que eu realmente não gostava desse cara, Norman Bates. Eu não conseguia me sentir envolvido com um homem de quarenta anos que era um beerrão e espiava por buracos na parede. Outro problema era aquele assassinato absolutamente horrendo de uma estranha com quem eu também não me importava. Eu não conseguia parar de falar com ele que ‘eu queria saber quem é essa moça’, ‘eu queria que Norman fosse outra pessoa’.”

Quanto à implicância do roteirista com o protagonista masculino, Hitchcock tranquilizou Stefano com uma pergunta: “O que você acharia se Norman fosse interpretado por Anthony Perkins?” Nas palavras do roteirista: “Eu disse: ‘Agora sim.’ De repente eu conseguia enxergar um rapaz delicado e vulnerável de quem você poderia sentir muita pena. Eu poderia fisgar o público com um personagem assim. Daí sugeri começar o filme com a garota, e não com Norman.”

Charles Bennett, um importante colaborador de Hitchcock na área de roteiro (*Os 39 degraus, Young and Innocent*), uma vez descreveu o diretor como “literato” só no sentido de que “ele gostava de ler as partes mais obscenas de *Ulisses*”. Instintivamente, Stefano apelou para o moleque safado que existia dentro do cineasta. “Falei ‘gostaria de ver Marion e Sam de saliência na hora de almoço dela’”⁴ recordou-se Stefano. “No momento em que mencionei ‘saliência’, ou algo do gênero, Hitchcock, um homem bem lascivo, adorou. Eu então disse: ‘Vamos descobrir o que acontece com essa moça, vê-la roubar o dinheiro para ir atrás do Sam; e, no caminho, acontece essa coisa horrorosa.’ Ele achou espetacular. Talvez essa ideia tenha me garantido o trabalho.”

Nem o roteirista nem o diretor se comprometeram a ter outro encontro além do primeiro. Hitchcock parecia particularmente cauteloso em não repetir a experiência que tivera com James Cavanagh. Stefano, porém, sentia que conseguira penetrar a armadura do diretor. “Ele me achou engraçado e rimos muito juntos”, contou. Pouco depois, o escritório de Hitchcock agendou uma nova reunião, na qual o diretor foi logo falando todo animado: “E se tivéssemos uma atriz conhecida interpretando a garota? Ninguém iria imaginar que ela morre!”, comentou o roteirista. “Ele queria alguém bem mais famosa que Janet Leigh — uma atriz que eu não achava assim tão boa. Mas assim que mencionou o nome Janet Leigh as coisas começaram a fazer sentido: ela não tinha nenhuma associação prévia com esse tipo de filme — de suspense e terror —, assim como Perkins, Hitchcock e eu.”

Em meados de setembro de 1959, o diretor já estava suficientemente convencido: contratou Stefano, mas num esquema semanal. O combinado não era nem um pouco seguro para o escritor, mas dava a Hitchcock uma porta de saída no caso de a colaboração não engrenar. No entanto, ela engrenou, e o roteirista acabou recebendo 17.500 dólares pelo trabalho. Stefano, porém, continuava a alimentar esperanças de que o diretor expandisse, aprofundasse e glamorizasse aquela matéria-prima, transformando-a no que chamava de “um verdadeiro filme de Hitchcock, em que se

gasta muito dinheiro simplesmente porque *existe*”. Mas não. “Quando perguntei o motivo de ter comprado o livro, ele disse que havia notado que a American-International estava fazendo filme após filme por menos de um milhão de dólares e mesmo assim todos rendiam dez ou treze milhões. Daí eu percebi: ele tinha adquirido aquele romance pequeno e compacto sem nenhuma intenção de ampliá-lo.”

Hitchcock abandonou completamente o primeiro tratamento de James Cavanagh, e, de acordo com as correspondências internas da Revue, este nunca foi mostrado para Stefano. “Ele me disse que não havia sentido em lê-lo”, explicou o escritor. “Mesmo no livro, não acho que Bloch tinha plena consciência de algumas coisas que conseguiu, como a cena do chuveiro. Mas a dinâmica *estava* lá. O que me empolgava era a ideia de tirar do público essa mulher apaixonada e simpática e substituí-la não pelo Norman Bates do livro de Bloch, mas por Tony Perkins.”

De sua parte, Hitchcock teve mais consideração com Bloch e seu romance. O diretor disse ao autor Charles Higham no livro *The Celluloid Muse* que “*Psicose* veio inteiramente de Robert Bloch. Joseph Stefano (...) contribuiu principalmente com diálogos, e não com ideias”. Robert Bloch atribuiu a postura gananciosa de Stefano a uma simples rivalidade profissional. “Ainda bem que Stefano não adaptou *A Bíblia*.” Mas já vinha de longa data a tendência de Hitchcock de tomar para si o crédito por qualquer boa ideia.

Hitchcock e Stefano tiveram cinco semanas de reuniões de roteiro diárias na Paramount, começando às dez e meia da manhã, horário com que o diretor concordou para acomodar as contínuas sessões de psicanálise do escritor. Nas palavras de Stefano: “Quando chegava a hora do ‘vamos trabalhar’, ele nunca estava muito disposto. Hitchcock era muito difícil de segurar. Eu queria que ele me dissesse como esperava que o filme fosse, mas ele preferia papear, fofocar e *adorava* rir. Acho que ele realmente gostou de mim. Disse-me que seu último roteirista, Ernie Lehman (*Intriga intencional*), vivia preocupado e reclamando. Mas eu passava o tempo todo rindo e pensando comigo mesmo: ‘Você nem esperava entrar para o cinema e está aí, trabalhando com Hitchcock.’”

Para Stefano, manter a mente mercurial do diretor sintonizada com *Psicose* era uma batalha árdua e constante. De acordo com o escritor, quando Hitchcock se dignava a falar do filme, geralmente era para lançar ideias “mirabolantes” que alguém teria de enquadrar no contexto. Era como se o diretor achasse necessário *instruir* o roteirista sobre o mundo segundo Hitchcock: seu tipo de verve, sabedoria, frivolidade e poder. Stefano contou que “uma das horas mais cômodas para alguém encontrar Hitchcock era quando ele estava em reunião com um escritor. Lew Wasserman costumava aparecer, e eles falavam sobre ações e dinheiro, dinheiro, dinheiro!” No entanto, apesar dos horários elusivos do diretor, alguns dados acabavam se encaixando. “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.”

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.”

Tendo que lidar por conta própria com a complexidade dos personagens, Stefano achou essa liberdade inesperada e divertida. “Trabalhei com um nível de caracterização que provavelmente era inédito para o que acabou sendo um filme de terror. Na verdade, eu me senti como se estivesse escrevendo um filme sobre Marion, e não sobre Norman. Eu a via como uma moça que passou anos num trabalho entediante, cercada de pessoas desagradáveis, inexpressivas. Está apaixonada por um homem que não quer se casar porque tem problemas financeiros. A melhor coisa sobre Marion é que ela nunca dá um tempo para pensar ‘será que isso vai dar certo?’, exatamente o que acontece com pessoas que cometem um ato de loucura mas *não* estão fora de si. Assim que chegamos ao motel, a coisa toda mudou para mim. Daí em diante passamos para manipulações mais sofisticadas. A palavra de ordem era torturar o público. Como não havia um precedente para *Psirose* na obra de Hitchcock, mergulhei no filme com uma liberdade incrível e surpreendente.”

No entanto, em outros detalhes da construção do roteiro, Hitchcock era um homem totalmente apegado aos detalhes. “Trabalhamos na trama trecho por trecho”, comentou Stefano. “Ele era muito centrado na parte técnica, como no elaborado assunto da troca de carro da mocinha. Ele dizia: ‘Acho que devemos mostrá-la pegando papéis importantes quando vai para casa fazer as malas. Os documentos do carro, essas coisas.’ Ele nunca queria que a plateia fizesse perguntas. Sua teoria era ‘imaginar o que o público ia perguntar e responder o mais rápido possível’.”

Para ter certeza de que Stefano se ateria corretamente aos detalhes, o diretor contratou um detetive particular de Hollywood como consultor técnico. O escritório de Hitchcock também conseguiu fazer com que o roteirista acompanhasse a rotina e o modo de trabalhar de Ralph Outright, um vendedor de carros usados que atuava no número 1932 da Wilshire Boulevard, em Santa Monica. Stefano foi ainda provido de informações sobre cada ponto previsto na trama, da topografia da Route 99 (incluindo nomes, lugares e o custo de hospedagem em cada motel) aos detalhes de administração e aparência física de corretoras de imóveis; de multas de trânsito e fixação materna a taxidermia amadora.

Ele logo descobriu que nenhum elemento da trama interessava mais ao diretor do que o planejamento da cena de assassinato. O roteirista se recorda de que Hitchcock se deleitava com a cena que eliminaria uma personagem simpática — interpretada por uma atriz famosa — *ao fim do primeiro terço da narrativa*. “Tivemos uma longuíssima

conversa sobre a concepção do assassinato no chuveiro”, contou Stefano. “Ambos queríamos saber exatamente o que iria aparecer na tela. Eu me lembro de estar sentado num sofá em seu escritório na Paramount, onde trabalhávamos naquele dia, combinando o assassinato em detalhes. Ele saiu de sua mesa, caminhou em minha direção e disse: ‘Você será a câmera. Agora, nós não a queremos realmente caída no chão do banheiro. Vamos mostrá-lo levantando a cortina do chuveiro...’ E Hitchcock interpretou cada movimento, cada gesto, cada nuance de envolver o corpo na cortina. De repente, a porta do escritório se abriu atrás dele. E Alma, sua mulher, que raramente vinha ao estúdio, entrou. Ele e eu gritamos: ‘Aaaaaaaagggghhhhh!!!’ Naquele momento, o choque da intrusão foi tão grande que caímos na gargalhada por uns cinco minutos!”

Hitchcock partiu, sem explicações, para um compromisso de duas semanas, depois de quinze dias de reuniões de roteiro. “Eu tinha a sensação de que este seria o meu ‘teste para cinema’”, recordou-se Stefano, rindo. “Ele disse ‘por que você não começa a escrever a cena com a garota e o amante no hotel em Phoenix?’ Então escrevi até o ponto em que ela sai do quarto de hotel. Quando ele voltou, entreguei as páginas e continuamos conversando. No dia seguinte ele disse: ‘Alma adorou.’ Ele nunca falou que tinha gostado, mas meio que me fez sentir que, se não tivesse gostado, não estaríamos tendo aquele encontro.”

O sangue-frio do diretor não chegou a surpreender o roteirista, que achava a equipe de Hitchcock “uma estranha organização”. Segundo Stefano: “Eles não faziam elogios. Era como a realeza. O elogio era o fato de você ter sido *convidado*. Um dia, Hitchcock estava conversando sobre John Michael Hayes — um cara que tinha escrito alguns de seus grandes sucessos [*Ladrão de casaca*, *Janela indiscreta* etc.]. Hitchcock afirmou que ele havia criado *uma* boa fala em *O terceiro tiro*, que é quando Shirley MacLaine fala ‘eu tenho pavio curto’. Foi ali que eu disse para mim mesmo: ‘Stefano, se você acha que vai ganhar algum aplauso, pode esquecer.’” O roteirista Charles Bennett (*Os 39 degraus*), colaborador de longa data de Hitchcock, qualificou essa particularidade do diretor como “falha de caráter”. Numa entrevista para a série de livros *Backstory*, Bennett revelou ao jornalista Pat McGilligan: “Era, na verdade, uma falha de caráter bem mesquinha, pois, como falei, ele era totalmente incapaz de criar ou desenvolver uma história. Ele tinha boas ideias — mas nunca daria crédito a ninguém a não ser a si mesmo.”

Enquanto cuidava dos últimos detalhes do lançamento de *Intriga internacional* fora dos Estados Unidos, Hitchcock enviou uma pequena equipe a Phoenix, Arizona, para fazer fotos de pesquisa e “atmosfera”. Stefano completou seu primeiro tratamento do roteiro em três semanas e o entregou em 19 de dezembro de 1959. Apesar das restrições do roteirista quanto ao romance original, ele claramente se serviu do melhor que Bloch tinha para oferecer — estrutura, personagens, atmosfera, tom — enquanto aivava os diálogos com humor negro e aprofundava a caracterização. Por mais que Stefano acreditasse que Hitchcock “desperdiçasse seu tempo”, certamente algo da

influência do diretor fundamentou o roteiro.

Sobre a reação do diretor ao seu roteiro, Stefano disse: “Ele só me pediu que mudasse uma cena e uma palavra. Ele não achou que a cena em que o policial rodoviário acorda a garota depois que ela passa a noite dormindo no carro tinha suspense suficiente. Eu havia imaginado o policial como um cara jovem e bonito se insinuando e impedindo que ela seguisse viagem. Hitch tinha gostado da ideia durante nossas conversas, mas, depois de ler o roteiro, queria que o policial fosse mais ameaçador. A palavra ofensiva estava na primeira cena, quando a heroína está dizendo a Sam que não quer mais vê-lo, e ele faz um comentário sobre os dois escreverem um ao outro cartas de amor ‘depravadas’. Hitch disse ‘eu não gosto de depravadas.’ Perguntei se ele achava inadequado para o personagem, e ele respondeu: ‘Não, não. Eu só não gosto da palavra.’ Então falei: ‘Se essa é a sua única justificativa, não vou cortar.’” Stefano não cortou. E, surpreendentemente, nem Hitchcock.

Embora o roteirista tenha encarado a reação de Hitchcock como positiva, o diretor iria enxugar o texto, retirar durante a filmagem (ou montagem) várias tentativas do escritor de desafiar a censura e enriquecer a complexidade de personagens, contexto e textura. Na cena de abertura — o encontro entre Sam e a heroína (que se chamava Mary no roteiro) no quarto de hotel em Phoenix — Stefano antevê a fala final do filme (“Ela não machucaria nem uma mosca”) interrompendo um longo beijo com “... o zumbido e a proximidade de uma incômoda mosca”, ideia que foi cortada. O enfadonho e desinteressante Sam discursa com eloquência sobre ele e Mary estarem numa “típica tragédia da classe trabalhadora” e diz: “Você sabe do que eu gostaria? Um céu claro e limpo... e um avião nos levando... e, em algum lugar, uma ilha particular à venda onde poderíamos correr totalmente... descalços. E a possibilidade de comprar o que eu quisesse.” (Essas falas foram cortadas.)

No roteiro de Stefano, nas cenas na imobiliária, o Sr. Cassidy, o vulgar homem do petróleo, faz para Mary um comentário evidentemente sexual, retirado do filme. Na versão original, Cassidy lança um olhar maroto para Mary dizendo “o que você precisa é de um fim de semana em Las Vegas”, ao que ela responde “vou passar o fim de semana na cama”. O homem retruca: “É o único parque de diversões que ganha de Las Vegas.” O roteirista também tentou aumentar o suspense da fuga de Mary com o dinheiro roubado fazendo com que ela parasse num posto de gasolina para abastecer, só para entrar em pânico quando um telefone público começa a tocar. Contudo, essa cena também foi cortada. E era bem mais longa do que na versão definitiva do filme a cena em que o patrulheiro rodoviário (“seu rosto impassível!”, embora ele não seja descrito usando óculos escuros) a retém na estrada.

Em sua descrição da angustiante viagem de carro, que Hitchcock filmou como uma descida ao submundo altamente estilizada, Stefano descrevia várias vezes cortes rápidos para os pneus do carro rodando na chuva. O diretor filmaria a sequência com intensa subjetividade — nunca desviando seu ponto de vista do da heroína. O roteirista fez um bom número de piadas fálicas com Norman. Na cena em que a heroína chega ao

“motel da Sra. Bates” durante a chuva, ele descreve o guarda-chuva de Norman como dependurado “flácido e inútil ao seu lado”. Mais tarde, a elaborada limpeza pós-assassinato no chuveiro traz imagens de Norman esguichando com uma mangueira as marcas de pneu que levam ao pântano. E, seguindo “um plano com a câmera extremamente alta” que mostra Norman levando os sapatos e a saia manchados de sangue de sua mãe para a fôrnalha no porão, Stefano propõe uma longa e silenciosa tomada da casa dos Bates e da chaminé, da qual sobe uma sinistra coluna de fumaça. Tudo isso foi cortado na versão final do filme. No entanto, Hitchcock ainda incluiria (e depois cortaria) a última imagem nos roteiros de *Os pássaros* e *Cortina rasgada* e em pelo menos dois projetos não realizados dos anos 1960 e 1970. Ela apareceu pela primeira vez ainda em 1939, nas contribuições de Hitchcock (na maioria não utilizadas) para o roteiro de *Rebecca*.

O diretor também tirou da narrativa um elaborado gracejo visual na forma de uma montagem em que o carro do detetive Arbogast passa continuamente pelo Motel Bates em sua busca para interrogar donos de hotel. Num roteiro repleto de referências à conexão entre sexo e comida, Hitchcock cortou uma fala de Norman para Arbogast durante o interrogatório sobre Mary: “Ela tinha um enorme apetite.” Também se perderam detalhes como Norman acariciando afetuosamente e depois escondendo um pássaro empalhado derrubado por um abajur durante sua conversa com o detetive; um encontro na loja de ferragens entre Sam e Lila que se desenrola com um mostruário de facas de trinchar ao fundo; uma piada visual macabra que acontece quando Sam sai da loja em busca de Arbogast, deixando Lila sozinha — “entre vários equipamentos para banheiro, o bocal de um chuveiro cai no chão”; e um elegante movimento de câmera que começa com um plano médio de Sam e Lila conversando no quarto do motel, passa por eles para mostrar o padrão florido do papel de parede e termina num grande close do olho de Norman espiando o casal por um buraco. A última imagem deveria “coar” um momento anterior, igualmente voyeurístico, quando Bates observa Mary se despindo.

Ao longo do roteiro, Stefano sofreu para tornar reais os personagens de Sam e Lila, que Hitchcock chamava de meras “figuras”. Se James Cavanagh tinha tentado jogar o trunfo de um romance instantâneo, os esforços mais sutis de Stefano são centrados em ir aos poucos quebrando o gelo entre os dois enquanto procuram a garota desaparecida. Enquanto ela e Sam esperam em vão pela volta de Arbogast do motel, Lila sussurra: “Sempre que começo a contemplar o botão de emergência, suas costas se endireitam e seu olhar assume aquela aparência de Deus-cuida-de-todos e... eu me sinto melhor.” Sam diz: “Eu me sinto melhor quando você se sente melhor.” Antes de ele ir atrás de Bates no motel, adverte Lila, que queria acompanhá-lo, a ficar e “contemplar seu... botão de emergência”.

Numa cena mais adiante, quando o casal vai de carro ao motel investigar o desaparecimento de Arbogast, Sam murmura: “Fico imaginando se um dia veremos Mary de novo... viva.” Lila, lembrando como a irmã sacrificou suas possibilidades de

uma educação melhor para cuidar dela, diz: “Tem gente que está tão disposta a sofrer por você que, caso você não permita, eles sofrem mais.” E Sam responde num resmungo: “Eu não a deixaria lamber os selos”, numa referência a uma das falas absurdamente pungentes de Mary na cena de abertura no quarto do hotel. No final do filme, quando o psiquiatra explica a doença de Norman, Lila “começa a chorar suavemente, por Mary, por Arbogast, pelos seres humanos destruídos do mundo”.

Hitchcock extirpou tudo isso, convencido de que o público só toleraria Sam e Lila enquanto eles colaborassem para a solução do mistério. Stefano lamentou a perda do sentimentalismo, mas o diretor claramente preferia o lado mais subversivo do roteirista. Nesse campo, Stefano se saiu bem. O roteiro foi filmado com um óbvio deleite em fazer churrasco das vacas sagradas dos Estados Unidos — virgindade, limpeza, privacidade, masculinidade, sexo, amor materno, uso de pílulas, santidade da família e... o banheiro. Nas palavras do escritor: “Eu disse a Hitch que ‘queria que Marion [Mary] rasgasse um pedaço de papel, jogasse na privada e desse descarga, e queria *mostrar* a privada. Podemos fazer isso?’ Um vaso sanitário nunca foi visto na tela antes, nem uma descarga. Hitch respondeu: ‘Vou ter que brigar com eles por isso.’ Imaginei que, se pudesse começar a desmortejar o público mostrando uma descarga de privada — todos sofreremos com nossos pequenos pecados no uso do sanitário —, eles estariam tão fora de si na hora do assassinato no chuveiro que seria um completo delírio. Pensei [com relação ao público]: ‘Aqui vocês vão começar a saber sobre a raça humana. Vamos iniciar mostrando uma privada e daí para diante só piora.’ Estávamos entrando em terreno freudiano e Hitchcock gostava disso, então eu sabia que conseguiríamos mostrar a privada na tela.”

A despeito do prazer que o diretor teve em descer o machado nos tabus americanos, Stefano rejeita a tese de críticos e biógrafos de que *Psicose* marcou uma guinada sombria na visão de mundo de Hitchcock. Segundo o roteirista, “ele não pensava estar fazendo nada diferente de seu *último* filme ou do que faria no *próximo*. Ele não encarava aquilo como a chegada de um ‘novo Hitchcock’. Não importa o que essas pessoas identificaram em seu estado de espírito, não acho que em momento algum do trabalho ele estava consciente ou inconscientemente refletindo alguma particular escuridão interior. Ele apenas tinha um roteiro que queria filmar”.

Hitchcock acelerou os planos e o cronograma de produção enquanto Stefano polia o roteiro segundo suas especificações. O escritor entregou um segundo tratamento levemente revisado em 2 de novembro de 1959. Outras pequenas alterações e refinamentos vieram em 10 e 13 de novembro e em 1º de dezembro. Em seguida, Hitchcock e Stefano passaram um dia reunidos na casa do diretor para decupar o roteiro técnico. Esse estágio do processo de desenvolvimento sempre esteve entre os mais compensadores para o diretor. “Meus filmes são feitos no papel”, costumava dizer para a imprensa. O roteirista detalhou o processo pelo qual Hitchcock criava imagens. “A partir do meu *master scenes*, ele diria ‘que tal colocarmos aqui um close de, digamos, uma bolsa?’. Para a cena do chuveiro, decidimos que a faca nunca seria vista tocando o

corpo. E falou que achava que havia um ponto que não poderíamos ultrapassar sob o risco de perdermos o público, afinal nós *gostamos* de Mary, sentimos pena dela, sabemos que ela vai devolver o dinheiro. Ele me disse que Saul Bass, que tinha desenhado os créditos de outros filmes dele, também faria o *storyboard* da cena do chuveiro.” No início de novembro, com essa ideia em mente, o diretor já havia enviado o primeiro tratamento do roteiro para Bass, o inovador designer gráfico que criara as seqüências de abertura para *Um corpo que cai* e *Intriga intencional*, entre outros.

Stefano recorda como Hitchcock se entusiasmou com a chance de manipular o som para intensificar o envolvimento do público e enredá-lo no voyeurismo de Norman Bates. Na cena em que o bisbilhoteiro Norman observa Mary pelo buraco na parede do escritório do motel, Stefano escreveu, sob a direção de Hitchcock: “O SOM fica mais alto, como se nós estivéssemos com o ouvido colado na parede.” O roteirista afirmou que Hitchcock era também muito aberto a sugestões sobre o posicionamento da câmera — desde que elas estivessem de acordo com sua visão geral. Por exemplo, ele diz ter proposto ao diretor que modificasse o ponto de vista do segundo assassinato do filme, o esfêqueamento de Arbogast. “Quando chegamos a Arbogast entrando na casa e subindo as escadas, eu disse: ‘Se você só começar a levantar a câmera no momento em que a mulher sai do quarto, vou começar a ficar desconfiado do motivo para você não a mostrar.’ Essa frase — ‘Vou começar a ficar desconfiado’ — era a chave para que Hitchcock mudasse qualquer coisa. Continuei: ‘Quando ele começa a subir as escadas, que tal se fôssemos lá para o alto, como se estivéssemos nos retirando do que está para acontecer? O público de qualquer forma *sabe* o que vai acontecer com o detetive, então o movimento para cima já estaria completo quando a mãe *saísse* correndo do quarto.’ E ele respondeu: ‘Isso vai custar muito dinheiro. Vou ter que construir uma estrutura lá em cima.’ Mas no dia seguinte falou que valia a pena. Por mais que se preocupasse em manter os custos baixos, ele não faria nada que pudesse prejudicar o filme.”

De Charles Bennett (*Os 39 degraus, O homem que sabia demais*) a Raymond Chandler (*Pacto sinistro*) e de John Michael Hayes (*Janela indiscreta, Ladrão de casaca*) a Ernest Lehman (*Intriga intencional, Trama macabra*), roteiristas sempre haviam atestado que Hitchcock era um colaborador exasperante. Stefano se recorda de seu único incidente. “Ele queria trapacear numa coisa”, notou o escritor. “Era na cena em que Arbogast vai ao motel e conversa com Bates; daí Norman vai até a casa para vestir as roupas da mãe e matar o detetive. Hitchcock queria que ele só *saísse* pela porta [do escritório do motel], mas eu disse: ‘Se não o mostrássemos indo trocar os lençóis, eu ficaria desconfiado quando fôssemos na direção da casa.’ Hitchcock murmurou: ‘Bem, acho que essa é daquelas coisas a se cortar.’ Respondi: ‘*Filme e não corte!* Falei que aquele não seria o tipo de filme no qual o público deixaria passar certas coisas, como acontecera no passado.

Em algumas horas, diretor e roteirista já tinham decupado o roteiro por completo. Singularmente hitchcockiana era sua insistência em fazer do roteiro um detalhado

diagrama para a produção. Cada cena era composta com a câmera — muitas vezes atuando como substituta da plateia — em mente. No terceiro ato de *Psicose*, Lila Crane (Vera Miles) está prestes a fazer o que todo o público espera/teme que ela faça: vasculhar a casa de Bates, e sozinha. Stefano explicou: “Ele sempre pensou em fazer o público compartilhar o ponto de vista da personagem.” O roteiro diz:

EXT. ATRÁS DO MOTEL — CLOSE-UP — DIA

Nos fundos do motel, Lila hesita. Ela olha adiante.

PLANO LONGO — DIA

A velha casa se destacando contra o céu.

CLOSE-UP

Lila se move para frente.

PLANO LONGO

A CÂMERA se aproxima da casa.

CLOSE-UP

Lila se volta para olhar o escritório de Norman. Ela segue adiante.

PLANO LONGO

A casa vai se aproximando.

CLOSE-UP

Lila olha para a casa. Ela se adianta com decisão.

CÂMERA SUBJETIVA

A casa e a varanda.

CLOSE-UP

Lila para na frente da casa e olha para cima. Olha para trás. Volta-se novamente para a casa.

CÂMERA SUBJETIVA

A CÂMERA SOBE os degraus até a varanda.

CLOSE-UP

Lila estende a mão.

CLOSE-UP SUBJETIVO

A mão de Lila empurra a porta. Vemos o saguão. Lila ENTRA ULTRAPASSANDO A CÂMERA.

Assim que Hitchcock e Stefano completaram o roteiro técnico, estava tudo pronto menos a filmagem. “Nós almoçamos e brindamos o projeto com champanhe”, contou o escritor. “Ele parecia muito triste e disse: ‘O filme acabou. Agora tenho que ir lá e colocá-lo em película.’” Depois de muitas horas de reuniões de roteiro e conversa jogada fora, Stefano destacou esse momento em particular como um dos poucos em que viu o diretor baixar a guarda. Contudo, numa outra ocasião, quando o cineasta organizou uma exibição privada de *Um corpo que cai* a seu pedido, Stefano acredita ter tido um vislumbre do homem escondido atrás da máscara. “Era um filme incrivelmente bonito que ele fez, e ninguém foi ver nem disse nada de bom a respeito dele. Falei que tinha achado o seu melhor trabalho. Ele quase chorou.”

Com o roteiro praticamente pronto para as câmeras, Hitchcock se preparou para iniciar a produção no começo de dezembro.

⁴[No roteiro](#) definitivo, o nome Mary Crane foi mudado para Marion Crane.

Armado de um roteiro pronto para ser rodado, com os movimentos de câmera devidamente anotados e a elegância técnica adquirida ao longo de três décadas de experiência, Hitchcock voltou sua atenção para a escolha de uma equipe de filmagem. O processo já havia sido deflagrado pelo produtor associado Herbert Coleman em meados daquele ano. Embora a Paramount tivesse concordado em distribuir o resultado final do novo projeto do diretor, os chefes do estúdio continuavam rejeitando os pedidos para que *Psicose* fosse rodado em suas instalações. Coleman confirmou ao romancista Robert Bloch que essa atitude da Paramount era uma maneira de reiterar a opinião de que o filme, com ou sem Hitchcock, era um projeto duvidoso.

Por outro lado, a Universal-International, estúdio no norte de Hollywood que a MCA tinha acabado de comprar por 11.250.000 dólares, não poderia estar mais feliz em acomodar a nova produção do diretor. A Universal estava anos-luz aquém da luxuosa Paramount, que ostentara diretores como Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, Preston Sturges, Billy Wilder e Cecil B. DeMille e mantivera sob contrato estrelas como Gloria Swanson, Rodolfo Valentino, Marlene Dietrich, Mae West e Gary Cooper. A Universal, lar de séries cinematográficas com os personagens Francis, a mula falante e Mamã e Papai Kettle, era um estúdio com mentalidade de linha de montagem construído em 1914, por Carl Laemmle, num terreno do antigo Rancho Taylor, em Lankershim Township, no norte de Hollywood. Laemmle, um pioneiro da indústria do cinema, comprou as terras por 165.000 dólares e batizou a propriedade de Universal City. Ele cobrava dos turistas 25 centavos para, acotovelados em arquibancadas, acompanharem as filmagens de produções do cinema mudo como *Damon and Pythias* ou verem astros que despontavam, como Rodolfo Valentino.

O chefe da Universal, Irving Thalberg — que aos 21 anos se tornou o mais jovem mandachuva de Hollywood —, trouxe classe ao estúdio com *Esposas ingênuas* (1921), de Erich Von Stroheim, e dois grandes sucessos do astro do cinema mudo Lon Chaney, *O corcunda de Notre Dame* (1923) e *O fantasma da ópera* (1925). Apesar de clássicos ocasionais como *Magnólia e Irene, a teimosa* (ambos de 1936), os gaiatos de Hollywood chamavam a Universal de “A Casa dos Horrores” por causa de quatro anos de filmes de terror incrivelmente lucrativos, iniciados em 1931 com *Drácula* e *Frankenstein*, e prosseguindo com *A casa sinistra*, *A nímia*, *Os assassinatos da Rua Morgue* (todos de 1932); *O homem invisível* (1933); *O gato preto* (1935); e *A noiva de Frankenstein* e *O homem lobo* (ambos de 1935).

A voz tonitruante de Deanna Durbin salvou a Universal de afundar nos anos 1940, mas ainda assim o estúdio lançou 350 longas-metragens entre 1940 e 1945. Poucos além de *Atire a primeira pedra* (1939), *Minha dengosa* (1940), *Never Give a Sucker an Even Break* (1941), os hitchcockianos *Sabotador* (1942) e *A sombra de uma dúvida* (1943),

e *A dama fantasma* (1944) permanecem na memória.

Em 12 de novembro de 1946, a Universal se fundiu com a independente International Studios. Esperando arrumar sua imagem para um mercado em mudança, o novo estúdio livrou-se de sua unidade de filmes B e da maior parte dos artistas contratados. Apesar da mudança para o Technicolor, eram os filmes de Maniã e Papai Kettle e Abbott e Costello que passavam a manteiga no pão da Universal até 1952, quando a Decca Records ganhou o controle do estúdio. Milton Rackmil e Edward Muhl, os novos chefes, sabiam o que o público queria ver e se introduziram na era dos lucrativos filmes de ficção científica (*A ameaça que veio do espaço*, *O monstro da Lagoa Negra*, *O incrível homem que encolheu*), dramalhões (*Tudo o que o céu permite*, *Imitação da vida*, *Sublime obsessão*) e borbullhantes comédias de sexo (*Confidências à meia-noite*, *Canções de luxo*).

No entanto, entre 1957 e 1958, quando o preço médio da entrada de cinema era cinquenta centavos, a bilheteria caiu em 12%. Os chefões da MCA — que era conhecida como “O Polvo” por ter seus tentáculos ao redor de um pouco de tudo — queriam instalações maiores para sua subsidiária de televisão, a Revue Productions. Tentaram Rackmil com uma oferta de compra de 11,25 milhões de dólares e ele aceitou. O estúdio, rebatizado de Universal-Revue, iria ganhar o respeito da indústria, se não por outra coisa, por seu faturamento. De qualquer forma, o terreno da Revue ostentava o bangalô da Shanley Production de Hitchcock. Hoje, no lugar da Shanley existe o monolítico prédio de um banco. Naquela época, o diretor e sua equipe podiam observar pela janela coelhos e patos brincando no gramado lá fora. O orçamento de *Psicose* foi estipulado por Herbert Coleman e Peggy Robertson, colaboradores de Hitchcock, em 800.000 dólares, ou cerca de três vezes o custo para a Revue de um episódio da série de TV *Wagon Train*. Dada a precisão com que o diretor tinha projetado o filme, uma previsão de 36 dias de filmagem parecia realista. A cada dia, ganhava impulso a realização de *Psicose*.

Em outubro, a Motion Picture Association of America (associação de classe das grandes produtoras de cinema dos Estados Unidos) alertou o escritório da Shanley de que o cineasta independente Sam Fuller (*Anjo do mal*) tinha registrado no final de setembro um roteiro original com o mesmo título (*Psycho*). A notícia gerou um protesto digno mas inequívoco da parte da produtora. A MPAA decidiu em favor de Hitchcock, já que o romance de Bloch foi publicado meses antes. Esse não seria o único contratempo do diretor em relação ao título. Pouco depois do lançamento do filme, sua produtora e a Paramount entraram com uma queixa na MPAA contra o registro do título *Schizo*, feito por ninguém menos do que o antigo patrão de Hitchcock, o produtor David O. Selznick. A desistência por parte do um dia todo-poderoso realizador de *E o vento levou* e *Rebecca, a mulher inesquecível*, cujo relacionamento com o diretor se tornara cada vez mais tenso ao longo de seus nove anos de parceria, talvez tenha dado a Hitchcock uma satisfação sombria.

No final de outubro de 1959, Hitchcock estava absorto em enviar aos chefes de departamento da Revue as requisições detalhadas para a produção de *Psicose*. Vincent Dee cuidaria dos figurinos, Florence Dee, dos cabelos, e Jack Barron, da maquiagem. Cada um receberia seu salário padrão para um programa de TV; por exemplo, o escritório do diretor enviaria um cheque com a suntuosa quantia de 300 dólares para Larry Germain, chefe do departamento de maquiagem e cabeleireiro, para cobrir seus custos totais para o filme. Não é de se surpreender que Hitchcock tenha preparado tais arranjos de sua luxuosa suíte da Paramount em Hollywood, em vez de atravessar o morro até o vale ao norte da cidade, sede das rudimentares instalações da Universal-Revue.

Por razões orçamentárias, foram abandonados ainda na pré-produção alguns floreios de câmera detalhados carinhosamente no roteiro técnico. A primeira baixa foi uma tomada de helicóptero como a que tinha feito a alegria do diretor em *Ladrão de casaca* (1955). Daí, *Psicose* precisou seguir adiante sem uma sequência no estilo “geometria absurdista” que o diretor usaria mais tarde nas tomadas aéreas da viagem de carro da heroína em *Os pássaros* (1963) e ao mostrar o herói perseguindo a viúva hostil através do labirinto de um cemitério em *Trama diabólica* (1976). Em *Psicose*, o público deveria ter visto o trajeto de dois táxis — um levando Lila, irmã da heroína, e outro com o detetive Arbogast — atravessando a cidade e convergindo na loja de ferragens de Sam Loomis.

Hitchcock também eliminou uma panorâmica de 360 graus que começaria com Norman Bates cerzindo suas meias (!) na varanda do motel. Daí, a câmera seguiria o ponto de vista do personagem enquanto observava o carro de Arbogast se aproximando. A tomada terminaria fechando o círculo ao mostrar a reação de Bates quando o carro parava na frente da varanda. O diretor também cortou cenas externas da casa e da vizinhança da heroína e sua irmã e ainda uma cena de gato e rato num posto de gasolina onde a nervosa Mary abasteceria o carro no caminho para encontrar Sam. Também se foram cenas no quarto de hotel de Lila em “Fairvale” — que, segundo sugerem as notas de produção, ele planejava filmar num estilo que lembraria o hotel em que Sam e Mary tiveram o último encontro.

Embora o alarde sobre o que Hitchcock chamava de seu “filme de trinta dias” estivesse emanando do escritório da Shamley havia meses, o diretor manteve seu jogo num sigilo ainda maior do que o habitual. “Aqueles que trabalhavam com ele na televisão sabiam que ele tinha sua própria equipe de cinema”, explicou Hilton Green, que Hitchcock havia promovido de segundo assistente de direção da Revue Productions para primeiro assistente de seu programa de TV. “Ele *decididamente* não gostava de caras novas na equipe ao seu redor. Enquanto Hitchcock fazia *Intriga internacional* na MGM, fui chamado discretamente e me disseram: ‘Ele está pensando em fazer um filme de qualidade com baixo orçamento’ e que eu seria seu assistente.

Intriga internacional tinha sido um filme bastante caro para a época, e ele queria provar aos seus pares que poderia fazer cinema de qualidade sem gastar muito dinheiro. E pensou em usar sua equipe de TV, pois estávamos mais acostumados com prazos apertados.”

Em outubro, Hitchcock encarregou Hilton Green de supervisionar uma pequena equipe chefiada pelo diretor de segunda unidade Charles S. Gould. Sua missão era registrar uma detalhada série de fotos de moradores de Phoenix, além das ruas da cidade e da atmosfera local. Mais uma vez, as instruções precisas do diretor para essas fotografias não dão a verdadeira noção dos contornos baratos do projeto. Elas incluíam “a fachada de um hotel barato, com táxis e transeuntes na rua”, “o interior e exterior de uma imobiliária, incluindo o cofre”, “o exterior de uma casa pequena, com garagem para dois carros e a rua, na qual vivem duas jovens [secretárias]; e um quarto dessa mesma casa”. Outras exigências incluíam os detalhes e a mobília da moradia de um xerife local.

Durante sua viagem de volta, a mesma equipe conseguiu informações sobre instituições de detenção psiquiátrica na Califórnia. Eles também procuraram locais para o pântano usado por Bates, encontrando uma em Grizzly Island, acessível saindo da Freeway 40 ou seguindo o trajeto da Highway 12, próximo da Base Aérea Travis. Green observou: “Hitchcock queria saber coisas como *exatamente* que roupas estaria usando um vendedor de carros usados de cidade pequena se uma mulher aparecesse para fazer um negócio. Fomos lá e fotografamos alguns vendedores contra um fundo neutro. Ele desejava saber como as pessoas em Phoenix, Arizona, se pareciam e viviam, e que tipo de gente eram. Queria saber a rota exata que uma mulher poderia fazer de carro de Phoenix até a parte central da Califórnia. Traçamos a rota e fotografamos tudo que havia no caminho.” Em mapas rodoviários pendurados na parede de seu escritório, Hitchcock traçava com alfinetes a rota exata da heroína. E anotava cuidadosamente as distâncias precisas entre cada ponto de Phoenix até a Califórnia, passando por Blythe, Indio, San Bernardino, Palmdale, Lancaster e Redding. Ele também conseguiu do departamento de pesquisa do estúdio informações sobre “se um doente mental pode ser mantido na cadeia até a avaliação de um psiquiatra”.

Com a volta da equipe, Hitchcock instalou Green no mesmo escritório da Paramount que o produtor Herbert Coleman, que tinha desertado do projeto, usava desde a realização de *Janela indiscreta*. O significado simbólico da mudança era evidente: e em *Psicose*, Green era tão importante para o diretor quanto Coleman tinha sido em filmes anteriores. A quantidade de detalhes da pré-produção e a intensidade com que Hitchcock mergulhava neles sugeriam o quanto *Psicose* era um projeto que o diretor encarava como um desafio. Hilton Green comentou que “ele sempre estava procurando por algo novo. A coisa que mais o empolgava, sobre a qual vivia falando, era que sua protagonista seria morta nos primeiros vinte minutos. ‘Isso vai dar um nó na cabeça deles’, dizia. Ele adorava enganar o público assim”.

“Outra de suas ideias de estimação, que ele expunha com frequência, era a crença de que no fundo as plateias gostam de ser assustadas. Então ele gostava do *conceito* desse filme e via grandes possibilidades em certas sequências — o assassinato na escada, a revelação da Mãe. Ele provavelmente conhecia os movimentos e aspectos técnicos de uma câmera tão bem ou melhor do que qualquer cameraman. Começou a preparar (...) aquelas tomadas que seriam muito difíceis, especialmente naquela época, quando não tínhamos o tipo de equipamento que existe hoje.”

Para preencher algumas posições criativas essenciais, Hitchcock se desgarrou da “família” Shamley. No final de novembro, convidou o compositor Bernard Herrmann, seu alter ego musical desde *O homem que sabia demais* (1956), para fazer a trilha do filme. O brilhante e polêmico Herrmann, que havia musicado de forma magnífica *Cidadão Kane* para Orson Welles e, para outros diretores, *O homem que vendeu a alma* e *O fantasma apaixonado*, era um equivalente de Hitchcock em termos de orgulho. “Benny tinha um repertório de temas que podia facilmente tirar da manga”, contou o ator e produtor John Houseman, que trabalhou muito próximo a Herrmann e Welles em *Cidadão Kane*. “Isso não quer dizer que não criasse obras originais para os filmes, mas as necessidades dos diretores costumam seguir certos padrões, e um dos favoritos de Benny era o que ele chamava de ‘música congelada’, um tipo de tema misterioso e fúnebre que ele usava em cenas estranhas de filmes como *O dia em que a Terra parou*.”

Hitchcock estava sintonizado com as preferências do compositor e não queria nada de previsível para *Psicose*. Por sua vez, Herrmann estava contrariado com a oferta salarial do diretor, pouco mais alta que a tabela do sindicato. Durante um tempo, Herrmann deixou Hitchcock em banho-maria. Finalmente, o diretor telegrafou ao compositor: “Esperei resposta o dia todo quinta-feira após minha ligação. Embora desnecessário concordei com seus termos 17.500 dólares pelo trabalho. Estamos no prazo e esperamos terminar filme em meados de janeiro ou pouco depois e ele deve ser entregue até 22 fevereiro. Sempre sinceramente, Hitch.”

Os preparativos de outro colaborador de fora da Shamley, o designer gráfico Saul Bass, reforçaram os do assistente de direção Green e outros. Aos 39 anos, Bass já havia causado alvoroço ao criar ousadas sequências de abertura para *Carmen Jones*, *O homem do braço de ouro* e *O pecado mora ao lado*. “A melhor coisa do filme são os créditos de Saul Bass” tinha quase virado um clichê dos críticos. O impressionante trabalho para Hitchcock em *Um corpo que cai* e *Intriga intencional* parecia anunciar uma mistura incomum de sensibilidades. Em 10 de novembro de 1959, o diretor enviou ao artista as primeiras vinte páginas do roteiro de Stefano; no dia 29 do mesmo mês Bass recebeu as páginas de 70 a 79. “Hitch fez com que ele criasse *storyboards* da coisa toda”, contou Hilton Green. No entanto, memorandos internos da Shamley sugerem que a contratação do designer gerou uma ou outra disputa de território. Antes de deixar o projeto, Herbert Coleman fora um de muitos colaboradores do diretor que aconselharam o chefe a oferecer a Bass um salário menos substancial do que 10.000

dólares (mais três cópias em 16 milímetros dos créditos de abertura) por três semanas consecutivas de trabalho sob a rubrica de “consultor visual”. Segundo um memorando sucinto, Hitchcock, que tinha a mão fechada com seus dólares, “vetou a sugestão”.

Bass lembrou: “Hitch geralmente era visto como uma pessoa bastante opaca. Ele tinha uma visão curiosa e seca das coisas. Mas nosso relacionamento era muito caloroso. Ele, claro, era o grande ‘patrono’, e eu era o aluno ávido, interessado e talentoso. Em *Psicose*, ele me procurou com uma expectativa bem mais ambiciosa. Queria que eu criasse a abertura, claro, mas também que fizesse ‘alguma coisa’ com a cena do chuveiro, a morte de Arbogast, a revelação do cadáver dissecado da Mãe e com a ‘casa assombrada’. Ele tinha identificado esses elementos-chave como coisas que precisavam de um cuidado especial.” Depois de uma série de reuniões com o diretor, Bass começou a trabalhar em desenhos conceituais em seu escritório em Hollywood.

Ao mesmo tempo, Hitchcock mais uma vez ignorou a lista de profissionais da Shamley ao escolher o montador George Tomasini (*Ladrão de casaca, O homem errado*), e não seus editores da TV Edward W. Williams e Richard G. Wray. “Hitch contratou George por dois motivos”, explicou um colaborador de Tomasini. “Por sua vasta experiência em montagem e pela sequência do chuveiro. Ele sabia que aquilo seria o grande problema.” Em 16 de novembro, Hitchcock contratou George Tomasini pelo salário de 425 dólares por semana.

Elenco

“No momento em que escala um astro para um papel”, resmungava com frequência o diretor, “você compromete em grande parte as suas intenções originais.” Em *Psicose*, Hitchcock tinha decidido que ele e a trama seriam os astros. “Sua relação com os atores era uma coisa muito estranha”, comentou o roteirista Joseph Stefano sobre o diretor que havia conseguido grande cobertura da imprensa por chamar os atores de “crianças mimadas” ou “gado”. Mesmo dois dos espécimes premiados do cineasta não escapavam de seu desdém. Na intimidade, Hitchcock se referia a Ingrid Bergman, a resplandecente heroína de *Quando fala o coração, Interlúdio* e *Sob o signo de Capricórnio*, como “tão bela, tão burra”. Depois que James Stewart deu a Hitchcock quatro de suas melhores atuações, o diretor recompensou o astro de *Janela indiscreta* e *O homem que sabia demais* recusando-o para o papel principal de *Intriga internacional*, ao acusar o ator de “parecer velho demais” para fazer de *Um corpo que cai* um sucesso comercial.

Stefano comentou: “Era como se Hitchcock realmente não vivesse no mesmo mundo que eles, ou eles no dele. De alguma forma, nós fazíamos cinema, e eles eram ‘os outros’. Era como se ele tivesse uma daquelas grandes mansões inglesas, e agora precisava deixar os turistas andarem por ela.” O primeiro intérprete que Hitchcock chamou para *Psicose* assinou contrato antes mesmo de ler o roteiro. Joseph Stefano descreve Norman Bates como “alguém próximo dos trinta, alto e magro, de fala mansa

e hesitante... [com] um jeito tristemente tocante”. Tony Perkins, que estava com 27 anos, tinha estreado no cinema pelas mãos do diretor George Cukor em *Papai não quer* (1953). Fosse atuando como um *quaker* no tempo da Guerra Civil para o diretor William Wyler, em *Sublime tentação* (1956), ou — menos convincente — como o craque do beisebol Jimmy Piersall sofrendo de uma crise nervosa em *Vencendo o medo* (1957), a vulnerabilidade imatura de Perkins fez dele um galã com cérebro para os brotinhos da época. A popularidade do ator conseguiu até incluir sua gravação da insípida canção *Moonlight swim* na lista das quarenta mais tocadas nos Estados Unidos.

Convenientemente para Hitchcock, Perkins devia um filme de um acordo antigo com a Paramount e poderia ser contratado por 40.000 dólares. Por outro lado, a participação de Cary Grant no papel principal de *Intriga internacional* havia custado 450.000 dólares mais 10% do lucro bruto acima de oito milhões de dólares. A disposição de um ídolo do público feminino do final dos anos 1950 em interpretar um travesti — mesmo sob a direção de Hitchcock — era admirável. Era uma época conservadora, e possivelmente poucos outros atores correriam tal risco. E menos ainda poderiam ser tão certos para o papel. (Só Dean Stockwell ocorre como uma alternativa viável.) Paul Jasmin, amigo íntimo de Perkins e também um ator batalhando para se firmar na carreira na época, recorda-se: “Embora Tony fosse um amigo, o que ele estava fazendo era um mistério completo, tudo *muito* na surdina. Ele acreditava que estava a ponto de dar o passo decisivo de sua carreira. E estava *certo*.”

Entretanto, mesmo o pouco convencional Perkins, que as fêmeas adolescentes atacariam em delírio se ousasse pôr o pé para fora de seu Thunderbird azul-turquesa, tinha lá suas dúvidas. Ele comentou: “A pergunta era ‘seria sensato embarcar em algo assim nos anos 1960?’ Provavelmente menos do que nos 1980, quando me parece ser possível se safar com qualquer coisa. É só ver Vanessa Redgrave em *Jogo perigoso* [no qual a atriz interpreta um tenista profissional que passa por uma operação de troca de sexo], só para dar um exemplo.” Perkins compartilhou suas dúvidas apenas com o diretor. “[Hitchcock] concordou que era uma aposta”, disse o ator. “Ele não tinha certeza da possibilidade real de sucesso do filme, mas sugeriu que eu tentasse mesmo assim.”

Para o suculento papel da loura, Mary Crane, Hitchcock estava ansioso para contratar a mais proeminente atriz apropriada ao personagem, a que maximizasse o impacto do assassinato na tela. A descrição da personagem segundo o roteiro de Stefano: “Sua face... demonstrava certa tensão interior, conflitos inquietantes. Ela era... uma garota atraente quase chegando ao fim da linha.” O nome de Eva Marie Saint aparecia constantemente nas reuniões de elenco no escritório do diretor. Em especial, ele ficara satisfeito com o profissionalismo da adorável atriz principal de *Intriga internacional*. Contudo, talvez Hitchcock tenha sofrido tanto para transformar em elegante a imagem sem graça de Saint no filme *Sindicato de ladrões* que não poderia suportar vê-la dando um passo atrás. Por imposição do estúdio, o diretor e sua equipe assistiram a cenas de toda provável (e improvável) atriz de cabelos claros da época, incluindo Piper Laurie, Martha Hyer, Hope Lange e a boa moça Shirley Jones, de *Oklahoma!* (1955) e *Carrossel*

(1956), que, pouco depois, daria uma impressionante guinada em sua carreira interpretando uma mulher da vida Lana Turner, cliente da MCA, que do nada voltara ao topo com o sucesso do dramalhão *Imitação da vida* (1959), dirigido por Douglas Sirk e produzido pela Universal-International.

Hitchcock surpreendeu muitos entendidos de Hollywood ao escolher Janet Leigh, petulante e confiável atriz de 32 anos, para interpretar Mary Crane. Também cliente da MCA, ela receberia um salário de 25.000 dólares. Leigh, apesar dos esforços que fizera sob a direção de Josef von Sternberg, Fred Zinnemann e Orson Welles, era relegada a dramas de época como *Príncipe valente* (1954) ou comédias do tipo *De folga para amar* (1958). Ainda assim, a atriz continuava uma queridinha das revistas e vista como parte da brigada das “garotas boazinhas”, ao lado de Debbie Reynolds, Doris Day e June Allyson, que eram o contraponto das ardentes devoradoras de homens como Elizabeth Taylor e Marilyn Monroe. O casamento de “conto de fadas” de Leigh com o príncipe bonito dos anos 1950 Tony Curtis consolidou sua posição entre a realeza de Hollywood. Como a esposa, Curtis, também cliente da MCA e contratado da Universal-International, precisou fazer das tripas coração em bobagens como *Cavaleiros da Bandeira Negra* (1950) e *O filho de Ali Babá* (1952), antes de provar que poderia ser algo mais do que apenas um rostinho bonito e um corpo sarado. Ironias de Hollywood: enquanto Janet Leigh começava a trabalhar para Hitchcock ao lado de Tony Perkins, que fazia o papel de um travesti, Tony Curtis estava tirando o batom, o delineador e a combinação depois de interpretar um homem vestido de mulher, para Billy Wilder, em *Quanto mais quente melhor* (1959).

Sobre o início de sua associação com Hitchcock, Janet Leigh se recorda: “Ele me mandou o livro. Junto havia um bilhete dizendo que Mary não era tão vital quanto ele pretendia mostrá-la no filme. Fiquei intrigada. Achei que não só ela era vital mesmo no romance de Robert Bloch como também, embora só aparecesse por pouco tempo no filme, não se chegava a conhecer mais *ninguém* além dela — a não ser Norman Bates. Ele queria um nome conhecido por causa do impacto, mas também alguém que pudesse realmente *parecer* que tinha vindo de Phoenix. Quer dizer, Lana Turner talvez não pudesse convencer como alguém de lá. Ele queria uma vulnerabilidade, uma brandura. Na verdade, Hitchcock não precisava ter me dito nada. Só a possibilidade de trabalhar com ele teria sido o bastante. Sempre acreditei que, não importa se no teatro inglês ou no cinema, a diferença não está no tamanho do papel, mas no que você faz dele. Eu via Ralph Richardson interpretando pequenos papéis e pensava: *se ele pode, eu com certeza também posso.*”

Assim que assinou com Leigh, o diretor expôs suas regras do jogo que tanto enfureciam certos atores. “A câmera era absoluta”, comentou a atriz. “Cada movimento era planejado antes que qualquer um no elenco sequer falasse com ele. ‘Esse é o seu pedaço do bolo’, dizia ele. ‘O que você puder contribuir para Mary além do previsto será ótimo. Você pode fazer quase qualquer coisa com ela e eu não vou interferir, desde que esteja dentro da minha concepção.’ As roupas, a valise, o que eu

punha na valise quando deixava o emprego, tudo estava devidamente planejado. Ele me mostrou modelos dos cenários, em especial o hotel na abertura, e explicou exatamente como a câmera entraria pela janela e seguiria os personagens, tudo para conseguir resultados concisos.”

Hitchcock convenceu a atriz da sabedoria de seguir os gestos e movimentos que ele havia cuidadosamente coreografado dentro dos limites do enquadramento da câmera. “Os filmes de Hitchcock tinham muito poucos cortes porque, segundo ele me disse, tinha aprendido do modo difícil. Antes de ter cacifê para fazer os filmes exatamente como queria, outras pessoas iriam montá-lo de qualquer jeito se tivessem metragem suficiente. Então ele aprendeu a planejar previamente de forma tão precisa [para] não deixar material extra que pudesse ser usado. Assim o que fosse filmado iria funcionar ou não, e se funcionasse ele não queria ninguém estragando.”

Hitchcock, apesar de sua reputação de diretor mais confortável ao discutir profundidade de foco do que profundidade de motivações, esforçou-se para esclarecer com Janet Leigh as compulsões íntimas de Mary Crane. Segundo a atriz, “ela era uma pessoa nada espetacular, simples e frustrada, envelhecendo, vendo-se transformar-se em uma solteirona, com medo de Sam ir embora e de nunca ter dinheiro suficiente. Ela era basicamente uma mulher honesta e compassiva, não uma ladra. Então seu rompante, a decisão, não condizente com seu caráter, de cometer o roubo mostra sua paixão e terrível frustração. Ela era uma pessoa comum a quem acontece algo extraordinário. Acima de tudo nós queríamos transmitir aquela sensação de não ter para onde ir. Ele disse: ‘Só vou interferir se você não chegar até onde eu preciso ou se for longe demais.’ Mas não houve conflito em termos da abordagem para Mary”.

No entanto, *Psicose* precisava de outra louca, e essa necessidade foi um conflito. Para encarnar Lila Crane, a jovem irmã tentando resolver o mistério da mulher desaparecida, o diretor mais uma vez procurou uma atriz confiável e adequada ao seu orçamento. Na descrição do roteiro de Stefano, Lila é “uma garota atraente, com uma postura bastante decidida, que passa a impressão de determinação”. Caroline Kurney, uma “sósia de Doris Day”, tinha chamado a atenção do diretor ao interpretar Wendy Crane num episódio do programa de TV “Playhouse 90”, um drama de Arthur Hailey (*Aeroporto*) chamado “Diary of a nurse”. No entanto, no lugar da novata Kurney, Hitchcock escalou Vera Miles, de 29 anos, nascida em Oklahoma. Cinco anos antes, Miles também intrigara o diretor quando ele a viu num episódio de uma série de TV, “Medic”.

Em setembro de 1955, Vera Miles estava enfrentando com valentia a veterana Joan Crawford no drama *Folhas mortas*. Hitchcock persuadiu os produtores a liberarem a atriz por quatro dias para que ele pudesse incluí-la em “Revenge”, o segundo episódio que ele dirigiria para ser exibido em *Alfred Hitchcock Presents*. Durante o trabalho, a beleza serena, esperteza e atitude de Miles cativaram tanto o diretor que ele substituiu “Breakdown”, episódio originalmente programado para a estreia da primeira temporada de sua série, por “Revenge”. Em 2 de janeiro de 1956, a atriz

iniciou oficialmente um contrato pessoal de cinco anos com Alfred Hitchcock para estrelar três filmes por ano.

“Ao dirigir Vera eu me sinto da mesma maneira que me sentia com Grace”, revelou Hitchcock, geralmente mais circunspeto, a um repórter da revista *Look*. “Ela tem estilo, inteligência e uma qualidade de elegância e sutileza.” Convicto de que encontrara em Miles uma nova loura gelada na tradição de Grace Kelly, Hitchcock ordenou que a figurinista Edith Head e o pelotão de especialistas em cabelo e maquiagem da Paramount a embelezassem, sem poupar dinheiro e seguindo as especificações precisas dele. O diretor reclamou com Edith Head que Miles estava “atolada em cores”, então decretou que dali em diante sua protegida não vestiria nada além de preto, branco ou cinza. Depois de inspecionar o portfólio de imagens promocionais da atriz, anunciou ao departamento de publicidade da Paramount que estava dando um basta em qualquer foto de “pin-up” com ela. Hitchcock e seus comandados inspecionaram e guiaram cada movimento público ou privado que Vera Miles fazia — desde com quem ela saía a seus acordos comerciais, como o que ela tinha com o sabonete Lux. A figurinista Rita Riggs comentou: “O tipo de educação que se pode conseguir do Sr. Hitchcock e da Srta. Head, em termos de publicidade e apresentação de uma nova personalidade, não se pode obter em nenhum outro lugar do mundo. Embora Vera fosse uma garota adorável, ela era inteligente demais para ser uma atriz e independente demais para se tornar a Galateia de alguém.”

Para a surpresa de poucos, o relacionamento da impetuosa atriz com seu exigente Pigmalião se deteriorou durante as filmagens de *O homem errado*, rodado em locações em Nova York e lançado em 1956. Miles considerava as atenções de Hitchcock para com ela sufocantes e inapropriadas. Ele a cobria de flores, telegramas e convites para reuniões particulares. Ela se via constantemente em atraso para expressar sua gratidão. “Caro Hitch”, começava um típico bilhete de Miles, com pelo menos três meses de atraso. “Ocorreu-me repentinamente que não agradei as lindas flores que você me mandou, tanto quando eu comecei a filmar *O prefeito se diverte* quanto no meu aniversário. Aprecio de coração sua consideração e os bons votos. Sinceramente, Vera.”

A situação piorou de forma irrevogável quando, durante as filmagens de *O homem errado*, Miles se casou com Gordon Scott, o novo Tarzan do cinema. No entanto, sua performance como a esposa de Henry Fonda naquele drama de suspense contido, rodado em preto e branco em estilo de documentário, fez com que o diretor planejasse *Um corpo que cai* como o filme para projetá-la como a mais nova encarnação da loura de Hitchcock.

No momento em que o roteiro estava pronto e James Stewart foi contratado para escotar Miles em cena, ela enfiou o diretor ao anunciar que estava grávida — e pela terceira vez. “Ele ficou estupefato”, lembrou a atriz. “Falou: ‘Você não sabe que é de mau gosto ter mais de dois?’” De imediato, a relação entre Hitchcock e Miles esfriou. Ele gastara tempo, dinheiro e, o mais importante, emoção no nascimento de

uma estrela. Segundo os colaboradores do diretor, ele acreditava que a atriz deveria ter sido grata e submissa. Longe das pessoas, Hitchcock se irritou como um pretendente rejeitado. A avaliação de Miles foi que “ao longo dos anos ele teve esse mesmo tipo de mulher em seus filmes, Ingrid Bergman, Grace Kelly e por aí vai. E, antes disso, era Madeleine Carroll. Não sou como elas, e nunca fui. Tentei agradá-lo, mas não consegui. Elas eram todas mulheres sensuais, mas eu sou completamente diferente”. A atriz encarou de forma filosófica a perda da chance de estrelar *Um corpo que cai*: “Hitchcock teve o seu filme. E eu tive o meu filho.”

Nos três anos seguintes, Vera Miles atuou bem sob a direção magistral de John Ford em *Rastros de ódio* e apenas de forma competente em filmes menores de diretores menores. Em novembro de 1957, durante os contratemplos envolvendo *Um corpo que cai*, cartas sucintas foram trocadas entre o agente da atriz e o escritório do diretor sobre o fato de ela já ter recebido honorários para aquele filme e se estes poderiam ser compensados em projetos futuros. Em 22 de setembro de 1959, Miles ainda estava sob contrato quando Hitchcock a convocou para o papel em *Psicose*. O agente da atriz adotou um tom mais conciliatório em seus telegramas: “Fique seguro do desejo de cooperar e da intenção de aceitar sua oferta.” No que só poderia ser considerado uma retaliação, o diretor colocou sua ex-futura deusa da tela num papel insípido e esquemático. Para piorar as coisas, Miles tinha acabado de raspar a cabeça para interpretar uma garota iugoslava punida por ter intimidade com soldados alemães em *Cinco mulheres marcadas*. Em *Psicose*, a antiga candidata ao trono de “nova Grace Kelly” ganhou um salário de 1.750 dólares por semana e uma peruca e figurinos duvidosos. “Vera era uma mulher bastante decidida”, afirmou o maquiador Jack Barron, que se recordou de várias rugas entre a atriz e o diretor. “Ela fazia as coisas do jeito dela e não abaixava a cabeça para ninguém. Nem mesmo para ele.”

Para o papel de Sam Loomis, o amante da heroína, descrito no roteiro como “um homem bem-apegoado e sedutor, com olhar vivo e alegre e sorriso envolvente”, a Universal fez o lobby de seu contratado John Gavin, um robusto manequim nos moldes de Rock Hudson. Hitchcock sabia que era um papel pequeno demais para atrair um ator conhecido, mas embromou os executivos do estúdio enquanto ele, Peggy Robertson e, às vezes, Joseph Stefano viam filmes de outros candidatos: Stuart Whitman, Cliff Robertson, Tom Tryon, Leslie Nielsen, Brian Keith, Tom Laughlin, Jack Lord, Rod Taylor (que estrelaria *Os pássaros*) e Robert Loggia (que interpretaria Sam em *Psicose 2*, em 1983). De novo, restrições de orçamento e disponibilidade forçaram o diretor a escolher Gavin, e não seu favorito, Stuart Whitman. Como cliente da MCA, Gavin poderia ser cedido pela Universal-International por seis semanas pelo salário de 30.000 dólares. “Acho que ele serve”, disse o cineasta dando de ombros depois de assistir aos talentos dramáticos de Gavin demonstrados num dramalhão do produtor Ross Hunter. Os contratos dos quatro atores principais estavam assinados em 18 de novembro. Muitos dos colaboradores de Hitchcock se lembram de seu irônico deleite com o salário mais alto do elenco: 40.000 dólares — a exata quantia que a

heroína Mary Crane surrupia do patrão.

O diretor zombou da imprensa anunciando que Judith Anderson e Helen Hayes eram as mais cotadas para interpretar a Mãe. A notícia gerou um dilúvio de cartas e telegramas de atrizes veteranas e seus agentes em busca desesperada pelo papel. Norma Varden, inesquecível como a frívola matrona de Washington que quase é estrangulada pelo maniaco Bruno Anthony em *Pacto sinistro*, telegrafou: “Estarei com você desta vez?” Hitchcock respondeu, com um toque de malícia: “Temo que não. É uma pena.”

Na verdade, o diretor iria utilizar um pequeno pelotão sem rosto para capturar os vários humores da Mãe. Margo Epper, uma dublê de 24 anos, foi usada nas tomadas em que ela era vista indo para a cortina do chuveiro com a faca levantada. Anne Dore estava nas tomadas envolvendo contato físico com a vítima aterrorizada. Para as tomadas de cima da Mãe saindo do quarto para atacar Arbogast ou sendo carregada escada abaixo por Norman, Hitchcock usou uma anã que fazia trabalhos de dublê usando o nome Mitzi Koestner. Paul Jasmin, hoje fotógrafo de moda e pintor que vendeu trabalhos para artistas como Barbra Streisand e Robert Stack, fazia a voz da Mãe, fora de cena, enquanto a atriz Virginia Gregg fez a dublagem das falas para a versão final. Como Anthony Perkins esclareceu: “Todo mundo teve sua parte. Ele [Jasmin] acabou tendo uma fala, e Virginia com certeza tem muitas. Acho que outra atriz também tem algumas.” Jeanette Nolan, atriz veterana e ganhadora do Emmy, é a terceira voz.

Para o elenco de apoio, o diretor aceitou duas sugestões do roteirista Stefano. A primeira recomendação foi o ator de teatro e televisão Martin Balsam para o papel do detetive Arbogast, descrito como dono de “um sorriso particularmente hostil”. Stefano também recomendou Simon Oakland, outro ladrão de cenas nos palcos e na TV, para interpretar o Dr. Richman, o loquaz psiquiatra que discorre sobre os pecadilhos psicológicos de Norman para o esclarecimento da irmã e do amante de Mary, e de qualquer membro da plateia que estivesse com seu Freud enferrujado.

O diretor escalou sua filha Patricia (*Pavor nos bastidores* [1950], *Pacto sinistro* [1951]) para o pequeno papel da animada e pungente colega de trabalho da heroína, Caroline — descrita no roteiro apenas como “uma garota no final da adolescência”. Ao saber que sua filha queria seguir carreira atuando profissionalmente, Hitchcock a aconselhou: “Se você vai ser uma atriz, seja uma atriz inteligente.” Enquanto Patricia ainda estudava na Royal Academy of Dramatic Art, o pai a colocou num pequeno papel em *Pavor nos bastidores*, explicando: “Querida, queria ver se ela tinha aprendido alguma coisa na escola e se meu dinheiro tinha sido bem gasto.” Ao contratar Patricia para *Psicose*, Hitchcock driblou a imprensa dizendo: “Depois de dez anos achei que era hora de dar a ela um emprego.” Mas o diretor dificilmente poderia ser acusado de nepotismo no quesito salarial: sua filha ganhava 500 dólares por dia, com uma garantia de dois dias de trabalho.

Hitchcock contratou confiáveis atores coadjuvantes como Frank Albertson (embora preferisse Alan Reed), interpretando Cassidy, o despuddorado homem do petróleo;

John McIntire e Lurene Tuttle (que receberam em conjunto 1.250 dólares), como o bucólico xerife e sua esposa; Mort Mills, como o ameaçador vigilante rodoviário; e, fazendo o guarda que leva cobertores para “Norma” Bates em sua cela, o futuro astro de TV Ted Knight (que recebeu 150 dólares por dia) em uma de suas primeiras aparições no cinema. Com os intérpretes escolhidos, o diretor estava quase pronto para começar a filmar.

Desenho de produção

Hitchcock acreditava que direção de arte e cenografia engenhosas eram cruciais para criar o clima de um filme. Como as primeiras opções do diretor, Robert Boyle (*Intriga internacional*) e Henry Bumstead (*O homem que sabia demais*) não estavam disponíveis, Boyle recomendou Joseph Hurley. Este era um elegante e altamente respeitado desenhista de *storyboards*, e Hitchcock relevou o fato de que ele não tinha nenhum crédito anterior em direção de arte. “Sem maus hábitos para desaprender”, confidenciou o diretor aos seus colegas. Hurley foi contratado menos de um mês antes da data marcada para o início das filmagens. Contudo, a relação entre Hitchcock e Hurley teve um começo pedregoso quando o desenhista de produção, um tanto inseguro com seu primeiro grande trabalho num longa-metragem, irritou o avarento diretor ao sugerir uma parceria com o colega Robert Clatworthy (*A marca da maldade*). Hitchcock acabou concordando ao perceber que *Psicose* contaria com o serviço de dois artistas talentosos por cerca da metade do preço de Boyle ou Bumstead.

“Eu e Joe fomos até a casa dele em Bel-Air para discutir o filme”, relembrou Clatworthy, seis vezes indicado ao Oscar de direção de arte e assistente de Robert Boyle em *Sabotador* (1942). (Joseph Hurley morreu em 1982, após ter colaborado em filmes como *Viagens alucinantes* e *Something Wicked This Way Comes*) “Embora Hitchcock tenha sido um diretor de arte originalmente, ele só falava de forma muito genérica. Sobre a casa dos Bates, ele não disse que queria uma aparência em particular — o que era uma das melhores coisas a seu respeito. Ele deixava você apresentar as suas ideias. Eu estava feliz com o fato de o filme ser em preto e branco pois sempre tentava tirar um pouco da cor, acinzentar a imagem para que não ficasse parecendo um carnaval.”

Tendo de encarar uma data de início da produção que se aproximava rapidamente, a dupla logo começou a desenhar a casa e o Motel Bates. Ao contrário da afirmação de alguns de que o casarão de *Psicose* era um cenário que já existia no estúdio, e da declaração do escritor James Michener de que a residência era baseada numa “casa assombrada” construída no início dos anos 1800 em Kent, Ohio (e que serviu de sede para o grupo radical Students for Democratic Society depois da morte de estudantes durante um protesto na Kent State University, em 1970), o projeto de Harley e Clatworthy era original. Seu conceito vinha de uma sólida experiência em teoria da

arte, história e adequado desenho para o cinema. “Joe fez muitas ilustrações para o filme”, contou Clatworthy. “A coisa era muito simples com Hitch, que era um cara quieto e não particularmente estimulante de se trabalhar — a não ser pelo fato de que ele fazia você se empolgar com o projeto dele. Se gostava dos esboços, estava tudo certo. Se não, ele mostrava de forma muito específica o que queria mudar — só uma vez, e era *isso*. Como ele mal comentou sobre nossas ideias para a casa e o motel, escolhemos uma parte isolada do terreno do estúdio e construímos a coisa toda do zero.”

A equipe do estúdio gastou semanas montando as fachadas da casa e do motel — a primeira como um dedo esquelético apontando para o céu, a outra delgada e horizontal — num morro na extremidade da Rua “Laraníe”, batizada com o nome de uma série de faroeste da Revue que era exibida na época na emissora de TV NBC. Para um estúdio modesto, a construção de um cenário desse porte foi algo impressionante. Uma inspiração possível para a casa dos Bates teria sido a alegremente sinistra residência da Família Addams, conhecida pelos celebrados cartuns de Charles Addams para a revista *New Yorker*. Uma influência muito mais direta foi com certeza *Casa ao lado da ferrovia*, de Edward Hopper, quadro retratando um melancólico casarão com mansardas que faz parte da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York. O projeto de Harley e Clatworthy para Hitchcock sugeria muito a criação de Hopper — do cômodo no sótão, detalhes no telhado e janela em óculo até as cornijas e pilastras. Quase se pode esperar um vislumbre da silhueta da Sra. Bates na janela do dormitório inclinado da pintura de Hopper datada de 1925.

Em suas conversas com François Truffaut, publicadas em livro, Hitchcock definiu o estilo de arquitetura da casa como “gótico da Califórnia, ou, quando elas são particularmente horrorosas, ‘vitoriano da Califórnia’”. O custo da construção da mansão Bates — o cenário mais caro do filme — foi de apenas 15.000 dólares. Os desenhistas de produção canibalizaram partes de outros cenários do estúdio, incluindo a torre da casa da comédia em que James Stewart contracena com um coelho gigante invisível, *Meu amigo Harvey* (1948). Usaram também portas imponentes que já tinham sido de uma famosa mansão de São Francisco, a Crocker House. Os custos para reformar uma construção cenográfica já existente, que se transformou na igreja de Fairvale, chegaram a 1.250 dólares.

Clatworthy avaliou como “simples” os interiores de que o cineasta necessitava, e esse aspecto despojado se refletiu num custo de produção modesto, abaixo da média. Na casa de Bates, o vestibulo, o saguão, parte da cozinha e a escadaria no primeiro andar foram construídos e decorados com 6.000 dólares. O quarto da Mãe e o porão/depósito de frutas custaram, respectivamente, 1.250 dólares e 2.500 dólares. A loja de ferragens de Fairvale e o depósito de propriedade de Sam Loomis saíram por 3.000 dólares. O total pelo corredor e a sala de detenção no “Tribunal do Condado de Fairvale”, em que Norman Bates fica preso: 2.000 dólares. Mais uma vez, o orçamento enxuto serve esplendidamente ao filme. Clatworthy demonstrara um talento para criar motéis decadentes e interiores constritos de forma expressionista em

A marca da maldade, também da Universal-International, no qual Orson Welles se antecipou a Hitchcock em dois anos ao ser um diretor de filmes A trabalhando com orçamento de filme B. O fato de os dois mestres contarem com o talento e a sensibilidade de Clatworthy pode explicar alguns ecos visuais daquela obra de Welles que ressoam em *Psicose*.

Robert Clatworthy recorda que Hitchcock era muito mais meticuloso com estranhos e perturbadores detalhes da decoração — como a escultura de mau gosto de mãos postas em oração no quarto da Mãe — do que com as estruturas em si. Também cruciais para o diretor eram a sala de Norman atrás do escritório do motel, o banheiro e o quarto da Mãe. Stefano escreveu no roteiro sobre o refúgio de Norman: “Era uma sala de pássaros... Eles eram de muitas variedades, bonitos, imponentes, horríveis, de rapina.” Também reveladora é a descrição da cena no banheiro do motel, a mais apavorante do filme. Hitchcock desdenhou do clichê de encenar o suspense nos cenários da casa sombria e assustadora. Então Stefano escreveu: “A claridade do branco (...) é quase ofuscante.” O desenhista de produção também se lembra do cineasta encarregando o decorador George Milo de se certificar de que as instalações do banheiro reluzissem. Hitchcock também disse a Milo: “E quero ver muitos espelhos, rapaz.”

O diretor também insistia em outro aspecto do desenho de interiores do filme que inicialmente intrigava Clatworthy. “O escritório da imobiliária em Phoenix não era nada de especial”, comentou o designer. “Mas, como Janet Leigh era a estrela do filme, tentei umas duas vezes convencê-lo de que ela deveria ficar na mesa logo ao lado da sala do chefe. E ele nunca respondeu. Só na manhã em que iríamos filmar descobri que *ali* era onde sentaria sua filha [Patrícia]. Ele colocou Janet muito mais longe, na Sibéria.”

A equipe do estúdio construiu os interiores da casa dos Bates no galpão 18-A e também no venerável galpão “Fantasma”. Este último foi batizado em homenagem ao filme mudo de 1925 *O fantasma da ópera*, estrelado por Lon Chaney e dirigido por Rupert Julian, uma das mais preciosas e prestigiadas produções da Universal. O galpão foi construído pelo estúdio, com muito alarde na época, para abrigar uma réplica da Ópera de Paris com suas catacumbas subterrâneas e cinco fileiras de balcões. *O fantasma* passou por tantos cortes antes de seu lançamento que mal se podem ver os cenários no filme. Não tem problema. Para Hitchcock, o espaço era ideal. Podia acomodar os ângulos altos do diretor e os cenários do porão, escadaria e sótão. Além disso, pensem nas associações. Muitos membros da equipe de *Psicose* disseram que o diretor teve um prazer mórbido em construir a escadaria da casa dos Bates no local exato em que o lustre despencava em *O fantasma da ópera*.

Enquanto a equipe de construção completava sua tarefa, o diretor e o departamento de pesquisa do estúdio solucionavam vários problemas do roteiro. Em 23 de novembro, os pesquisadores descobriram dois nomes parecidos com “Mary Crane” na lista telefônica de Phoenix, Arizona. Hitchcock foi aconselhado a escolher um novo

nome para sua heroína entre as opções: “Marjorie, Martha, Marion, Mildred, Muriel, Maxine, Margo e Marlene.” Ele escolheu Marion. Os advogados do estúdio sugeriram que o nome do psiquiatra (que seria interpretado pelo ator Simon Oakland) fosse outro que não “Dr. Simon”. Joseph Stefano rebatizou o personagem de “Dr. Richman”. Também tentaram convencer o diretor a usar “um selo de disco falso” em vez de identificar a sinfonia *Eroica* de Beethoven na cena em que Lila Crane revista o quarto de Norman Bates. Hitchcock se recusou.

Figurino

Vestir *Psicose* se tornou um desafio para Helen Colvig e Rita Riggs. Ambas estavam acostumadas a trabalhar no programa de TV do diretor, mas eram novatas no cinema. Vincent Dee, seu supervisor na Revue, tinha participado de várias reuniões preliminares com Hitchcock até que, inesperadamente, necessitou de uma cirurgia. Rita Riggs, que esteve no set com Hitchcock e posteriormente trabalhou com diretores como John Huston e Arthur Penn, lembrou: “Estávamos excitadas com a perspectiva, pois Hitchcock tinha um círculo muito interessante de colaboradores ao seu redor. Naquela época, realmente existia um sistema de castas das pessoas de cinema em oposição a quem era profissional da televisão. Mas, uma vez que você participasse de um projeto de Hitchcock, estaria *dentro*.”

A supervisora de guarda-roupa Helen Colvig comentou sobre o trabalho com Hitchcock: “[Ele] se divertia muito com sua equipe, mesmo antes de começar as atividades com os atores. Sua alegria, e um de seus grandes dons, estava em fazer as pessoas se motivarem com aquilo que o motivava. Eu estava um pouco assustada, mas me disseram que ele queria fazer como na televisão — com realismo, rapidez e certo tom de documentário. Em nosso primeiro encontro, sua pesquisa era extremamente genuína, e ele mostrou fotos para cada um dos personagens principais. Em Phoenix, ele encontrou uma garota como Marion, entrou em sua casa e fotografou cada objeto de seu armário, das gavetas de sua cômoda, de suas malas.”

Rita Riggs, que havia ficado “mais à vontade” com o diretor depois de escolher as roupas para as divertidas aparições na apresentação de seu programa de TV, maravilhou-se com o planejamento completíssimo feito por ele para um filme de pequena escala. “A diferença em trabalhar com Hitchcock e sua equipe é que se tem um filme completo e coerente na sua frente nos *storyboards*. Ele realmente usava esse recurso para transmitir suas ideias e desejos para todos os envolvidos na filmagem. Conhecia-se *cada* ângulo do filme, então não se gastava tempo conversando sobre um item até cansar. Nós também não tínhamos que nos preocupar com detalhes, como sapatos, sabendo que eles não seriam mostrados na cena.”

Helen Colvig se lembra de uma “longa e proveitosa reunião” da qual ela saiu com uma inabalável opinião sobre o diretor. “Ele não apenas enxergava o filme pronto,

cortado e montado, como também já imaginava como seriam os anúncios nos jornais.” Segundo as duas profissionais de figurino, a maioria das exigências de vestuário para *Psicose* era “simples”. “Hitchcock insistia no estilo clássico”, explicou Riggs. “Ele dizia: ‘Podemos rir de nós mesmos dentro de dez anos, mas nossa moda vai estar de volta em vinte.’ Não pensava apenas em que tipo de roupa os personagens tinham dinheiro para comprar, mas no conceito, no impacto do filme.”

Segundo Riggs, os vestidos e blusas de Janet Leigh foram comprados prontos em uma loja chamada Jax, então bastante popular na Costa Oeste. Isso era uma coisa inédita na época para um filme importante e uma atriz famosa. Como disse Helen Colvig: “Para que fazer uma roupa se você pode comprá-la?” Riggs e Colvig escolheram pessoalmente um suéter de lã azul para a atriz porque, segundo Riggs, “Hitchcock foi *muito* específico sobre a qualidade da lã, pois ela funciona bem sob a luz e fotografa num belo tom de cinza”.

As duas colaboradoras se lembram que algumas das exigências do diretor quanto ao figurino eram bem mais pessoais. “Ele foi muito específico sobre o que sua filha Patricia vestiria no filme”, contou Rita Riggs. “Teria que ser shantungue de seda verde.” Outra preocupação de Hitchcock dizia respeito ao sutiã e à anágua que Janet Leigh usaria na cena amorosa de abertura no quarto de hotel em Phoenix. De acordo com Helen Colvig, “Janet Leigh queria sua lingerie feita sob medida. Hitchcock disse: ‘Ah não, minha cara. Isso simplesmente não funciona para o personagem. Nós queremos que essa roupa íntima seja identificável por muitas mulheres de todo o país.’ Ela [Leigh] teve problemas com isso, mas sossegou quando entendeu o ponto de vista dele. Ele queria envolver as pessoas de modo tão intenso que elas não conseguiriam pensar ‘isso é só um filme’.” A atriz não se lembra de tal controvérsia. “Nunca pedi que minha lingerie fosse feita sob medida. Na verdade, até sugeri o sutiã meia taça, que era o que eu usava normalmente.”

“Um sutiã e anágua — mesmo que isso só mostrasse o abdômen dela — era algo muito picante na época, e bastante proibido”, explicou Rita Riggs. “Havia uma grande dúvida sobre se Janet usaria lingerie preta ou branca na cena de abertura. E isso durou algum tempo. Tínhamos as duas disponíveis, claro, e só na hora de filmar Hitchcock escolheu: branco para a primeira cena, preto para depois de ela roubar o dinheiro. Isso foi estritamente para o desenvolvimento da personagem. Ele tinha uma obsessão pela coisa da garota ‘boa’ e a garota ‘má’.”

O maior desafio para Hitchcock em termos de figurino era o personagem da Mãe. Embora tanto o livro quanto o roteiro especificassem que ela morreu aos quarenta anos, “ele queria ir direto para a imagem da doce velhinha encurvada, e assim enganar o público”, explicou Helen Colvig. “Desde o início, ele me disse que iria confundir os espectadores usando Anthony Perkins, algumas dublês e uma pessoa com menos de 1,25 metro.” É compreensível que Rita Riggs tenha considerado os vestidos da mãe “as peças mais importantes do filme.” Ela explicou: “Teria que ser um padrão que uma pessoa pudesse reconhecer e transferir para várias figuras de tamanhos diferentes,

estáticas ou em movimento. Na silhueta, esse padrão teria que ser *muito* marcante. Também tivemos uma tremenda dificuldade para conseguir aqueles sapatos de velhinha com cadarço em variados tamanhos, inclusive o tamanho 41 feminino para Anthony Perkins!”

Outra situação que fugiu aos padrões foi a dos figurinos de Vera Miles, a ex-protégida do diretor que havia sido tutelada para se tornar uma sucessora de Grace Kelly. Em *Psicose*, Hitchcock relegou Miles ao menos importante dos dois principais papéis femininos. Segundo Rita Riggs: “Vera era deslumbrante, muito inteligente, muito independente, e estava muito irritada durante as filmagens de *Psicose*. Hitchcock fez com que ela parecesse uma velha professora solteirona desarrumada, mesmo que suas roupas, no fim das contas, tenham sido feitas na Paramount por Edith Head. Na maior parte do filme, nós a vemos de costas e quase sempre enfiada no mesmo vestido e casaco, embora fossem de um belo tecido Rodier cinza-acastanhado. Tenho grande respeito por Edith Head, mas me lembro de ter pensado ‘Deus, essa cor e esse tecido são tão sem graça’. Mas foi escolha de Hitchcock. Ele estava muito desapontado com Vera, em quem havia investido muito tempo, atenção e emoção preparando *Um corpo que cai* para ela antes de ela ficar grávida. Aquilo era um pouco da perversidade dele aparecendo.”

Embora o diretor fosse conhecido por ser tão exigente com o figurino de seus atores principais quanto era com o das atrizes, em *Psicose* ele se mostrou um pouco mais relaxado. Helen Colvig observou: “Eu me lembro de Hitch dizendo ‘ou eles vestem a roupa e interpretam o papel da forma como eu quiser, ou estão fora’. Mas Tony perguntou se poderia usar roupas de sua escolha, como a camisa e um suéter com determinado corte que mantinha [a camisa] no lugar, pois ele tinha o pescoço comprido. Hitch aprovou porque o visual funcionava para Bates, e não apenas para Tony. Ele tinha o filme tão completamente nas mãos — cada um dos elementos — que nunca foi tão fácil para mim trabalhar com alguém”

A sequência da morte no chuveiro se destacava como um elemento crucial do filme que iria exigir dos colaboradores de Hitchcock a máxima coordenação. “Ele sabia que as cenas de nudez seriam difíceis por ele estar trabalhando com uma estrela”, comentou Helen Colvig. “Naquela época, as estrelas não gostavam de tirar a roupa, por isso, ele me disse que provavelmente iria usar uma dublê — mas mesmo assim queria opções de figurino e maquiagem para o caso de ela aceitar ficar nua ou parcialmente nua.”

Maquiagem

Jack Barron, chefe do departamento de maquiagem da Universal, supervisionou os efeitos de *Psicose* e atuou como maquiador no set. Barron, veterano na indústria que havia começado a carreira, nas suas próprias palavras, como “puxa-saco de maquiador” em *Cidadão Kane*, viria a trabalhar em seis projetos do diretor no futuro. “Mesmo num

filme ‘pequeno’ como *Psicose*”, disse ele, “você seria convocado para o escritório [de Hitchcock] esperando uma conversa de cinco minutos sobre uma coisa específica e acabava ouvindo um discurso sobre arte, assuntos da atualidade, Hollywood, vinho. Ele adorava falar sobre como seu peixe vinha de avião de Boston ou sobre sua adega de vinhos abastecida com safras raras. O pobre homem era um grande gourmand e não podia apreciar esses prazeres por causa da pressão sanguínea, do peso, ou seja lá o que fosse. É difícil dizer se ele era um homem solitário ou se só queria falar sobre o filme.”

Durante o processo de pré-produção, Barron iria detectar várias outras idiosincrasias típicas do diretor. “Hitch não falava muito”, comentou Barron, “mas, às vezes, dava a impressão de que ele esperava que você soubesse *exatamente* o que ele estava sentindo ou pensando. Contudo, olhar não tira pedaço, e um gato pode olhar para um rei. Sempre que qualquer um tinha uma dúvida, perguntávamos ao rei. Se você o encarasse e explicasse seu dilema, ele cederia. Se não, ele te botava para fora. Por alguma razão, Hitchcock decidiu que queria que Mort Mills, que interpretava o patrulheiro rodoviário, tivesse outra aparência. Ele disse: ‘Mude-o.’ Perguntei: ‘Quão diferente você quer que ele fique?’ ‘Mude-o de forma *simples*’, ele respondeu. Então, eu trouxe alguns bigodes postiços e ele escolheu um de imediato. Mais tarde, Alfred decidiu trocar o bigode por óculos escuros, que não eram comuns na época. Ele cismava com detalhes que pareciam ínfimos, mas que no final das contas acrescentavam muita coisa.”

Hitchcock também definiu para o supervisor suas expectativas quanto ao cadáver da Mãe, que seria revelado no grand-guignolesco final. “‘Quero que seja um *choque*’”, lembrou Barron sobre a insistência do diretor. “‘Essa mulher ficou largada por aí durante muito tempo.’ Ele só queria ver a caveira coberta de pele seca e com cabelos cinzentos repartidos ao meio.” Hitchcock baseou sua concepção nas informações que recebeu do departamento de pesquisa do estúdio em resposta a um memorando que enviou no início de novembro: “Quais seriam as condições do corpo de uma mulher que foi envenenada aos quarenta anos, embalsamada e enterrada, e então, depois de dois meses, desenterrada e mantida numa casa por dez anos?” Os detalhes (“mumificada... [com] pele marron, coriácea, sobre os ossos”) foram fornecidos pelo instrutor de tanatopraxia de uma escola de serviços funerários em Los Angeles e transmitidos com precisão para Jack Barron e Robert Dawn.

Quando Dawn começou a trabalhar imediatamente no esboço de protótipos, Hitchcock o informou que eles não teriam utilidade. O diretor só queria ver modelos tangíveis. “Hitch era fanático por exatidão”, explicou Barron. “Ele não queria algo que fosse só chocante. Num certo momento, surgiu a ideia de usar vermes rastejando pelas cavidades oculares, mas ele vetou dizendo que o cadáver já estava por aí havia um bom tempo — não era uma coisa fresca. Fizemos algumas pequenas variações da cabeça. Francamente, o que é que dá para *fazer* com uma caveira e pele? Por sorte, Bob era um excelente homem da ‘borracha’ [especialista em próteses], e ele conseguiu um crânio verdadeiro, cobriu com borracha e pintou.”

O diretor inspecionou cada um dos sucessivos protótipos apresentados pelos maquiadores, sempre levando-os para casa à noite antes de sugerir modificações. Muitos acham que ele queria testar cada modelo com Alma, sua mulher, a quem Barron definiu como “uma senhora esperta e perspicaz que tinha muita influência sobre ele”. Além da meticulosa Sra. Hitchcock, Janet Leigh foi outra mulher cujas reações influenciaram o diretor. A atriz relembra que “ele gostava de me provocar porque eu era uma boa plateia, e adorava me assustar, então começou a fazer experiências com o cadáver da Mãe me usando como medidor. Eu abria a porta do meu camarim e encontrava aquela criatura horrível sentada na minha cadeira. Meus gritos fizeram ele se decidir na escolha de qual protótipo usar para a Madame”. O resultado final foi tão eficaz que a figurinista Rita Riggs admitiu: “Ter que ir até o set para vestir e calçar aquela boneca me dava arrepios. Na verdade, eu a vestia pelas costas.”

Hitchcock versus censura: primeiro round

Em 18 de novembro, doze dias antes da data marcada para o início das filmagens, Hitchcock enviou o roteiro para a Motion Picture Association of America, que atuava como vigia do Hays Office. Esta era uma organização criada em 1930 para implementar o código de ética autorregulador da indústria cinematográfica e comandada pelo ex-chefe nacional dos correios Will H. Hays. Em 1934, Joseph I. Breen se tornou administrador da instituição que policiava muitos dos temas e técnicas mais caros ao coração de Hitchcock. O Código estipulava, por exemplo, que “... a simpatia do público nunca deve ser direcionada para o lado do crime, do malfeito, do nocivo ou do pecado”. E também insistia que “beijos excessivos e ardentes, abraços íntimos, posturas e gestos sugestivos não devem ser mostrados”; mas, curiosamente, que “brutalidade e situações possivelmente repelentes (...) sejam tratados *dentro dos limites tênues do bom gosto*” (os itálicos são meus). Ironicamente, muitos dos momentos mais intensos e sugestivos dos filmes de Hitchcock ganharam força porque o Código incentivava o estilo sutil que era marca registrada do diretor.

Se a organização ameaçasse negar o selo de aprovação para um filme, isso significava que muitas salas de cinema se recusariam a exibí-lo; e mais, que muitos produtores pensariam duas vezes antes de realizá-lo. Os diretores Howard Hughes (*O proscrito*) e Otto Preminger (*Ingênua até certo ponto*) tinham desafiado com sucesso o poder absoluto do Hays Office, mas problemas para Hitchcock com Geoffrey Shurlock, na época administrador da instituição, poderiam significar muitas dificuldades para *Psicose*.

Em 1959, Luigi Luraschi era o representante da Paramount junto ao Código. Seis dias após ele ter submetido o roteiro ao escritório de Shurlock, os cães de guarda da moralidade de Hollywood não só avisaram Hitchcock que poderia ser “impossível emitir um certificado para um filme com base neste roteiro”, mas também praticamente previram uma campanha contra *Psicose* por parte da influente, e ainda menos tolerante,

Legião da Decência da Igreja Católica.

Além das reclamações de sempre quanto aos diálogos recheados de expressões como “maldição”, “Deus” e “inferno”, a junta de censores expressou reservas muito mais profundas e substanciais. Eles marcaram com caneta vermelha uma fala dita para a heroína por Cassidy, o empresário do petróleo do Texas: “Cama? É o único parque de diversões que ganha de Las Vegas.” Bem mais sérias eram as acusações de que o roteiro de Stefano se desenvolvia com “[uma] descrição bastante específica de uma relação incestuosa entre Norman e sua mãe”. No roteiro, a mãe se refere a Norman como “sempre um querido” e inflamado com “a fantasia de fazer amor”. O próprio Norman comenta que um filho é um pobre substituto para “um amante de verdade”, e o psiquiatra descreve a relação entre mãe e filho “mais como a de dois adolescentes apaixonados”. Também sugeriria que “o aspecto do travestismo (...) seja eliminado”. Em sua cela de detenção, a Mãe estremece enquanto recorda de Norman “sempre espionando (...) e lendo aqueles livros obscenos e me enojando com seu amor”.

Numa dura repreensão a Hitchcock, Luraschi fez chegar a ele a mensagem de que “(...) se o filme viesse a conter este tipo de sabor, nós estaríamos arrumando um problema sério com a Legião da Decência e também com os vários departamentos de censura dos territórios internacionais”. No entanto, Stefano e Hitchcock haviam enxertado certos elementos ousados de forma deliberada, como uma manobra para distrair a atenção dos censores de preocupações mais cruciais: primordialmente, as ações que se passariam no chuveiro e no banheiro. Luraschi alertou Hitchcock: “É claro que vai ser necessário o máximo de cuidado nas cenas do chuveiro e dos esforços de Norman para se livrar do corpo nu (de Marion). Essas cenas, a começar do momento em que ela entra no boxe, terão que ser conduzidas com o máximo de discrição e bom gosto.”

Nessa mesma repreensão, Hitchcock foi aconselhado pelos censores e pelo estúdio de “que as cenas em que a garota e o detetive são apunhalados sejam cortadas e montadas de forma a permitir a fácil eliminação de quaisquer imagens de facas em excesso, já que cenas desse tipo estão sendo drasticamente cortadas no Reino Unido, Austrália e países escandinavos”.

A experiência tinha feito do diretor um mestre em lidar com problemas de censura. Nos anos 1940, os roteiros de *Rebecca, a mulher inesquecível* e *Suspeita* tinham sido diluídos para tornar as motivações dos protagonistas menos patológicas, e, supostamente, mais palatáveis para o público. Nos anos 1950, Hitchcock também havia sido forçado a amainar os diálogos e situações picantes do roteiro de John Michael Hayes para *Janela indiscreta*. Da mesma forma, as restrições ao texto de Ernest Lehman em *Intriga internacional* resultaram em um casal protagonista menos ostensivamente sexy e trancaram no armário o homossexual Leonard, assistente do espião Van Damme, interpretado por Martin Landau. Os censores classificaram o roteiro de *Psicose* como “Aprovado, sujeito a avaliação do produto”, uma circunstância incomum com o objetivo de deixar Hitchcock e companhia em estado de alerta.

Em 11 de novembro de 1959, Hitchcock registrou as primeiras imagens de *Psicose*. Pegou emprestada uma equipe de sua produção anterior para a TV, nº 13599, para filmar “testes fotográficos” com Anthony Perkins. Embora a natureza desses testes não fosse especificada na planilha da produção, é provável que eles tenham envolvido tomadas de Perkins caracterizado como a Mãe, o único requisito de figurino fora do comum para o ator no filme inteiro.

O continuísta Marshall Schlom, filho de Herman Schlom, produtor de filmes B da RKO, recordou-se do início sem cerimônias da produção: “Todos nós que trabalhávamos regularmente em seu programa fomos direto de três dias de trabalho na TV, para, na manhã seguinte, começar o filme com ele. Não tínhamos realmente ideia do que iria acontecer.”

Hitchcock e sua equipe foram, catorze dias depois, para Fresno e Bakersfield, Califórnia, onde ficaram alguns dias filmando na Highway 99 um material que seria usado para as 49 cenas com imagens de fundo necessárias para a viagem de carro da heroína. O diretor planejou esse trecho do filme de forma altamente estilizada, e o modo de conseguir isso seria usando o processo de projeção de imagens de fundo. (Por outro lado, seu filme anterior, *Intriga internacional*, exigiu algumas centenas dessas imagens, e o posterior, *Os pássaros*, utilizou 412.) Simultaneamente, uma equipe de segunda unidade passou quase uma semana em locações em Phoenix, Arizona. Quatro desses dias foram gastos em tentativas de realizar as tomadas de helicóptero aproximando-se da janela do hotel, que seriam usadas nos momentos de abertura do filme. De acordo com rabiscos encontrados numa planilha da produção, Hitchcock se divertia com a ideia do roteirista Stefano de arrastar o espectador — quase como se ele se tornasse uma mosca na parede — até a janela do hotel para espiar Sam e Marion após seu encontro amoroso.

Numa nota publicada na revista *Variety* em 27 de dezembro de 1959, Hitchcock alardeou que o filme “começa com a mais longa tomada com câmera em movimento já tentada de um helicóptero”, uma “cena de mais de seis quilômetros” que iria superar até a ousadia da sequência com câmera em movimento ininterrupto com que Orson Welles abre *A marca da maldade*. No entanto, as dificuldades da equipe de segunda unidade para realizar as filmagens aéreas foram imensas, e a maior parte dos envolvidos em *Psicose* concorda que muito pouco da intenção original do diretor acaba aparecendo na versão final do filme. “Isso foi feito bem antes de existirem sistemas de câmeras estáveis ou de sabermos como filmar de helicópteros”, explicou o continuísta Marshall Schlom.

A filmagem de *Psicose*, ou produção nº 9401, como era chamado pelo estúdio,

começou em 30 de novembro de 1959, com um prazo de duração estimado em 36 dias. Donald Spoto, biógrafo de Hitchcock, salientou o árduo trabalho do diretor para manter por baixo dos panos a natureza de seu novo filme. Spoto, porém, acrescenta que “Wimpy” foi usado como codinome em todas as comunicações internas que envolviam o filme. A história talvez se origine do fato de que o nome do câmera da segunda unidade do filme, Rex Wimpy, aparece em daquetes e planilhas de produção, e, portanto, em algumas fotos feitas durante as filmagens de *Psicose*.

Hitchcock, resplandecente no habitual terno escuro, camisa branca e gravata, reuniu-se ao elenco para o primeiro dia das filmagens no galpão 18-A. Cada elemento da produção parecia estar pronto. “Hitchcock disse que jamais dirigiria um filme cujo roteiro não estivesse pronto antes de ele começar”, lembrou Schlom. “Então nós trabalhamos com um script branco, não com um script ‘arco-íris’ que tinha passado por uma série de modificações.” O diretor atraiu a atenção da imprensa por supostamente ter exigido que o set de filmagens permanecesse fechado para pessoas de fora durante quase todo tempo. Parte do segredo se devia ao enredo incomum, e parte, ao prazo apertado que não admitia erros. Se por um lado Hitchcock aticava a imprensa com o sigilo absoluto do filme, por outro, vários membros do elenco e da equipe não tinham conhecimento de seu final. “Hitchcock manteve com ele as últimas páginas do roteiro — o que é compreensível”, comentou a supervisora de guarda-roupa Rita Riggs. “Quando começamos a trabalhar”, contou a atriz Vera Miles, “tivemos que levantar a mão direita e jurar que não divulgaríamos uma única palavra da trama.” “Tudo estava sintonizado com aquele final chocante”, observou o ator Paul Jasnin, cujo amigo Anthony Perkins o havia recomendado ao diretor para um trabalho de voz bastante incomum no filme. “Hitchcock deixou toda a cidade comentando sobre esse filme estranho e perturbador que estava fazendo. Todo mundo queria saber do que se tratava, mas ele pediu a todos nós que não falássemos no assunto.”

Mesmo sem as precauções extras de confidencialidade, um set de Hitchcock estava longe de ser um lugar onde um curioso se sentisse confortável em dar as caras. “*Psicose* era um set muito reservado, muito formal”, disse Rita Riggs. “*Toda* a equipe masculina usava camisas e gravatas. Às vezes eu até ia trabalhar usando luvas e uma bolsa de mão. Então a pressão para manter as pessoas longe era além de tudo subliminar. Se algum estranho ousasse se aproximar, alguém da brigada da camisa e gravata o abordaria com um firme e polido ‘posso ajudá-lo?’ Hitchcock não precisava nem virar a cabeça. Ele podia identificar um intruso observando pelo canto do olho.” Assim, quando Lew Wasserman, o chefe da MCA sempre vestido de forma conservadora, fazia uma visita ao diretor, as roupas e o comportamento da equipe estavam à altura.

A produção começou sem sobressaltos. Um telegrama enviado no dia 1^o de dezembro por sua atriz principal certamente agradou ao antiquado e cortês Hitchcock: “Obrigada por um primeiro dia encantador e pelas rosas adoráveis. Agora sei por que é um prazer tão grande trabalhar para você. Afetuosamente, Janet.” Outros dois telegramas talvez não tenham sido tão apreciados. “Feliz *Psicose*, amor, Vera”,

telegrafou Vera Miles, enquanto o produtor Herbert Coleman — de quem o diretor guardava certo rancor por ter “desertado” do filme — escreveu: “Todo o amor do mundo para o seu *Psicose*. Amor, Herbie.”

A primeira semana de filmagem se centrou principalmente em Marion sendo abordada pelo patrulheiro rodoviário, sua chegada ao Motel Bates e seu primeiro encontro com Norman na varanda sob a tempestade. O continuísta Marshall Schlom comentou: “O primeiro dia de filmagem foi na estrada Golden State, quando ela é parada pelo guarda. Estava quente e Hitchcock transpirava muito; ele não gostava de calor nem de frio. Na verdade, preferia trabalhar nos galpões do estúdio, então naquele dia escolheu ficar no carro — mas sempre a uma distância em que pudesse ouvir o que estava acontecendo.” Segundo o maquiador Jack Barron, “os roteiros de Hitchcock eram escritos para acomodar o fato de que ele gostava de começar na página um e ir seguindo a ordem. Claro que, se a heroína estivesse dirigindo seu carro na página dez e de novo na página 92, seria estúpido não fazer as duas cenas de uma vez”.

O diretor teve também um dia de filmagem “em locação” mais ao seu gosto, já que a loja de carros usados de Harry Maher, no número 4270 do Lankershim Boulevard, ficava quase do lado da Universal, em North Hollywood. Como um dos patrocinadores do programa de TV de Hitchcock era a Ford Motor Company, o estoque habitual da loja foi substituído por reluzentes modelos de Edsels, Fairlanes e Mercury.

O maquiador Jack Barron não foi o único a se surpreender na primeira semana com a iluminação que o diretor de fotografia John Russell estava usando para as filmagens. “Cheguei no set, olhei em volta e perguntei para John: ‘O filme não é em cores?’ Ele respondeu que não. 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.”

O conhecimento da câmera de Hitchcock era tal que sempre elevava suas expectativas com relação ao diretor de fotografia. Ele e o cameraman estavam acostumados a trabalhar juntos na série de TV do diretor. Daí, Hitchcock talvez tenha pressuposto que a comunicação entre eles seria implícita e imediata. O assistente de direção Hilton Green afirmou: “[Hitchcock] nunca deu maiores explicações para John ou disse para algum câmera que estava fazendo errado. Ele só falava o que queria e perguntava qual lente usariam. Se não achasse certo, dizia calmamente: ‘Que tal se usássemos isso ou aquilo no lugar?’”

Marshall Schlom lembrou: “Hitchcock ficava sentado em sua cadeira e, sem olhar pela câmera, orientava: ‘Agora quero fazer uma tomada de dois, então use uma lente de trinta milímetros e posicione a câmera bem *ali*. Acho que a distância vai ser de uns três metros, então você vai ter que cortar *aqui* [apontando para uma determinada altura do corpo do ator].’ Pequenos problemas fotográficos insistiam em aparecer em *Psicose*.

Quando [ele] *não* estava absolutamente seguro da solução, eu virava menino de recados olhando pela câmera para me certificar de que tudo estava como ele havia pedido.”

Leonard South, membro do time de colaboradores de Hitchcock no cinema, recordou-se do diretor telefonando “muito contrariado”. South contou que “Hitchcock era um cara muito *assertivo*, mas não agressivo. Ele era bondoso demais para magoar os sentimentos de Jack Russell. Ligou para mim dizendo: ‘Lenny, eles decididamente não me entendem’, referindo-se ao pessoal da Universal-Revue que só estava acostumado a fazer episódios para a TV. Ele descreveu um movimento de câmera bastante sofisticado que a equipe queria fazer de um jeito que ele considerava totalmente inaceitável. Nós conversamos sobre a tomada literalmente passo a passo para que ele pudesse explicar como fazê-la de forma adequada. No início, a realização de *Psicose* foi uma luta terrível para ele.”

Marshall Schlom se lembrou de uma situação potencialmente volátil que surgiu entre o diretor e seu cameraman com formação de TV. Como Hitchcock não gostava de filmar à noite, ele e a equipe planejaram para o crepúsculo, no terreno da Universal, as tomadas do ponto de vista da varanda do carro de Janet Leigh se aproximando do motel. O diretor observava friamente de sua cadeira enquanto Russell, diretor de fotografia, iluminava a cena e acionava a máquina para a chuva artificial da qual ela necessitava. Schlom contou que “Hitchcock reparou num arco luminoso que fazia contraluz num grande carvalho que apareceria bem atrás de Janet Leigh. Ele me perguntou: ‘Aquele arco está aparecendo?’ Eu me levantei quieto, enfiei minha cara na câmera, sentei de volta e disse: ‘Sim senhor, está.’ Ele chamou o operador de câmera e repetiu: ‘Jack, aquele arco está aparecendo no filme?’ A resposta foi: ‘Não, Hitch, o carvalho vai encobri-lo.’ E nós filmamos. No dia seguinte, fui na exibição do copião da véspera e lá estava o arco na tela, parecia uma lua cheia. Minha cabeça entrou em parafuso. Jack era meu amigo e eu não queria que ele tivesse problemas.

“Meu dilema deve ter transparecido em meu rosto, pois Peggy [Robertson] perguntou qual era o problema. Conteí e ela disse: ‘Bem, quem paga seu salário? Você tem que contar isso para o Sr. Hitchcock.’ Voltei para o set, e ele estava falando com uma pessoa. Comecei a sair e ele me mandou sentar. Continuei falando com a pessoa e tentei sair de novo. ‘*Marshall? Sente-se.*’ A pessoa foi embora e então conteí que o arco estava no filme. Ele chamou Jack. Eu estava para morrer. Jack chegou e Hitchcock disse: ‘Acabei de ver o copião de ontem e o arco aparece no filme.’ Nunca vou esquecer como ele livrou a minha cara.” A cena foi refeita.

Apesar de algumas dificuldades técnicas, o diretor garantiu que os procedimentos seguissem a passo rápido. “Ele dirigia como se fosse um programa de TV”, explicou Marshall Schlom. Trabalhávamos em catorze a dezoito cenas por dia, o que é muito para um diretor do primeiro escalão. Para ele, seria um filme menor do que *Um corpo que cai* ou *O homem que sabia demais*. Em escala, era algo mais parecido com *O terceiro tiro*. Ele adorava dirigir aquele excelente elenco, com um bom roteiro, num filme

pequeno e muito maleável. E nunca passava de três ou quatro tomadas para uma cena, pois achava que a espontaneidade diminuiria e a cena tomaria um rumo diferente.”

Mesmo com um cronograma corrido, Hitchcock não era um homem que gostava de ser apressado. O maquiador Jack Barron observou: “Fiz filmes por 45 anos, mas um set de Hitchcock não se parecia com nenhum outro. As pessoas eram extremamente envolvidas, tinham muito respeito por ele. Se alguém — os eletricitas, a equipe, qualquer um — tivesse alguma coisa a dizer, eles, por respeito, quase *susurravam*. Numa filmagem marcada para as nove horas, ele chegaria às oito e meia. O que se esperaria era que o diretor, ao chegar, desse suas instruções ao câmara. Mas não Hitchcock. Ele sentava e contava histórias até se sentir confortável e pronto, daí dizia: ‘Acho que está na hora de começar.’ Nunca ninguém ousou falar ‘vamos lá, temos um prazo para cumprir’. O que todo mundo pensava era: ‘Meu Deus, não filmamos nada e já são dez ou onze da manhã!’ E quando chegava a hora do almoço ele já tinha completado metade do trabalho do dia. Toda a equipe adorava as quintas-feiras, que eram as noites em que ele ia ao restaurante Chasen’s com ‘Mamãe’ [a Sra. Hitchcock]. E aí sabíamos que estaríamos em casa às quatro da tarde.”

Marshall Schlom, que, depois de *Psicose*, abandonaria o diretor para trabalhar com profissionais como Stanley Kramer e John Huston, comentou sobre a natureza contraditória de Hitchcock: “Havia uma aura sobre [Hitchcock]. Ele ficava ali e você não queria chegar muito perto, mas ele queria que você chegasse. Em geral, o diretor e o operador de câmara são próximos, mas não com Hitchcock. John Huston chegava e apertava a mão de todo mundo. Dizia: ‘Você teve uma noite agradável?’ — sempre muito sociável e europeu. Hitchcock era muito educado com todos, mas não passava a impressão de estar interessado em sua vida particular. E, quando dava cinco e meia, ele olhava seu relógio e diria para Hilton [Green]: ‘Terminamos?’ Hilton respondia ‘sim, Sr. Hitchcock’, e ele anunciava ‘acho que é tudo por hoje’. Todos davam boa-noite e ele entrava em seu carro para ser levado para casa.”

Desde o início, a vivacidade e o profissionalismo de Janet Leigh pareceram cativar o diretor, assim como o empenho com que Anthony Perkins se dedicou ao seu trabalho pareceu desarmá-lo. A figurinista Helen Colvig comentou: “Tony era *tão sério* com seu papel. Acho que isso impressionou Hitchcock e até o *emocionou*.” Já Perkins se recordou: “Desde o primeiro dia eu podia ver que ele queria saber o que eu pensava e o que eu queria fazer, e fiquei realmente muito surpreso com isso. Meio que tentei dar uma sugestão sobre uma coisa que eu poderia fazer, e ele só disse: ‘Faça.’”

Um set dividido

Os ânimos esquentaram durante a filmagem do encontro no motel na hora do almoço entre Marion e seu amante, Sam. Apesar dos diálogos e ambiente sugestivos, do sutíl e

anáguas da curvilínea Janet Leigh e do torso desnudo do musculoso John Gavin, Leigh e vários membros da equipe afirmaram que a falta de tensão erótica entre os protagonistas enfureceu o diretor. Não era intenção de Hitchcock explorar pornografia suave na cena. No entanto, ele e Stefano a haviam concebido cuidadosamente não só para anunciar que *Psicose* era um filme *dos anos 1960* como para apresentar ao público a temática e a técnica narrativa voyeurísticas que se desenrolam ao longo do filme. “Uma das razões pelas quais eu quis fazer a cena daquela maneira foi porque as plateias estavam mudando”, disse o diretor a François Truffaut. “Pareceu-me que uma simples cena de beijo não seria levada a sério pelos espectadores jovens, que eles a achariam uma bobagem. Sei que eles se comportam da mesma maneira que John Gavin e Janet Leigh naquela cena.”

Os marcos hitchcockianos de erotismo cinematográfico anteriores — o mais longo beijo na tela em *Interlúdio* (1946), a troca de insinuações sexuais de *Janela indiscreta* (1954) e *Ladrão de casaca* (1955) — se tornariam tímidos ao lado da abertura de *Psicose*. Segundo a figurinista Rita Riggs: “Parecia tão abrupto dois atores serem apresentados, apertarem as mãos e pularem na cama juntos. Mas Hitchcock adorava a malícia da situação e queria ver que tipo de eletricidade aquela novidade poderia acender entre os dois.” O continuísta Marshall Schlom detalha: “Ele era um diabinho. Ficava ali sentado em sua cadeira com uma expressão digna e séria, mas aquela cena era explosiva, uma *cause célèbre*, e ele *sabia* disso. Sentia que a cena do hotel e a do chuveiro eram as duas em que deveríamos ter certeza de estar fazendo tudo certo. E, como ele estava sofrendo tanta pressão dos censores, assegurou-se de que seriam feitas com bom gosto.”

Nunca antes no cinema comercial americano atores haviam interpretado um dueto erótico na horizontal, muito menos seminus. “Fiquei tão intrigada com a personagem e a direção de Hitchcock”, lembrou a atriz Janet Leigh, “que só quando já estava no set usando apenas lingerie percebi que aquilo seria um grande rebuliço. Era uma filmagem fechada, mas o mais engraçado era o pessoal dos andaimes olhando para baixo como se realmente estivessem vendo alguma coisa.”

“John Gavin ficava muito bem na tela; infelizmente era um tremendo peixe morto em qualquer outra situação”, comentou um membro da equipe sobre o ator que havia sido muito bem recomendado pelo agente Henry Willson, o caçador de talentos que já havia obtido contratos de estúdio para Rock Hudson, Guy Madison, Rory Calhoun e Tab Hunter. Hitchcock foi ficando cada vez mais irritado à medida que, tomada após tomada, eles não conseguiam abalar a postura gélida de Gavin. Finalmente, o diretor gritou “corta” e chamou Janet Leigh a um canto para conversar. “A cena não ia tão bem quanto Hitchcock queria”, disse a atriz, escolhendo com cuidado as palavras. “Ela tinha que estabelecer a paixão entre eles logo de início, para que o tremendo sacrifício e o ato perigoso de Marion fizessem sentido.” Hitchcock, em termos distintos mas descritivos, requisitou que Janet Leigh tomasse o controle da situação. Ela enrubesceu, concordou, e o diretor conseguiu um *fac-símile* razoável da reação requerida para a

cena. Contudo, o incômodo dele com John Gavin virou ressentimento. Em particular, Hitchcock só se referia ao ator como “O Cadáver”.

Rita Riggs, que trabalharia em outros dois filmes do diretor após *Psicose*, contou: “Nunca ouvi Hitchcock levantar a voz sobre o que aconteceu, mas, quando começamos a assistir aos copiões dos dias anteriores, notamos que se via constantemente a nuca de John Gavin.” Helen Colvig acrescentou: “Ele estava de mal com John. Eu me lembro de estar por perto quando John explicou ao assistente de direção que queria entrar por uma porta de determinada maneira. Hitchcock olhou de viés e disse ao assistente: ‘Não se preocupe, é só jogarmos uma sombra no rosto dele. Podemos acabar com ele facilmente.’ Acho que John estava realmente se esforçando para impressionar Hitchcock, mas só conseguiu irritá-lo.”

“Não gosto de conflitos”, disse uma vez o cineasta, “mas não vou sacrificar meus princípios. Estabeleci um limite no meu trabalho. Abomino pessoas que dão menos do que têm de potencial. Isso é fraude (...) e pessoas assim serão excluídas.”

A coestrela Janet Leigh afirma que uma marca do gênio de Hitchcock foi a forma como ele explorou a passividade de Gavin de maneira proveitosa. “De um jeito estranho”, disse ela, “isso acabou estimulando o suspense. Paixão verdadeira teria justificado o roubo de Marion. Mas a falta de um total envolvimento por parte de Sam deve ter levado pessoas da plateia a pensar ‘será que ele realmente a ama tanto assim?’ Isso torna ainda mais fácil se solidarizar com Marion, coisa com que o diretor estava preocupado desde o início. E pode também ter influenciado o público a acreditar que algo aconteceria entre ela e Norman na cena daquele jantar muito bizarro e estranhamente envolvente no escritório do motel.”

Embora Hitchcock nunca tenha demonstrado abertamente seu desprazer com aquela escolha de elenco, poucos poderiam ter excluído alguém de forma tão completa. Gavin se tornou um pária enquanto o diretor encontrou companhia agradável no convívio com Leigh e Perkins. “Tony era e é uma pessoa bastante reservada”, comentou um dos colaboradores do cineasta, “mas estava extremamente envolvido com o filme inteiro, queria fazer parte de tudo. Hitchcock gostava disso e o ajudou muito. Tony levava a coisa toda muito a sério.”

Ao contrário de Janet Leigh, com quem o diretor esbanjou um considerável tempo de preparação, Perkins teve pouco ou nenhum contato com Hitchcock antes das filmagens. Segundo a atriz, “Tony ficou surpreso ao saber que Hitch e eu tivemos reuniões prévias. Mas imaginei se não era porque ele queria um tipo de distanciamento, uma qualidade não mundana na maneira como Tony interpretaria Norman”. Perkins admitiu: “Em *Psicose*, fiquei um pouco confuso no início. Quando começamos o filme eu nunca tinha realmente encontrado [Hitchcock] a não ser uma vez [antes do começo da produção] e ficava muito apreensivo em fazer qualquer afirmação sobre o que eu pensava, o que sentia sobre o personagem e sobre as cenas. Daí comecei a ficar mais relaxado com ele e a fazer mais e mais sugestões e apresentar ideias. Em quatro semanas eu já estava me dando muito bem com ele, mas continuava

hesitante em mostrar uma página de diálogo na qual eu tinha trabalhado canhestramente. Ele estava no camarim lendo seu exemplar do jornal *London Times* enviado por via aérea — coisa que costumava fazer nos intervalos —, e eu disse: ‘Sr. Hitchcock, sobre meu discurso na cena de amanhã...’ Ele respondeu com um ‘ã-hã’, sem tirar os olhos do jornal, e continuei: ‘Tive umas ideias que talvez o senhor quisesse ouvir.’ Eu estava quase gaguejando. Ele então falou: ‘Tudo bem.’ Comecei a falar o que eu estava pensando. Ele repetiu: ‘Sim, tudo bem’, e eu insisti: ‘Mas, mas, mas o senhor pode não ter gostado.’ Hitchcock disse: ‘Tenho certeza de que está tudo bem.’ Abaixou o jornal e falou ‘Você pensou bastante? Quero dizer, você realmente pensou bastante? Gosta de verdade dessas mudanças que fez?’ Respondi: ‘Sim, eu acho que deveríamos fazer assim.’ Ele então confirmou: ‘Tudo bem, então é desse jeito que vamos fazer.’ Acho que trabalhei naquilo com um empenho dobrado naquela tarde, e, com certeza, quando fizemos a cena ele sequer olhou para o texto original. Para ele estava tudo bem.”

Perkins desenvolveu uma afinidade poderosa não só com o comportamento superficial de Norman Bates, mas também com suas maquinações interiores. “Foi ideia minha fazer Norman ficar comendo doce nervosamente no filme”, entusiasmou-se Perkins sobre o personagem que se transformou num popular anti-herói nacional. “Ele não planejava maldades contra os outros. Não era mau nem tinha intenções negativas. Não tinha nenhum tipo de malícia.”

Apesar da dedicação óbvia de Perkins ao seu personagem no filme, foi Janet Leigh que se tornou o bichinho de estimação favorito do diretor. Entre as tomadas, ele tinha um prazer constante em fazê-la rir com trocadilhos picantes, quintilhas jocosas e piadas de mau gosto. “O que ele mais gostava”, disse a atriz, “era de me fazer corar, o que não é muito difícil.” Apesar de seu desdém, amplamente divulgado, pelos atores, Hitchcock se esforçou para extrair de Leigh a melhor atuação possível. Sua atenção nunca esteve mais concentrada do que nos muitos momentos em que Leigh interpretava sem diálogos: a câmera se mostrava extremamente sensível ao registrar as expressões em seu rosto. “Filmei meu papel praticamente sozinha, em isolamento”, enfatizou a atriz. “Quer dizer, a não ser pela cena com Gavin, a parte no escritório e alguns momentos com Tony, o resto era apenas eu, sozinha.” Para Hitchcock estava muito claro. Ele disse: ‘Esse é o resultado que eu quero. Como chegar até ele é com você.’”

Embora alguns atores do filme achassem que a velocidade e o aparente desleixo com que Hitchcock filmava prejudicaram suas performances, Leigh discordava. “Talvez nenhum outro filme dele tenha sido feito tão rapidamente quanto *Psicose*”, comentou. “Mas um diretor menos preparado teria levado muito mais tempo para realizá-lo. Tenho a impressão de que, se alguém analisasse em detalhes uma produção em grande escala de Hitchcock, como, digamos, *O homem que sabia demais*, iria descobrir que ele era capaz de completar o filme em muito menos tempo do que a maioria dos diretores. Ele se preparava tão meticulosamente.”

A atriz se lembra vividamente das cenas em que Marion — de malas prontas, a caminho de ir encontrar seu amante — dirige nervosa pelo centro de Phoenix. No roteiro, o escritor Joseph Stefano sugere ações e sentimentos:

Estamos fechados no carro de Mary, mostrando seu rosto transtornado e cheio de culpa. Ela parece estar dirigindo com aquele excesso de zelo de quem não quer ser parado por uma pequena infração de tráfego. Para no sinal fechado em um grande cruzamento. Do ponto de vista de Mary vemos Lowery e Cassidy atravessando a rua, passando na frente do carro dela. Mary fica paralisada.

Leigh explicou: “Era uma tomada sem som, claro, mas eu estava dirigindo e tendo esses pensamentos. Hitch articulou perfeitamente para mim o que eu deveria estar pensando: ‘Oh-oh,’ ele dizia, ‘lá está o seu patrão. E ele está olhando para você de um jeito estranho.’” Da mesma forma, Hitchcock interpretou para ela as vozes fora da cena do patrão de Marion, de sua colega Caroline e do homem do petróleo Cassidy, cada um reagindo ao seu desaparecimento em conversas imaginadas pela personagem enquanto foge com o dinheiro roubado.

Marshall Schlom recorda que Hitchcock trabalhava “excepcionalmente próximo” de Janet Leigh. “Antes de cada tomada, ele ia com calma até ela e a orientava. Também gostava dela de verdade, portanto, adorava dirigi-la. Ele sussurrava alguma coisa em seu ouvido, ela dava um risinho e corava, então Hitchcock voltava para sua cadeira com cara de moleque. Era um relacionamento maravilhoso.” Segundo o escritor Stefano: “Eu a observava e percebia que ela estava tendo uma atuação incrível. Hitchcock a ajudou, mas tinha que ser uma coisa vinda de dentro.”

Na versão definitiva da cena a que Leigh se refere está parte da justificativa para o texto que aparece no início do filme. Enquanto a câmera faz uma panorâmica do horizonte da cidade, créditos em estilo de documentário dizem: PHOENIX, ARIZONA, SEXTA-FEIRA, ONZE DE DEZEMBRO... DUAS E QUARENTA E TRÊS DA TARDE. O diretor frequentemente estabelecia lugar e data precisos na abertura de seus filmes, mas em *Psicose* foi um pouco diferente. “Hitchcock ficou louco porque mandou uma equipe de segunda unidade filmar cenas das ruas da cidade para a projeção de fundo”, contou o cenógrafo Robert Clatworthy. “Quando viu o resultado, ele notou as decorações natalinas enfeitando a rua. Não gostou nem um pouco e disse: ‘Hmmm. Isso vai precisar de uma explicação.’ Ele estava sempre preocupado com a possibilidade de o público tentar ser mais esperto que ele. Você pode ver a decoração na cena em que o patrão de Janet Leigh passa por seu carro e olha para ela. E não havia tempo para refilmar. Então ele colocou aquela data logo no começo torcendo para que algum espertinho não ficasse imaginando o motivo de não haver qualquer outra referência aos feriados de final de ano no filme.”

Segundo muitos integrantes de sua equipe, Hitchcock era um elitista. “Ele era um

tremendo esnobe”, afirmou uma atriz dirigida por ele em dois filmes. “Você tinha que saber conversar sobre boa comida, vinhos e viagens. Tinha que desgostar ou ter um baixo conceito sobre as mesmas pessoas que ele. Às vezes era engraçado. A maior parte do tempo era enlouquecedor.” O maquiador Jack Barron contou que “ele nunca falava com os figurantes. Lembro-me dele pedindo a um assistente para tirar de sua frente todo um grupo de figurantes porque não tinha gostado da cor das roupas que eles usavam”.

Ao longo das filmagens, Hitchcock ajudou conscientemente a criar um set dividido e m *Psicose*. Como ele admitiu certa vez para um entrevistador: “Para mim... os personagens da segunda parte do filme eram meras figuras.” A figurinista Rita Riggs confirmou: “Havia dois grupos”, referindo-se à cisão que o diretor tentou manter entre os atores da “primeira parte” do filme — Janet Leigh e Anthony Perkins — e os da “segunda parte” — Vera Miles e John Gavin. “[Hitchcock] adorava esse tipo de tensão. John Huston também era assim. Nos intervalos, o grupo de Tony se divertia com um jogo que ele havia inventado chamado ‘Essências’. Era parecido com ‘Vinte Perguntas’. A pessoa da vez escolhia um personagem histórico ou literário, e os outros precisavam descobrir [quem era] fazendo perguntas como ‘se você fosse um carro, seria um Pontiac usado ou uma Ferrari?’ Às vezes uma adivinhação durava dez dias e ficava tão empolgante que mal podíamos esperar pela pausa no trabalho para voltar para o jogo. Acho que Hitchcock gostava muito de Tony, mas ele era um jovem muito tímido e quieto. E [muitos de nós] só conseguimos conhecê-lo melhor por enxergarmos através daquele maravilhoso jogo como sua mente funcionava.”

A atriz Vera Miles sentiu o descaço do diretor, mas reconheceu sua participação na desavença entre os dois. “Só achei que era muito difícil ter alguém dizendo ‘é assim que você tem que fazer’. Eu era teimosa, e ele queria alguém que pudesse ser moldado. Não era uma situação horrível. Eu recolhia meus comentários irônicos e ia embora. Não queria brigar. Só disse ‘é pegar ou largar’. E assim acabou meu relacionamento com Hitchcock. Ele fez alguns comentários desagradáveis aos quais nunca respondi. Na verdade, lembro-me dele com carinho.”

O diretor inova

Por mais que Hitchcock se divertisse com jogos psicológicos e rixas e em exercitar os músculos de diretor, seu maior deleite eram os desafios técnicos. Por exemplo, na longa jornada noite adentro que a heroína faz em seu carro, ele estava decidido a evitar os clichês. Naquela época, o procedimento padrão para uma cena de carro juntava o uso de parte de uma carroceria de automóvel e a projeção de imagens em movimento ao fundo. “É assim que eles fazem no *cinema*” fazia parte do arsenal de frases depreciativas do diretor. Marshall Schlom explicou: “Em geral, nas cenas noturnas não se usava a projeção de fundo porque, a não ser pelos faróis dos carros atrás,

é tudo basicamente preto.”

Hitchcock estava determinado a encontrar uma maneira de mostrar *visualmente* que a heroína tinha se perdido e ia se afastando da estrada principal. “Um dia ele disse aos eletricitas e aos encarregados dos efeitos especiais: ‘Pessoal, vamos fazer o seguinte...’”, relatou Marshal. “Com Hitchcock era sempre como ‘*nós*’ vamos fazer, o que era maravilhoso. A ideia dele era engenhosa e tomaria muito pouco tempo. Ele mandou a equipe instalar uma grande cortina de veludo preto cobrindo toda a área atrás do carro para que o fundo ficasse num completo breu. Para [simular os faróis] atrás [de Janet Leigh] ele fez os eletricitas construírem uma roda com cerca de um metro de largura na qual foi montada uma série de luzes. A roda tinha um eixo que permitia a rotação de 360 graus. Para dar a ilusão de que os faróis dos carros atrás dela estavam saindo do quadro pela direita [ou seja, à esquerda de Janet Leigh], ele fez os maquinistas puxarem a roda para longe do carro, num determinado ângulo, enquanto ela girava de forma controlada. As lâmpadas tinham ao lado pequenos rebatedores, de modo que, assim que elas passavam da câmera, as luzes desapareciam. Visto através do para-brisa do carro, parecia que os faróis iam desaparecendo atrás dele. À medida que eles puxavam a roda para o fundo da cena, as luzes iam diminuindo e parecendo estar a dez ou quinze metros de distância.”

Hitchcock, atrasado por vários dias de tempo ruim e preocupado com uma possibilidade de greve anunciada pelo Screen Actors Guild, excluiu algumas filmagens em locação e também alguns elegantes movimentos de câmera, que foram substituídos por tomadas simples em plano médio. Durante a pré-produção, o cineasta pediu ao seu diretor de arte Joseph Hurley para trabalhar em ilustrações de seu conceito para as cenas de Bates no pântano. Esses desenhos foram usados para orientar a equipe sobre o que o diretor queria na busca por cenários reais. Locações adequadas foram encontradas no norte da Califórnia, perto da Base Aérea Travis e de Fairfield, em Grizzly Island. No entanto, tempo e dinheiro forçaram Hitchcock a usar um cenário substituto no terreno do estúdio. Do mesmo modo, a genérica e rústica “Rua Principal” que já existia na Universal se transformou na cidade de Fairvale citada no roteiro, e o prédio principal de escritórios do estúdio (demolido logo depois das filmagens) serviu como o tribunal do condado. Hitchcock filmou essas cenas tão rapidamente que sua equipe não notou muitas diferenças entre o longa para cinema e um dos programas de TV “tudo-em-três-dias” do diretor. “Fazíamos de catorze a dezoito cenas por dia, o que, para um diretor de filmes da estatura dele, era muita coisa”, como dissera o continuísta. “Ele estava trabalhando com pessoas que já o conheciam”, explicou o roteirista Joseph Stefano. “Então não havia espetáculo nem ostentação. Àquela altura, ele não tinha mais nada a provar para ninguém.”

Embora muitos colaboradores de Hitchcock estivessem familiarizados com seus métodos de trabalho, o domínio que ele tinha dos aspectos técnicos do *métier* provocava espanto constante. “Ele realmente entendia de lentes”, comentou o cenógrafo Robert Clatworthy, assistente de Robert Boyle em dois filmes anteriores de Hitchcock,

Sabotador (1942) e *A sombra de uma dúvida* (1943). “Por muitos anos, ele levou consigo um bloquinho no formato de um quadro cinematográfico e uma caneta. Quando tinha que explicar uma coisa, falar com o cinegrafista, ele desenhava a imagem do que queria na cena. O cinegrafista então colocava na câmera a lente adequada e o resultado era exatamente o que ele queria.”

Apesar de *Psicose* ser um filme “pequeno”, Hitchcock explorou uma série de técnicas concebidas para intensificar o envolvimento do público. O diretor insistiu para que o cinegrafista John Russell registrasse praticamente tudo com lentes de 50 milímetros. Nas câmeras de 35 milímetros da época, tais lentes se aproximavam o máximo possível da visão humana. “Ele queria que a câmera, sendo o tempo todo os olhos do público, permitisse que eles [percebessem a ação] como se vissem com seus próprios olhos”, explicou o continuísta Marshall Schlom. Mais uma vez, Hitchcock reforçou a sensação de voyeurismo — de “olhos cruéis estudando você”, como diz Norman Bates — que permeia o filme inteiro.

Sem fotografias, por favor

No que o boca a boca sobre o filme se espalhou como um incêndio por Hollywood, Hitchcock exigiu um sigilo ainda maior do elenco, da equipe e do pessoal da publicidade. Ele proibiu a divulgação de qualquer sinopse da trama para o público. Nenhum diretor tinha feito isso desde Cecil B. DeMille em *Os Dez Mandamentos*. Hitchcock, porém, como mestre da autopromoção, providenciava oportunidades para fotos “improvisadas” assim que surgia uma deixa. O diretor de arte Robert Clatworthy recordou: “Ao longo da filmagem, ele manteve sempre visível uma cadeira com ‘Sra. Bates’ escrito atrás, bem grande. O humor de Hitchcock era assim. Por Deus, a Sra. Bates era uma pessoa real, então tinha de ter uma cadeira.” Num final de tarde, o diretor se acomodou nessa cadeira — uma foto premeditada (e devidamente registrada) como um agrado para os divulgadores do estúdio; mais tarde, todos os principais nomes do elenco, de Martin Balsam a Janet Leigh, também foram fotografados na mesma cadeira. Exceto, claro, Anthony Perkins.

A Paramount estava cada vez mais inquieta com a insistência do diretor em evitar que William “Bud” Fraker, o chefe de seu departamento de fotos de cena, registrasse qualquer material que pudesse aludir de forma muito direta ao tema do filme ou às surpresas da trama. O cineasta tentou driblar o pessoal da publicidade liberando fotos inócuas de Janet Leigh usando um suéter listrado (“exatamente o tipo de roupa que Hitchcock não aprovava”, observou a figurinista Rita Riggs). Herb Steinberg, que entrou para a Paramount, em Nova York, em 1948 e se tornou chefe do departamento de propaganda e divulgação do estúdio, mandou um memorando para Hitchcock em 30 de dezembro. Steinberg reclamava das “fotos estáticas que não nos dão o sabor ou a excitação que eu sei que você pretende mostrar na tela. Entendo sua

necessidade de sigilo e o valor que isso tem como elemento promocional. Entretanto, espero que você nos permita registrar as filmagens para que, pelo menos, tenhamos material para usar no futuro, quando os mistérios envolvendo *Psicose* forem revelados”.

O assessor de imprensa Steinberg propôs um acordo: se Hitchcock permitisse que o fotógrafo “registrasse o máximo possível das filmagens”, o filme não revelado seria entregue nas mãos de qualquer pessoa escolhida pelo diretor até o momento em que tais fotos pudessem ser divulgadas. Hitchcock sabia demais sobre fotógrafos e divulgadores de estúdio para se arriscar. Todas as fotos do filme foram planejadas por ele de modo a revelarem o mínimo possível.

Eram muitas as precauções aparentes para manter o filme em sigilo — o diretor distribuiu para toda a imprensa fotos de segurança guardando as portas dos galpões de filmagem —, mas o escritor Robert Bloch não viu nenhuma delas. “Um dia eu estava na Universal a trabalho”, contou o romancista, que teve alguns roteiros exibidos no programa de TV de Hitchcock na época em que *Psicose* estava sendo produzido. “Andei pelos cenários onde o filme estava sendo rodado. Naquela época eles não eram tão cuidadosos a respeito de visitantes desconhecidos e indesejados. Vi Hitchcock dirigir Tony Perkins caminhando ao lado das portas dos quartos do motel, e foi isso. Não me apresentei, nem falei com ninguém. E ninguém falou comigo.”

O roteirista Joseph Stefano era um visitante regular do set, ao menos durante os primeiros dias de filmagem. O ego de Hitchcock inflava quando estava perto de alguém relativamente novato como Stefano, ansioso para aprender tudo sobre como fazer cinema. Contudo, segundo alguns membros da equipe, o diretor acabou se arrependendo de seu gesto benevolente. Marshall Schlom explicou: “Naquela época, agentes e escritores nunca podiam entrar no set. Acho que, por cortesia, Hitchcock disse [que Stefano] poderia ficar e observar. Como eu trabalhava com o roteiro nas mãos, [Stefano] ficava comigo assistindo e ouvindo os diálogos que escrevi. E ele sussurrava para mim: ‘Eles mudaram essa parte.’ Bem, atores *fazem* isso. Parte da minha função é saber quando dizer algo ao diretor e quando deixar para lá. Mas ele começou a fazer sugestões e algumas críticas, e acho que acabou sendo afastado. Eu *sei* que foi. Hitchcock nunca perdia nada do que acontecia no set. Ele reparava essas pequenas coisas. Sabia quando alguém estava se intrometendo, sentiu que Joe, às vezes, se excedia e não deixou que isso continuasse acontecendo.”

A atriz Lurene Platteau, que interpretou o papel da mulher do xerife (“pequena, vivaz e um palito”, dizia o roteiro), já havia trabalhado com Hitchcock nos anos 1940, numa versão para o rádio de um de seus grandes filmes mudos, *The lodger* (1926) (numa interpretação pela qual a atriz foi cumprimentada pelo diretor com um tapinha no traseiro). Em *Psicose*, ela ficou desconcertada quando os papéis vividos por ela e John McIntire foram truncados na montagem. Também ficou preocupada que a maneira de dirigir de Hitchcock parecesse ter mudado tanto. A atriz reclamou que ele observou com aparente enfado um rápido ensaio entre ela, McIntire, Vera Miles e John Gavin: “Ele confiava nos atores e não deu muitas instruções, a não ser para enfatizar que eu

não deveria sair da minha marcação. 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 afligiu, 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.'"

Tittle acabou se acomodando suficientemente ao método pouco ortodoxo do diretor a ponto de relaxar. "Trabalhar com ele era como voltar ao útero", disse ela. "Acho que nós quatro nos sentimos como se estivéssemos numa espécie de castelo protegido." Embora Hitchcock claramente gostasse da veterana atriz, não poupava veneno se contrariado. "Eu não estava seguindo minhas marcações da forma correta", contou Tittle lembrando de uma rápida cena filmada num cenário no terreno do estúdio representando a igreja presbiteriana de Fairvale. "Ele conseguia ser terrivelmente sarcástico. Não era nem bajulador nem bobo. Estava muito sério no dia em que filmamos do lado de fora da igreja. Mostrou-me o que ele queria e até *como* eu deveria andar e o quão rápido, mas eu disse: 'Sr. Hitchcock, eu não dou grandes passos masculinos, ando com passos de senhora!' Ele ficou muito zangado. Entretanto, percebi que, se ele me dizia que eu estava no lugar errado, era devido ao elaborado planejamento formulado para a ação e a câmera. E você *tinha* que fazer e refazer assim até estar tudo certo."

Hitchcock se diverte

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. "Mas ele queria que fosse naquela cena com sua filha. Uma espécie de capricho sentimental." (Outros afirmam que aquela era a primeira oportunidade disponível para Hitchcock fazer sua aparição sem distrair a atenção do público.)

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. Sobre seu trabalho juntos, Patricia Hitchcock comentou: "Eu sempre tive tanta reverência por ele, um diretor tão talentoso. Nem nos ocorre no set que sejamos pai e filha. Não que ele fosse severo, era sempre calmo e paciente. Sabia o que queria." A família Hitchcock realizou a cena sem dificuldades.

O cineasta fez questão que, em seu trailer para as filmagens, fosse instalado um telefone para ligações internacionais. "Como será que está o tempo em Londres?", pensava em voz alta durante um intervalo, e ia até o trailer para descobrir. "Ele

realmente não queria nada da vida além de comida, vinho e brincar com seus filmes”, explicou Marshall Schlom. “Por razões fiscais ele tinha esse rancho em Los Gatos e perdia dinheiro plantando uvas champaigne. Só bebia Montrachet importado da França, que, na época em que uma garrafa de vinho saía por três ou quatro dólares, custava quinze. Nós filmamos *Psicose* no período do Natal, e ele ligou para o restaurante Maxim’s em Paris dizendo ‘eu queria pedir o foie gras’. Ele tinha um acordo com a TWA, que ele chamava de ‘Teenie Weenie Airlines’. O Maxim’s entregava a comida a um piloto da TWA em Paris que a levava até o motorista [de Hitchcock] no Aeroporto de Los Angeles, e este a trazia ao estúdio, sem passar pela alfândega.”

No Natal o diretor brindou com presentes apenas dois de seus colaboradores em *Psicose*. O assistente de direção Hilton Green ganhou uma das primeiras câmeras instantâneas Polaroid. E o continuísta Schlom descobriu o motivo de Hitchcock querer tanto saber se a Sra. Schlom conhecia a receita de “creme coalhado de limão”. Dois dias antes do Natal, Schlom abriu o embrulho de um livro caro e raro que o diretor havia encomendado especialmente para ele de Nova York. Contudo, quando o presente escolhido, *A enciclopédia da gastronomia*, acabou se revelando *A enciclopédia da astronomia*, fez-se um silencioso alvoroço no escritório do diretor. “Ele mesmo ligou para Nova York”, contou Schlom, “e fez uma pessoa localizar o livro certo e trazê-lo pessoalmente de um dia para o outro. Ele queria me dar *aquele* livro *naquele* dia. Esse é o tipo de pessoa que ele era.”

Invenções e apetrechos eram outros dos passatempos de Hitchcock durante a realização de *Psicose*. Marshall Schlom contou que “um dia ele quis descobrir se havia um jeito de fazer um batedor de ovos elétrico. Mandou filmar sua mão batendo ovos muito rápido, para depois projetar em câmera lenta. Daí fez com que o técnico de efeitos especiais adaptasse uma bateadeira Mixmaster para tentar reproduzir o mesmo movimento”. Hitchcock não parecia ter a intenção de utilizar tais inventos de uma forma prática. Para ele, o prazer estava em mexer com os detalhes técnicos.

Em outra ocasião ele imaginou: “Não seria maravilhoso filmar com personagens na Torre Eiffel sem precisar ir até lá?” O diretor enviou Schlom numa dispendiosa missão de busca por efeitos especiais de última geração. Nada do que ele conseguiu descobrir, porém, agradou o diretor.

Como também não o agradou, aparentemente, a bela e elaborada cozinha com armários da famosa marca St. Charles que a Universal mandou construir em sua casa durante as filmagens de *Psicose*. Quando o diretor descobriu que a cozinha estava cerca de um centímetro menor que suas especificações, fez com que fosse tudo desmontado e refeito — por conta do estúdio. O continuísta Schlom sugeriu que essa frustração, em vez de um mero capricho, poderia ter um motivo mais profundo. “Sua mulher era uma excelente cozinheira e Hitchcock queria que ela tivesse essa linda cozinha, mas era tão gordo que não conseguia nem fazer um seguro”, explicou Schlom. “Então ele estava numa dieta que permitia 120 gramas de carne por dia, e uma dose ocasional de vinho aperitivo Dubonnet. Estava devastado.”

“Ele conseguia ser muito engraçado e autodepreciativo”, recordou-se Stefano. “Embora ainda continuasse bem gordo, perdeu vários quilos. ‘Meu estômago fica pendurado que nem um avental velho’, dizia. Aí ele me contou essa história maldosa sobre um suntuoso jantar na casa de um jovem diretor que tentava impressioná-lo. ‘O garçom veio encher nossas taças e trazia um guardanapo envolvendo uma garrafa de vinho que nem tinha sido resfriada! Quanta pretensão!’ Ele continuava menosprezando essas pessoas de forma impiedosa, e eu ria, pois ele estava me contando *tudo* a respeito disso.”

Outros colaboradores de Hitchcock viam suas esquisitices de forma benevolente. “Ele me falou que nunca teve carteira de motorista pois tinha medo de ser parado pela polícia”, recordou Marshall Schlom. “Era sua esposa que dirigia, mas todo ano a Ford, um dos patrocinadores de seu programa, dava a ele um Thunderbird novo. E ele dava para a filha, Pat.” A responsável pelo guarda-roupa do filme, Rita Riggs, também encarava com bom humor as peculiaridades do diretor. “Ele e Alma me convidaram para jantar uma noite, o que eu considerei um grande privilégio”, contou a figurinista, sorrindo ao lembrar-se daquele dia. “Um dos momentos mais engraçados na companhia de Hitchcock foi vê-lo entrando no meu pequeno fusca, recheando o carro com aquele perfil marcante que ficou tão famoso. Enquanto eu fazia o caminho até sua casa em Bel-Air, os olhares de espanto dos outros motoristas, virando-se duas, três, quatro vezes, para ver se era ele mesmo, eram hilariantes.”

Riggs enxergava além da formalidade de Hitchcock no set e da intimidadora coleção de arte da mais alta qualidade decorando as paredes de sua casa. Ela recordou-se da “maravilhosa intimidade” de jantar com o diretor e a esposa na cozinha que acabara de ser reformada. “Sempre pensei nele como o príncipe aprisionado no corpo do sapo”, contou. “Ele realmente amava tanto a beleza que se dedicava a criá-la. Acho que suas perversidades e a frustração com sua aparência faziam parte de sua enorme criatividade. Todos falam sobre suas travessuras e seu gosto por pegar peças, mas ele tinha um espírito divertido, e acho que algumas pessoas não entendiam isso. Por exemplo, uma noite eu cheguei em casa e encontrei na minha porta uma caixa de morangos silvestres franceses, porque tínhamos falado deles havia pouco tempo. Isso é perversidade ou é fazer uma coisa por puro prazer?”

Um aspecto aparentemente incomum do método de trabalho de Hitchcock era ele confiar a responsabilidade de assistir os copíes diários ao montador George Tomasini e ao continuísta Marshall Schlom. “Ele nunca queria ver o filme”, garantiu Schlom. “Depois das sessões, George e eu íamos até ele dizer o que achávamos que estava certo ou errado. Era assim que ele sabia como estavam as coisas.” Tomasini, tendo trabalhado em *O homem enado*, *Um corpo que cai* e *Intriga internacional*, era um dos poucos colaboradores em que Hitchcock depositava implícita confiança em termos de gosto e instintos. Apesar de tais méritos, Tomasini recebeu apenas 11.000 dólares para trabalhar em *Psicose*.

Schlom relembrou a extrema dificuldade que Hitchcock enfrentou para fazer um

close-up de Vera Miles reagindo a um livro de encadernação simples encontrado no quarto de Norman Bates. Na descrição do roteiro, o momento é puro melodrama antigo. “Os olhos [de] Lila se arregalam de choque, e então revelam repugnância. Ela fecha o livro violentamente e o deixa cair.” Segundo Schlom, “Hitchcock queria *sugerir* que se tratava de um livro pornográfico só com um leve elevar de sobrancelhas. Isso era tão importante para ele que fizemos umas dezesseis tomadas de Vera, o que era incomum”. Pouca coisa do que o diretor fazia surpreendia a atriz. “Se ele me falasse para pular por cima da lua”, disse ela, “eu tinha tanta confiança em sua competência que provavelmente tentaria.” O momento foi marcante também por ter sido o único em todo o filme em que o cineasta e o diretor de fotografia John Russell usaram outra lente que não a de 50 milímetros. “Era uma lente de cem milímetros”, contou Schlom. “Ele dizia que guardava os closes para os momentos de grande ênfase — quando queria realmente que o público *soubesse* uma coisa. Quando eu e George Tomasini mostramos o material editado, ele falou: ‘Pessoal, vocês pegaram a tomada errada. Voltamos para a moviola, olhamos todo o material e separamos uma diferente, e ele disse: ‘Não, ainda está errado.’ Tentamos mais três ou quatro vezes — e ele continuava: ‘Errado de novo. Você acredita que tivemos que copiar os dezesseis takes num rolo e projetar na tela grande? Ele sabia qual estava melhor. Viu o que nós não conseguíamos ver.’”

Saul Bass e o grito no chuveiro

Além de seus auxiliares próximos, Green e Schlom, Hitchcock também valorizava o olhar inovador do designer gráfico Saul Bass. “Eu andava por lá com meus papéis embaixo do braço”, recordou Bass, a quem o diretor pagou 10.000 dólares por treze dias de meio expediente de trabalho ao longo de treze semanas consecutivas, e deu o crédito de “consultor visual”. “Quando fazia alguma coisa, eu levava para mostrar a ele, conversávamos e eu ficava caminhando pelo set e observando”, contou. “Para mim, [*Psicose*] era um pouco como ser um tocador de tuba que só sabe a *sua* parte da apresentação. Só quando ele termina o trabalho e volta descobre que a obra que a orquestra tocava era *Carmen*.”

Após suas reuniões com o diretor, Bass tocava notas que ressoavam com Hitchcock. Um dos primeiros conceitos do artista girava em torno da cena final que mostrava Norman Bates na cela de detenção, com sua personalidade totalmente consumida pela da Mãe. Como Joseph Stefano definiu no roteiro:

As paredes eram brancas e nuas. Não havia janela. Nenhuma mobília a não ser a cadeira de encosto reto (...) o cômodo tinha uma qualidade de lugar nenhum, de um tranquilo distanciamento do mundo.

Bass disse: “E tive uma pequena ideia para a cena, que chamei de ‘a Mãe de Whistler’. No quadro [de James Abbott McNeill Whistler], a mãe está sentada numa cadeira de balanço e no fundo há uma pequena paisagem emoldurada. Então imagine a situação de Tony Perkins enrolado em seu cobertor e um painel de ventilação na parede bem onde fica a moldura na pintura de Whistler.” Na filmagem, Hitchcock eliminou qualquer referência visual ao famoso quadro.

Duas das mais complicadas sequências do filme — o assassinato no banheiro e a morte de Arbogast — envolveram esforços não só de Bass, mas da equipe inteira. Embora o diretor tivesse em Joseph Hurley um dos melhores ilustradores da indústria, pagou 2.000 dólares para Bass criar os *storyboards* da cena do chuveiro. “Foi uma boa ideia”, ponderou o colaborador de Hurley, o diretor de arte Robert Clatworthy. “Joe poderia ter desenhado a coisa toda, mas Saul não cairia no clichê como nós poderíamos facilmente fazer.”

As armadilhas estavam implícitas na cena: violência em grau potencialmente censurável e nudez. Hitchcock disse a Leonard South: “Vou filmar e cortar em movimentos rápidos, de modo que o público não tenha ideia do que está acontecendo.” Bass respondeu aos desejos do diretor com uma abordagem de videoclipe, uma saraivada de ângulos oblíquos, planos americanos e close-ups. Embora a sequência contasse com muito pouco movimento e imagens que, em si, poderiam parecer banais ou inócuas, os pedaços de filme ao serem reunidos deveriam criar uma impressão de violência selvagem, quase visceral. “Fiquei com esse dilema na cabeça”, explicou Bass, “uma espécie de noção purista de criar um assassinato horrendo sem sangue. Isso me pareceu uma boa coisa a fazer.”

Para acomodar Hitchcock e sua equipe para os ensaios do assassinato, os artistas Robert Clatworthy e Joseph Hurley construíram uma imitação de chuveiro no tamanho apropriado. O diretor fez um teste no cenário provisório durante a segunda semana de filmagem. “Testamos a cena colocando uma banheira e duas paredes falsas no galpão Fantasma”, explicou Clatworthy. “Joe e eu entramos naquele galpão grande e escuro, e quando nos aproximamos vimos a figurinista limpando o terno azul de Hitch com uma toalha grande. Janet estava de roupa de banho. Talvez seja porque construímos aquela coisa muito rápido, mas o fato é que a tinta não estava completamente seca e o jato do chuveiro a espalhou para todo lado. Pior, o ralo da banheira também não estava funcionando. Hitch nos viu. Ele disse: ‘Pessoal, isso é bastante inadequado. Acredito que seja assunto da competência do departamento de olhares de reprovação.’”

Para a filmagem definitiva da cena, Clatworthy e Hurley construíram outro cenário, com quatro paredes. Cada uma delas era destacável para que o diretor posicionasse suas câmeras sem restrições. A estrutura desmontável, no galpão 18-A, permitia que o cineasta filmasse a unidade de chuveiro e banheira em separado ou em conjunto com o cenário maior do banheiro completo. A banheira tinha pouco menos de dois metros de parede a parede. Segundo Clatworthy, Hitchcock insistiu em

“ofuscantes azulejos brancos” e torneiras brilhantes, uma predileção já vista em cenas de *Assassinato* (1930) e *Quando fala o coração* (1945).

Filmes anteriores de Hitchcock haviam mostrado banheiros como locais de revelação ou de ameaça. *Psicose* iria além. Adentraria um novo território ao sugerir nudez e retratar completo terror. Segundo Janet Leigh, o diretor a vinha preparando para a sequência desde meados de novembro. “Hitchcock estava muito orgulhoso quando me mostrou o *storyboard* de Saul Bass”, disse a atriz. “Contou-me em detalhes exatos como filmaria a cena a partir dos planos de Saul. Os desenhos delineavam todos os ângulos, então eu sabia que a câmera estaria *ali*, e depois *ali*. Ela estaria em lugares diferentes o tempo todo.” O escritor Joseph Stefano recordou ter conversado com o diretor depois de ele ter se reunido com sua protagonista, e contou: “Hitchcock disse: ‘Vou ter problemas com Janet. Ela é muito acanhada com relação aos seus seios. Acha que eles são grandes demais.’ Ele estava consciente de que não seria fácil lidar com uma mulher que já ficava inquieta ao estar só de sutiã no set, e disse: ‘Vamos tentar fazer tudo o mais rápido possível para o bem dela.’ Não queria que Janet tivesse problemas ou constrangimentos.”

O maquiador Jack Barron observou: “Na primeira vez em que fui ao escritório de Hitchcock falar sobre o filme, ele me disse que ia tentar convencer Janet a ficar nua para a sequência. Quando chegaram ao assunto, ela não estava nem um pouco interessada. Com o passar do tempo ele disse que tentaria de novo ‘para a versão europeia’, mas ela se recusou. Perguntei se precisava fazer algum preparativo, e ele respondeu: ‘Não, vamos esconder o máximo que pudermos e não mostraremos realmente o esfolação. Só traga *muita* calda de chocolate para fazer o sangue.’ Janet Leigh especula se Hitchcock não estava apenas provocando os homens de sua equipe com o aspecto da “nudez”: “É claro que Hitchcock *nunca* me pediu para fazer a cena nua, pois mostrar isso na tela estava simplesmente fora de cogitação. Fazê-la com nudez real seria negar quão esperto e sutil ele era para *sugerir* as coisas.”

A equipe de figurino, Helen Colvig e Rita Riggs, de início ficou perplexa com o dilema de, ao mesmo tempo, sugerir nudez, permanecendo dentro dos limites da censura, e preservar a intimidade da estrela. “Foi uma histeria”, disse Leigh, que pesquisou com Riggs revistas em busca de fotos de strippers. “Todas elas usavam penachos, lantejoulas, cata-ventos e plumas de ave-do-paráiso. Ela [Riggs] teve uma brilhante ideia, que foi usar fustão cor da pele cobrindo os seios e a parte vital — e foi isso.”

“Janet e eu ríamos de pura timidez!”, lembrou a figurinista. “Foi com certeza minha primeira experiência com ‘nudez’ para um filme. Eu estava muito consciente não só da timidez de Janet, mas também da de Hitchcock, então encarei a tarefa pensando como *eu* me sentiria. O trabalho de *storyboard*, especialmente para aquela sequência, era tão inovador; eu só tinha que olhar os desenhos para saber o que tinha de ser feito. E ficava claro que jamais precisaríamos mostrar o corpo inteiro, mas, digamos, as costas nuas, a região da barriga ou o contorno dos seios. Pensei no trabalho

como uma escultura. Se tivéssemos que mostrar parte de um seio, digamos, por baixo de um cotovelo dobrado, eu esculpiria o tecido, colaria, pintaria e o apararia até o ponto exato do corpo que precisava estar visível. É verdade que consumia muito tempo, mas o mais importante é que não pareceu invasivo para Janet.”

Como medida de precaução, Hitchcock contratou — por um total de 500 dólares — Marli Renfro, uma ruiva de 23 anos, modelo e dançarina em Manhattan e Las Vegas, cujas proporções (1,62 metro, 36-23-35 polegadas/91-58-89 centímetros) eram quase as mesmas de Janet Leigh. “Alguns diretores simplesmente anunciariam ‘você vai ficar nua’”, observou o continuísta Marshall Schlom. “Mas ele não queria criar constrangimento para Janet, nem mostrar algo ofensivo na tela. Para ele, a cena do chuveiro tinha sido concebida para ser chocante, e não excitante.” O diretor explicou ao escritor Stefano: “Quero alguém no set cujo trabalho é ficar nua, assim eu não tenho que me preocupar em cobri-la.’ Foi muito esperto da parte dele.” Hitchcock atçou ainda mais a curiosidade da imprensa sobre a filmagem ao declarar que a presença da Srta. Renfro era puramente em função de “uma cena em que a Srta. Leigh é mostrada de costas”.

Apesar das intenções puristas de Saul Bass em mostrar um “assassinato sem sangue”, os desenhos que ele preparou para a sequência trazem imagens como a das mãos ensanguentadas da vítima segurando seu pescoço perfurado. Depois que Hitchcock aprovou a concepção, Bass decidiu testá-la em 10 de dezembro. “Aluguei uma IMO [antiga câmera usada em noticiários de cinema] que utilizava um cartucho com 25 pés (cerca de 7,6 metros) de filme”, contou o desenhista. Primeiramente, eu queria saber se funcionaria fazer o corte acima do mamilo. Com a câmera carregada, ela rodaria só os 25 pés antes de ficar sem filme. Usei a dublê de Janet Leigh para filmar. No final do dia pedi para ela ficar até um pouco mais tarde. Armei uma luz, gastei os 25 pés do cartucho e montei a coisa para ver se funcionaria. Mostrei para Hitch, e ele achou bom.”

Bass explicou que os testes para a sequência meramente confirmaram que sua concepção era viável. “O ponto de vista básico da coisa é sustentado por uma série de imagens repetitivas nas quais existe muito movimento mas pouca atividade”, observou o designer gráfico. “Afinal, tudo que acontece é apenas uma mulher tomando banho, sendo atacada e caindo lentamente para o fundo da banheira. Em vez disso [filmamos] séries de movimentos repetitivos: ‘Ela toma banho, toma banho, toma banho. É atacada-atacada-atacada-atacada-atacada. Ela cai-cai-cai. É atacada-atacada-atacada-atacada. Cai-cai-cai.’ Em outras palavras, o movimento era muito limitado, e a quantidade de ação para chegar a ele, muito intensa. Foi o que eu sugeri a Hitchcock. Não acho que aquela foi uma cena típica de Hitchcock, no sentido habitual da palavra, porque ele nunca tinha usado antes aquele tipo de corte rápido. Pelos padrões modernos, não achamos que ela representa um corte em staccato, pois já estamos tão acostumados com as edições frenéticas. Mas, naquela época, fazer — sei lá, dois, três minutos, quanto quer que dure a cena — com quarenta ou sessenta cortes, quantos fossem, era uma ideia

muito nova do ponto de vista estilístico. Como um profissional das sequências de abertura, para mim era muito natural usar aquela técnica de montagem com cortes rápidos para criar o que resultou numa visão de assassinato impressionista, e não linear.”

Pela decupagem de Hitchcock para os *storyboards* de Bass, seriam necessárias 78 posições de câmera. Para muitas das tomadas, foi necessária a construção de um andaime especial na oficina do estúdio. Um artigo na revista *Variety* revelou alguns aspectos técnicos cruciais da cena. “Hitchcock vai filmar um ensaio”, escreveu o jornalista James W. Merrick, “dirigindo a cena que será fotografada simultaneamente de vários ângulos por câmeras manuais IMO. O resultado obtido por essas câmeras leves será reunido, montado e usado como base para o planejamento de Hitchcock, a partir do qual a terrível cena será mais tarde filmada com a câmera regular.”

Quando o repórter da *Variety* perguntou se o diretor temia que o aspecto escandaloso da cena despertasse a reação da censura, ele replicou: “Os homens *realmente* matam mulheres nuas, você sabe.” A réplica lembrava a lógica de um diálogo do filme, quando Norman defende Marion dizendo “mãe, ela é apenas uma desconhecida! Ela está com fome e chove muito”, e a Sra. Bates rebate: “Como se os homens não desejassem desconhecidas.”

O diretor acreditava ter dominado cada possível elemento da cena antes do começo das filmagens em 18 de dezembro, e continuando dos dias 21 a 23. Uma multidão se amontoava do lado de fora do galpão 18-A como se ali fosse o refeitório do estúdio ou o guichê de pagamento. “Eu nem sabia que havia tanta gente no estúdio”, ironizou o maquiador Barron. Hitchcock controlou os bisbilhoteiros — e deu um grande golpe publicitário — colocando guardas nas portas do galpão, devidamente fotografados para os jornais ávidos por notícias do filme. “Os repórteres e fotógrafos estavam loucos para entrar”, disse rindo Rita Riggs. “Hitchcock informou exatamente o que ele queria que soubessem, e mesmo assim eles se sentiram privilegiados.”

O diretor surpreendeu sua equipe, os chefes do estúdio e o responsável pelo departamento de fotos de divulgação, Bud Fraker, ao permitir que Eugene Cook, do *New York Times*, entrasse no set para fazer um ensaio fotográfico. Hitchcock deixou vaziar para Cook a informação de que o personagem de Janet Leigh seria assassinado no chuveiro. “Pode ser que eu use câmera na mão”, especulou para a imprensa. “Ainda não me decidi.” O comentário é interessante por remeter ao teste de filmagem feito por Saul Bass com uma câmera de noticiário. No entanto, para a maior parte da equipe técnica, isso não era mais do que o diretor manipulando a imprensa como um virtuose. “Não consigo imaginá-lo considerando câmera na mão, nem sequer gostando disso”, disse o roteirista Joseph Stefano.

Do ponto de vista técnico, a filmagem da cena foi lembrada como “nada de extraordinário” pelo assistente de direção Hilton Green. Ele comentou: “Não foi difícil, pois estava tudo esquematizado. Sabíamos com toda a antecedência, para cada tomada e ângulo, exatamente o que fazer com a câmera. Só demorou um pouco por causa dos muitos diferentes ângulos em que iríamos filmar. Tornou-se a mais famosa

seqüência do filme, mas não foi tão complicada assim.”

Como costuma acontecer no caso de cenas clássicas do cinema, os detalhes exatos das filmagens da cena do chuveiro foram obscurecidos pelo tempo, memória seletiva, ego, os contornos difusos do mito, e por controvérsias. Segundo diferentes versões, Anthony Perkins *participou* ou *não participou* da filmagem. Também há quem afirme que Janet Leigh *estava* ou *não estava* nua de fato. A direção da seqüência do chuveiro foi atribuída a muitos — de uma equipe especial importada do Japão ou da Alemanha ao designer gráfico Saul Bass. De fato, de meados dos anos 1970 para cá, Bass vem surpreendendo muita gente ao reclamar para si a autoria da cena.

É sabido que Hitchcock era muito parcimonioso em reconhecer o crédito de outras pessoas. No famoso livro de entrevistas com François Truffaut, o diretor comentou sobre a contribuição de Bass: “Ele fez apenas uma cena, mas eu não usei sua montagem. Ele deveria fazer só a abertura, mas, como estava interessado no filme, deixei que trabalhasse a seqüência do detetive subindo a escada, logo antes de ser esfaqueado.” Hitchcock entrou em detalhes ao contar como teve que refazer as cenas de Bass. O diretor nunca reconheceu em público o envolvimento do artista na seqüência do chuveiro.

Quando estava em Londres, em 1973, para promover sua estreia como diretor de longas-metragens, com *Fase IV — Destruição*, Saul Bass causou frenesi com revelações sobre *Psicose* publicadas no *London Sunday Times*. Um repórter do jornal escreveu: “Ele [Bass] foi convidado por Alfred Hitchcock para desenhar o notório banho de chuveiro de *Psicose* e acabou também dirigindo a cena.” Reproduções dos *storyboards* de Bass ilustravam a matéria, e o designer gráfico é citado dizendo que o cineasta “é um gênio. Mas não há motivo para se aceitar um gênio sendo tão ganancioso”. Segundo o *Sunday Times*, Bass falou ainda: “Quando o filme foi lançado, todo mundo ficou louco com o assassinato no chuveiro que eu fiz, quase literalmente tomada por tomada, a partir dos meus desenhos. E aí Hitchcock pensou duas vezes.”

Ao longo dos anos, as declarações de autoria de Bass, ampliadas e elaboradas por outras publicações, acabaram sendo aceitas sem questionamento por alguns. No livro *Halliwel's film and video guide*, um volume enciclopédico que lista filmes acompanhados de comentário crítico, o autor descreve *Psicose* como “um curioso suspense concebido por Hitchcock como provocação e recebido pela maioria dos críticos como uma peça de terror desagradável na qual a cena principal, o esfaqueamento no chuveiro, alegasse, teria sido dirigida não por Hitchcock, mas por Saul Bass”. Mais adiante, Halliwell, que dificilmente seria considerado um apreciador do cineasta, coloca nos créditos de direção “Alfred Hitchcock (e Saul Bass)”.

Uma matéria na *Variety* de 3 de junho de 1981 cita Bass detalhando as circunstâncias que o levaram a dirigir a famosa cena. “Mostrei [as imagens do teste filmado com a câmera manual IMO] a Hitch e ele, muito graciosamente, disse: ‘É você que vai fazer.’ Ele estava no set. Foi um gesto muito generoso, e fiquei emocionado.” Hoje, Bass, que é conhecido internacionalmente por logotipos de empresas e documentários, diz que as

citações do *London Sunday Times* e outras de natureza depreciativa com relação a Hitchcock são “totalmente incorretas”. Ele conta as circunstâncias da realização da cena dizendo: “Quando chegou a hora de filmar ele bondosamente me chamou para participar. E foi assim que aconteceu.”

Na perspectiva de Bass, trinta anos depois: “Eu dirigi um longa-metragem, e é um inferno. Tão complexo, desgastante e consome tanto do seu tempo. Se alguém puder ajudar, você aceita. Se alguém pode aliviá-lo de alguma tarefa, você fica agradecido. Foi nesse espírito que [Hitchcock] me pediu para *adiantar* algumas coisas, para se concentrar nas coisas importantes nas quais não estava prestando atenção enquanto ficava fazendo tudo mais.”

Para muitos dos membros da equipe, a confusão sobre quem dirigiu a cena é fútil. “Eu estava no set o tempo todo”, garantiu o continuísta Marshall Schlom. “E *ninguém* dirige um filme de Hitchcock a não ser Hitchcock. O cenário era formado por quatro paredes falsas e tão pequeno, basicamente só a banheira de menos de dois metros, onde mal cabia a câmera. Era um set fechado, com um guarda vigiando a porta trancada. Não havia visitantes. Só a mulher que dublava o corpo de Janet Leigh, a ‘banhista’ ou ‘nudista’, como Hitchcock a chamava, ficava desfilando por ali — o que era uma novidade para nós. E fomos fotografando os pedaços da cena. Não me lembro de jamais ter visto um *storyboard*, da forma como os concebemos hoje.”

A figurinista Rita Riggs se recorda vividamente das filmagens e dos *storyboards*. Como outros membros da equipe, ela garantiu que as filmagens foram adiadas duas vezes: uma quando Janet Leigh teve uma sinusite e outra quando ela ficou menstruada. “Eu estava sempre presente, porque era uma sequência tão fundamental”, contou Riggs. “Foi filmada num cenário diminuto e cercado de telas de proteção por todos os lados. Todo mundo estava muito preocupado em resguardar a privacidade de Janet e tratá-la com a maior consideração possível. Os *storyboards* para a cena eram incríveis, mas Hitchcock com certeza a dirigiu sozinho. Seguimos quadro a quadro os desenhos, pois cada um de nós precisava olhar para eles para saber exatamente o que a câmera estava enquadrando. Janet, que teve muito boa vontade e foi muito profissional ao longo do processo, nunca ficou nua. Depois que ela e eu passávamos pelo processo de acertar e colar a cobertura de fustão para as filmagens, ela ia ao chuveiro e o jato de água descolava o tecido. Como cineasta, Hitchcock muitas vezes ficava impaciente e dizia: ‘Ah, puxa vida, todo mundo já viu mais do que isso na praia.’ Mas Janet Leigh estava certa. Como uma estrela de nome e uma bela mulher com filhos, por que motivo ela exporia seu corpo inteiro? Esse é um meio cruel. As pessoas comentam.”

A supervisora de guarda-roupa admitiu que os melindres técnicos na filmagem da cena do chuveiro incomodavam o diretor, habitualmente impassível. “Hitchcock às vezes ia embora, exasperado com três horas seguidas de água corrente, nudez e higiene feminina [para tirar a cobertura de tecido usada na cena]. Ele pode até ter delegado uma ou outra tomada rápida para um assistente. Eu me lembro dele sentado ali girando os polegares em sentido horário ou, quando estava particularmente irritado,

em sentido anti-horário. Também recorro que ele não tentava causar risos para aliviar a tensão. Em vez disso ele ficava dando longas e pomposas explicações, que era o que costumava fazer para encobrir sua timidez.”

Janet Leigh se lembra da filmagem como se tivesse sido ontem. “Hitch foi bastante claro sobre o que queria de mim na cena. Ele disse que queria que eu deixasse claro que não estava só tirando a sujeira, nada do tipo estou-tirando-esse-homem-da-cabeça, mas sim limpando o mal que Marion fez e se preparando para pagar por seus pecados. O banho era um batismo, uma forma de tirar aquele tormento de sua mente. Marion se tornou virgem de novo. Ele queria que o público sentisse sua paz, seu renascimento, para que o momento de intrusão fosse ainda mais chocante e trágico.”

Ao descrever em detalhes a filmagem da cena, a atriz enfatizou: “Saul Bass estava no set, mas nunca me dirigiu. De forma alguma. Ele é brilhante, mas não poderia ter feito aqueles desenhos se Hitchcock não tivesse explicado a ele o que queria. E não se podia filmar os desenhos. Por que tem sempre que haver uma polêmica? Quando alguma coisa funciona tão bem como essa [cena] e chama atenção para as pessoas envolvidas, você imagina que seria uma lembrança feliz.”

Como o assassinato no chuveiro não necessitava da presença de Anthony Perkins, o diretor o liberou para voar até Nova York para os ensaios de uma peça de que iria participar, *Greenwillow*. O roteirista Joseph Stefano caiu na gargalhada ao lembrar que Hitchcock discretamente confidenciou a ele que Perkins, que considerava ‘excessivamente tímido na presença de mulheres’, deveria ser poupado de qualquer embaraço ou desconforto desnecessário. “Isso não seria muito agradável”, ele disse ao escritor. Ao saber dos escrúpulos de seu diretor trinta anos depois, Perkins observou: “Foi muito amável da parte dele. Típico da sua generosidade. Mesmo que imaginário ou baseado em fantasia, ainda assim foi muita consideração da parte dele ter essa ideia. Eu falei: ‘Olha, preciso participar de alguns ensaios’, e, gentil, Hitchcock respondeu: ‘Pode ir, não vamos precisar de você agora.’ É só ver o filme para perceber que a silhueta entrando pela porta não poderia ser mais diferente da minha.”

Perkins ouviu e leu a reivindicação de Saul Bass. “*Estabelecer* a cena tomada por tomada e *filmá-la* são dois mundos diferentes. Ele [Bass] pode tê-la desenhado tomada por tomada, mas não estava no set. Bem, eu *também* não estava, mas foi o que Hilton [Green] me disse. Já [os boatos de a cena ter sido filmada por] uma equipe estrangeira? Isso é loucura. Não existiam equipes estrangeiras vindo para Hollywood naquela época. Pode colocar isso no arquivo. É uma boa história, para *rasgar* em pedaços.”

O assistente de direção Hilton Green caracteriza qualquer questionamento sobre a autoria da cena como “ridículo”. “Eu li [a afirmação de Bass] em algum lugar, e isso realmente me incomoda. É absolutamente ridículo. Hitchcock estava lá cada segundo do tempo, não vou nem dizer ‘minuto’. Posso encarar Saul Bass e dizer na cara dele que não sei de onde ele tirou essa ideia de que estava lá e dirigiu. Ele pode ter visitado o set uma ou duas vezes. Fez a sequência de abertura. Eu estou nos créditos com Saul Bass. Mas Hitchcock dirigiu o filme — e isso *indui* a cena do chuveiro.”

“Eu sei que ele filmou”, afirmou o roteirista Stefano. “Até porque uma das minhas lembranças preferidas de toda aquela experiência foi ver Alfred Hitchcock parado ali conversando seriamente sobre ângulos de câmera com uma modelo nua.” A figurinista do set Rita Riggs entrou em mais detalhes sobre a dublê Marli Renfro e seu diretor: “Em função da maquiagem, é claro, a modelo não podia usar nem um robe. Mas ela ficou tão confortável; lembro-me dela sentada praticamente nua, a não ser por um tapa-sexo que sempre colocávamos sobre seus pelos púbicos, conversando com Hitchcock. Eu me recordo de, um dia de manhã, ver ele, a modelo e a equipe tomando café com rosquinhas e pensar: ‘Isso é surreal.’” Quando o diretor colocava Renfro em sua marcação, ele calmamente esticava a trena da câmera até o ombro dela, enquanto John Russell anotava a distância. “Era a mesma coisa”, brincou Hitchcock, “do que se ela estivesse usando uma enorme túnica havaiana até os pés.”

Para o escritor Robert Bloch, a controvérsia entre Hitchcock e Bass faz lembrar a questão de se foi o seu romance original ou o roteiro de Joseph Stefano que “fez” o filme. Bloch, agora um veterano com trinta anos de carreira na arte coletiva de fazer cinema, comentou: “Aqui, todo mundo está pronto para aceitar os aplausos pelo sucesso e fugir correndo do fracasso. Ouvi todas essas histórias sobre alguma outra pessoa que não Hitchcock estar envolvida na cena, mas não existe nenhum tipo de comprovação que me leve a aceitar isso.”

O diretor sempre descreveu para seus entrevistadores a filmagem da cena nos termos mais vistosos. “Nós levamos sete dias para rodar a cena, com setenta posições de câmera para 45 segundos de filme”, contou a François Truffaut. “E usei uma modelo nua como dublê para Janet Leigh. Só mostramos as mãos, ombros e cabeça da Srta. Leigh. Todo o resto era da dublê. Naturalmente, a faca nunca toca o corpo, tudo foi feito na montagem. Filmei uma parte em câmera lenta para não mostrar os seios. E não aceleramos depois, já que, ao serem inseridas na montagem, as imagens passaram a dar a impressão de estar em velocidade normal.”

Para os críticos Ian Cameron e V. E Perkins, Hitchcock disse: “Fotografei uma garota nua ao longo de toda a cena. Em outras palavras, cobri na filmagem cada aspecto do assassinato. Na verdade, parte foi rodada em câmera lenta. Reduzi a velocidade e fiz a garota se mover lentamente de modo a poder controlar os movimentos e o registro das partes difíceis de manejar do corpo, o movimento dos braços, os gestos e tudo mais.”

O maquiador Jack Barron desdenha de qualquer questionamento sobre a autoridade ou propriedade de algo realizado num set de Hitchcock: “Ele tinha uma maneira tão casual de dirigir que era como se não estivesse fazendo nada. Podia até ficar ali sentado, afundado na cadeira, mas aqueles olhos nunca perdiam *nada*. Acho que ele não era o tipo de diretor que os diretores apreciam. Não sou ator e não sei o quanto ele partilhava com o elenco, mas eles filmavam, ele dizia ‘está ótimo’ e era isso.”

Saul Bass fez a seguinte observação sobre a polêmica a respeito de quem dirigiu a

cena do chuveiro: “A pergunta que interessa é: por que então eu recebi o crédito de ‘consultor visual especial’? Não foi pelos títulos de abertura. Tinha que haver mais. Um grande artista faz um filme e pede a esse jovem que venha e faça algumas coisas [nele]. E a surpresa é que, quando o filme é comentado, são aquelas sequências em que o garoto trabalhou que chamam a atenção. É um pouco incômodo. Mas a verdade da questão é que *era e é* um filme do Hitch. Todo dele, não importa o que eu tenha feito.”

Para simular o sangue de que Hitchcock precisava para o assassinato no chuveiro, Jack Barron e Robert Dawn trouxeram o material exato, nada além do melhor. Barron riu enquanto se lembrava: “A marca Shasta tinha acabado de lançar uma calda de chocolate em nova embalagem, uma bisnaga plástica. E isso foi antes da ‘explosão do plástico’, então era uma coisa bem revolucionária. Até aquela época os filmes usavam latas de chocolate Hershey’s, mas você pode fazer muito mais coisas com uma bisnaga plástica.”

Hitchcock também contou a vários entrevistadores que mandou seu pessoal de maquiagem e efeitos especiais construir um torso de borracha que esguichava sangue e que nunca foi usado. É uma boa anedota, mas — como o diretor nem sempre era sincero com a imprensa e desde o início declarou sua intenção de nunca mostrar a faca perfurando o corpo — apenas uma anedota. É certo que nenhum membro sobrevivente da equipe técnica se lembra de tal adereço. “Não era assim que ele fazia as coisas”, garantiu Jack Barron. “Sua tendência era revelar as coisas depois do fato, o sangue escorrendo pelo ralo e tal, e não o lugar preciso em que o sangue espirrou do corpo.” Entretanto, quando o filme foi lançado, espectadores de olhar apurado juravam ter visto a lâmina da faca penetrar numa parte do corpo nu, logo abaixo do umbigo. O livro sobre *Psicose* de Richard J. Anobile, publicado em 1974, com imagens quadro a quadro da cena ampliadas, confirmou a afirmação.

Defensores da tese de que outra pessoa, e não Hitchcock, dirigiu a cena citam essa pretensa discrepância como uma das coisas que apontam na direção de Bass, ou, pelo menos, para longe de Hitchcock. Janet Leigh, que admitiu que sem dúvida era dela o torso em questão, revelou: “Ninguém além dele me dirigiu na cena do chuveiro. Hitch usou uma faca retrátil. Na verdade, ele mesmo empunhou a faca, pois sabia exatamente onde ela deveria ficar para a câmera. Mas aquela montagem brilhante faz você ter certeza de que viu uma coisa diferente, não é?”

A dublê Margo Epper fez o papel da Mãe naquela sequência. Anthony Perkins se recordou divertido: “Todos no set sempre se referiam a Norman e sua Mãe como personagens *totalmente* distintos. A Mãe tinha sua própria presença nos bastidores. Mesmo sabendo que Norman é a Mãe, não é assim que as pessoas querem ver a situação — nem o público, nem aqueles que trabalharam no filme.” Margo Epper, uma veterana que “dublou” estrelas em dúzias de filmes como *Camelot* e *Os aventureiros do ouro*, é da terceira geração de uma dinastia de dublês de cinema. No entanto, até hoje demonstra certa relutância e desconforto em falar sobre sua “estranha”

experiência com Hitchcock. “Ele era uma pessoa esquisita de se trabalhar”, comentou Epper, que tinha 24 anos quando fez suas cenas para *Psicose* em um só dia. “Estávamos trabalhando numa espécie de plataforma elevada. Eu me lembro dele parado lá embaixo olhando para cima e explicando exatamente o que fazer e como fazer. Ele me mostrou a maneira de andar com a faca como se fosse apunhalá-la. Na verdade, não havia ninguém no chuveiro naquele momento, mas ele queria que tudo fosse extremamente real, então eu tinha que ficar fazendo as mesmas pequenas coisas várias vezes.”

Embora Hitchcock tenha usado outras pessoas para representar a Mãe no filme, Epper afirma: “Quando você a vê com a faca, sou eu.” Rita Riggs, que a “vestiu” para o papel, comentou: “Como Margo fazia equitação, era magra e comprida, com quadris quase masculinos, de todas as pessoas possíveis, ela era a que mais se aproximava dos ombros quadrados e quadris estreitos de Tony.”

Apesar de o diretor ter filmado exaustivamente Marli Renfro para imagens intermediárias, Janet Leigh ressalta a ironia de ele ter usado apenas tomadas da própria atriz na montagem final. “Sou sempre eu, a não ser quando Norman envolve o corpo com a cortina do banheiro”, disse ela. “Embora não se possa ver de perto a nudez [naquela cena], é claro que quem estava ali tinha de estar nua. Eu disse que preferia não ficar nua, e Hitch respondeu: ‘Não haveria razão para isso, porque não há mesmo como distinguir quem está ali.’” O maquiador Barron se lembra da decepção que ele e o colega Robert Dawn tiveram ao serem substituídos por uma “equipe feminina” na preparação das cenas da dublê de corpo que o diretor rodou em 23 de dezembro.

Não é surpresa que Hitchcock tivesse noções muito específicas sobre como o cenário do banheiro de *Psicose* deveria ser preparado e fotografado. Tendo certa vez deixado perplexo um entrevistador ao contar que, “se você entrar num banheiro depois que eu o usar, jamais vai perceber que estive lá”, o diretor insistiu em azulejos de plástico imaculadamente brancos, torneiras reluzentes e uma cortina de chuveiro opaca. Em *Quando fala o coração* (1945), Hitchcock e o diretor de fotografia George Barnes conjuraram uma claridade sinistramente desorientadora para a cena no banheiro na qual Gregory Peck empunha uma navalha e se encaminha na direção da adormecida Ingrid Bergman. Criar um efeito semelhante em *Psicose* resultou em mais dores de cabeça para o diretor e sua equipe. A iluminação intensa e homogênea do diretor de fotografia John Russell e da equipe de luz ocasionava tanto reflexo que o rosto da dublê Epper, muito maquiado para mascarar sua identidade, ficava claramente visível. O problema forçou Hitchcock a refilmar a “entrada” da Mãe e seus movimentos com a faca. Da segunda vez, o maquiador Jack Barron escureceu completamente o rosto da dublê. Outro recurso de iluminação foi necessário para a cena da limpeza compulsiva do banheiro feita por Norman Bates após o assassinato. “Hitchcock queria uma forte contraluz atrás de Tony para enfatizar a estranheza da situação”, explicou o cenógrafo Clatworthy. “Ele mandou a equipe cortar um buraco na parede do cenário e colocou uma luz forte brilhando através dele. Isso fez tudo

parecer muito mais nítido.”

O diretor desafiou Russell e o pessoal da produção ao imaginar uma tomada subjetiva para aumentar a identificação do público com Janet Leigh. Ele queria mostrar de baixo a água saindo do chuveiro bem na direção da câmera. “Era um chuveiro antigo”, comentou o continuísta Schlom. “Você não tinha como controlar a ducha do jeito que quisesse. A primeira e óbvia pergunta de todos foi ‘como filmar diretamente sob ele e manter as lentes secas?’ Hitchcock explicou: ‘Você coloca a câmera distante usando lentes longas e bloqueia os buracos centrais do chuveiro para que a água não saia.’ Com aquelas lentes a câmera podia ficar mais longe, filmar um pouco mais fechada, e a água que parecia estar caindo sobre a lente estava, na verdade, espirrando para os lados. As pessoas ao lado ficaram um tanto molhadas, mas nós conseguimos a tomada.”

Hitchcock ficou igualmente empolgado ao trabalhar na mecânica complicada de um carrinho para a câmera que permitisse a ele filmar a cena como se fosse um único plano-sequência. Logo após a morte de Marion Crane, o movimento da câmera se abriria num close-up enchendo a tela com o olho sem vida de Janet Leigh, se afastaria pelo chão passando pelo sanitário e chegaria ao quarto de motel, terminando na mesinha de cabeceira e, sobre ele, o jornal dentro do qual o dinheiro roubado estava escondido. Enquanto a câmera permanecia naquela posição, pela janela aberta Norman seria visto descendo correndo as escadas da casa para o motel. Segundo Marshall Schlom, Hitchcock “não era como certos diretores que pensam ‘ok, eu sonhei com essa tomada difícil. Vamos ver se a equipe consegue realizá-la’. Ele simplesmente queria que essa ideia em particular funcionasse e nos explicou como isso seria possível. Não era um caso de tentativa e erro. Mas, como havia tantos detalhes técnicos e mecânicos, era difícil fazer parecer que se tratava de uma única tomada”.

Na preparação para a cena, o diretor levou Janet Leigh para experimentar lentes de contato. Quando o oftalmologista explicou que a atriz poderia sofrer danos ao olho sem pelo menos um mês e meio para se acostumar com as lentes, Hitchcock disse: “Você vai ter que fazer tudo sozinha, garota.” Quando o diretor de fotografia Russell fez o close-up se aproximando o máximo possível do olho da atriz de forma segura, o cineasta não ficou satisfeito. Na pós-produção, com o uso de recursos óticos, Hitchcock conseguiu ampliar a tomada de forma que a órbita do olho parecia “encaixar” perfeitamente no ralo depois que a câmera se aproximava da água escorrendo em espiral no fundo da banheira. A poderosa imagem traz ecos da sequência de abertura desenhada por Saul Bass para *Um corpo que cai*, com sua ênfase num olho de mulher e em alucinantes espirais giratórias.

O movimento da câmera sobre o carrinho implicava a coordenação imediata de variados elementos humanos, mecânicos e técnicos, o que levou o diretor a ter que refilmar muitas vezes. Durante cada tentativa, a câmera passava por Janet Leigh — quase nua —, que precisava ficar deitada no chão do banheiro enquanto prendia a respiração e mantinha os olhos imóveis. Hitchcock ficava observando e estalava os dedos

para avisar a atriz quando seu rosto já estivesse fora de quadro. A filmagem continuou por horas e horas. Num take, aparentemente bem-sucedido, o vapor do chuveiro descolou a cobertura dos seios de Leigh. Sacudindo a cabeça, como se tentasse se livrar da lembrança, Leigh revelou: “Naquela altura da cena eu não estava mais ligando.”

Como o banheiro e o quarto de motel eram cenários separados no galpão e a casa dos Bates estava construída no terreno do estúdio, a equipe de pós-produção teve que compor oticamente esses três espaços para dar a sensação de continuidade pretendida pelo diretor. “Ele queria o movimento de câmera atravessando a porta que se abre no quarto de motel”, explicou Marshall Schlom. “Normalmente o que se fazia era direcionar a câmera para os batentes da porta e daí cortar para o interior. Bem, nada pode parecer falso num filme de Hitchcock — ele queria que todos na plateia estivessem no quarto *com* [a heroína]. Então eu coordenei o movimento do carrinho com a panorâmica para que a imagem desse a impressão de estar entrando no quarto. Ele reposicionou a câmera do outro lado da porta, porque não havia como passar com ela pela entrada. Hoje, é possível fazer isso com facilidade, pois existem equipamentos menores, mas naquela época nós só tínhamos aquelas máquinas enormes.

“Com a câmera colocada do outro lado, ele refez a panorâmica e o movimento do carrinho exatamente da mesma forma. Não havia diferença no enquadramento. Daí passamos para a janela do quarto do motel, que, na verdade, era uma tela de projeção de fundo mostrando a imagem de Tony descendo apressado as escadas. Mais uma vez, o movimento até a janela precisava ser perfeitamente cronometrado, porque, ao se chegar nela, a projeção de fundo deveria estar em andamento e quando a câmera parasse a porta [da casa dos Bates] abriria e Tony sairia correndo. Hoje, isso poderia ser feito mecanicamente, com um rádio transmitindo uma deixa para o ator sair pela porta. Não conseguimos, porque aquele trecho já estava rodado. Só uns poucos de nós que trabalhamos na sequência sabíamos que aquilo foi feito com duas cenas diferentes que resultaram numa terceira.”

Tanto Hitchcock quanto Janet Leigh já disseram várias vezes que a cena do chuveiro demorou sete dias para ser filmada. Entretanto, nas planilhas diárias da produção consta “INTERIOR BOXE BANHEIRO” como o local de onze dias de filmagem, tirando o teste realizado em 10 de dezembro. Muitos desses dias envolviam Anthony Perkins e a limpeza realizada após o crime da Mãe. Quando as cenas no banheiro terminaram, Hitchcock estava quatro dias atrasado em seu cronograma. Contudo, o assistente de direção Hilton Green deu de ombros e falou: “Nunca vimos a filmagem da cena do chuveiro como mais do que juntar pedaços puramente para efeito de choque. Fomos juntando os fragmentos que fotografamos, mas Hitchcock tinha uma boa noção do que fazer com eles.”

Se o diretor filmou o assassinato no chuveiro e as cenas do banheiro com um ar de “os negócios de sempre”, alguns de seus colaboradores tiveram uma impressão diferente. “Havia *muitos* comentários no estúdio de que daquela vez ele tinha ido longe demais”, lembrou a supervisora de figurino Helen Colvig. “Até o produtor de

set (Lew Leary) disse: ‘Ele não vai conseguir botar essa cena no filme.’ Francamente, todos nós pensamos que ele iria só mostrar a Mãe entrando no banheiro, a faca levantada, o sangue, a garota caindo e pronto. Achávamos que o conceito de montagem de pedaços se devia a qualquer mudança estética ou, por causa da censura, que ele quisesse fazer. Mas o resultado final foi *muito* ultrajante para aquela época.”

Nenhum membro do grupo de colaboradores de Hitchcock poderia prever o impacto que a sequência teria no filme ou na história do cinema. Em termos de concepção e execução, foi um golpe de mestre. O diretor conseguiu simultaneamente excitar e chocar o público enquanto encobria a nudez da vítima e a verdadeira identidade do assassino. Mais importante, a montagem impressionista tornava a ação tão estilizada e abstrata que o resultado devastava o público, em vez de nauseá-lo. Quando o roteirista Joseph Stefano foi lembrado de uma citação frequentemente atribuída ao diretor (“eu já podia ouvir os espectadores gritando quando planejamos a cena”) disse: “Ele estava mentindo. Ele não ouviu gritos. Talvez risos, mas não gritos. Não tínhamos ideia. Achávamos que as pessoas iriam ofegar ou ficar em silêncio, mas gritar? Nunca.”

Como Hitchcock geralmente filmava muito pouco material extra, a montagem de seu filmes costumava ficar pronta poucas semanas depois do término da produção. Contudo, a sequência do chuveiro era de especial interesse para o diretor — sem falar nos censores que aguardavam avidamente —, e ele começou o trabalho de imediato. O continuísta Marshall Schlom afirmou que foi o único, a convite de Hitchcock, a acompanhar George Tomasini durante a montagem do filme. No entanto, Saul Bass garantiu: “Quando terminamos de filmar a cena, fiz a montagem com George. Naquela época, eu julgava as pessoas pelo que elas me deixavam fazer. O fato de que George, sem qualquer restrição, estava disposto a fazer um primeiro tratamento com o material que eu filmei com a IMO [significava que ele era] um cara legal, maravilhoso e amigável. Fizemos num sábado, pois ele estava trabalhando no fim de semana para preparar alguma coisa que Hitchcock queria ver. Nós terminamos, mostramos a Hitch e ele inseriu duas imagens. Uma era um jorro de sangue em Janet Leigh quando ela começa a cair enquanto continua sendo atacada. A outra era um lampejo da faca entrando em sua barriga. Só colocamos a faca contra a barriga e a tiramos em seguida; acho que foi com a *dublê*.”

Hitchcock mostrou a sequência pronta para sua esposa, que havia atuado como roteirista, montadora e colaboradora inestimável em praticamente todos os filmes do marido dos anos 1930 em diante. Foi Alma, por exemplo, que sugeriu ao diretor que remontasse a cena de *Um corpo que cai* em que James Stewart persegue a suicida Kim Novak; o objetivo era esconder o tamanho dos pés da atriz principal. Em *Psicose*, segundo o relato de vários biógrafos de Hitchcock, foi Alma que detectou uma falha que o marido, Bass, Tomasini e Schlom tinham deixado passar: no close-up de Janet Leigh caída morta no chão do banheiro havia um pequeno movimento nos olhos, que deveriam estar fixos e imóveis. “Na verdade, foi uma piscadela”, lembrou a atriz. “[A esposa] disse a Hitchcock que me viu piscar na tomada que começava bem perto do

meu olho. Eu e o montador assistimos e não percebemos. Aquela senhora tinha um olhar muito aguçado.” Marshall Schlom relatou: “Não tínhamos um KEM [mesa de edição capaz de rodar a película até dez vezes mais rápido que a velocidade padrão] na época. E, embora tenhamos passado o filme daquela sequência, para frente e para trás, umas duzentas vezes na moviola, simplesmente não tínhamos visto aquilo. Então tivemos que trocar aquela imagem por outro corte da cabeça no chuveiro.”

O diretor desenvolveu uma fascinação por uma técnica auricular para representar o som da faca ao perfurar o corpo. “Ele mandou o contrarregra [Robert Bone] sair para comprar uma melancia que iríamos apunhalar”, contou Marshall Schlom. “Conhecendo Hitchcock, Bone sabia que precisava trazer não só melancias de todos os tamanhos, mas também melões-cantalupos e o que mais encontrasse. Hitchcock tinha uma mente muito inquieta e já estaria pensando: ‘Se não funcionar, o que vamos tentar em seguida?’ . Tínhamos de estar preparados.” Num estúdio de som, o contrarregra fez um teste com os melões para o diretor, que ficou sentado escutando de olhos fechados. Quando a mesa já estava coberta de frutas retalhadas, Hitchcock abriu os olhos e disse simplesmente “melão”. O cineasta estava satisfeito por ele e seus colaboradores terem realizado o casamento perfeito entre som e imagem para um assassinato estilizado.

Arbogast encontra a Mãe

Hitchcock tinha um prazer especial com o personagem do detetive particular, Milton Arbogast, interpretado por Martin Balsam. O ator de TV e teatro de quarenta anos, formado pelo Actors Studio, tinha estreado no cinema com o diretor Elia Kazan em *Sindicato de ladrões* (1954). Um grande talento de Balsam, no palco ou na tela, é o de transmitir de imediato a impressão de homem comum. Ao longo de sua carreira, Hitchcock manteve uma saudável irreverência em relação aos guardiões da lei e da ordem, e Arbogast — afetado, fãlante, tenaz e um tanto monótono — não é exceção. Filme após filme, o diretor desafiava seu público a gritar: “Por que o herói e a heroína não vão procurar a polícia?” A resposta sugerida por Hitchcock é que tudo que eles vão encontrar é um universo formado pelos Milton Arbogasts. Como o diretor dizia frequentemente: “A lógica é chata.”

Hitchcock estava bem consciente de que Martin Balsam era um dos dois ou três atores mais bem preparados do filme. Ele admitia um interesse apenas superficial nos personagens de Sam e Lila, portanto o conflito entre Norman e Arbogast se tornou mais crucial. Ao ensaiar a cena engaçada e tensa em que o detetive interroga Bates no escritório do motel, Hitchcock não teve como evitar ficar empolgado com a eletricidade entre os dois atores. O mestre do suspense impôs outro desafio técnico a seus colaboradores ao decidir rodar a cena de forma mais naturalista do que planejara originalmente. Como Orson Welles fizera em suas peças radiofônicas e em *Cidadão*

Kane, o diretor encorajou Balsam e Perkins a desenvolverem seus próprios ritmos e subtextos e tentarem cada um superar o diálogo do outro. O diretor de arte Robert Clatworthy, que assistiu à filmagem, contou: “Na primeira vez em que eles fizeram, ele simplesmente filmou direto aquele inquérito que acontecia num pequeno escritório, sem cortes. Achei que ficou maravilhoso.” A equipe recompensou os intérpretes com uma explosão espontânea de aplausos. Não importa quão funcional fosse uma atuação, Hitchcock sempre queria mais. “Era a primeira cena que Martin e Tony faziam juntos”, disse o continuísta Schlom. “Era uma cena longa e ele queria um duelo verbal entre os atores. Tudo foi feito em uma tomada. E, quando terminou, surgiu esse maravilhoso sorriso nos lábios de Hitchcock. Apesar dos comentários que fazia sobre atores, ele gostava de *boa* atuação, e aquela foi com certeza o caso.”

O diretor conseguiu de Balsam e Perkins bem mais do que esperava. Contudo, segundo Schlom, “a equipe de som do filme ficou fora de si. Hoje, é só gravar os atores de fora do quadro. Isso não existia na época. Mais tarde, quando George Tomasini sentou à mesa de edição para trabalhar o material, foi um pesadelo, pois as trilhas de diálogo não casavam com a imagem. Tony e Martin não diziam as mesmas coisas no mesmo tempo e com a mesma cadência. George, que é um dos melhores montadores do ramo, teve que trabalhar três ou quatro dias para resolver o problema mecanicamente. E ficou excelente.”

Uma dor de cabeça extra para o pessoal do som na cena foi a sugestão de Perkins para Hitchcock de que Norman Bates deveria mastigar uma barra de chocolate quando ficasse muito nervoso. O ator observou: “Adicionei isso um pouco tarde, então não sei quão claro ficou para os outros, mas insinuei a ideia o filme inteiro. Cheguei para ele um dia, perguntei e ele disse: ‘Está bem, está bem.’ Ele nem pensou, nem teve que parar para analisar se estava certo ou errado. Era o tipo de pessoa que conseguia instantaneamente aceitar ou rejeitar uma ideia.” Embora os técnicos de som tenham mascarado os ruídos de mastigação, Hitchcock enfatizou o conceito de Perkins introduzindo um grande close-up, filmado de baixo, do pescoço de girafa do ator enquanto ele engolia nervosamente o doce.

A cena do chuveiro demonstrara complicada e demorada. No entanto, membros da equipe insistem que o diretor considerava o assassinato do detetive Arbogast na escadaria mais crucial para o filme. A cena, com certeza, apresentava desafios técnicos maiores. “Esse era exatamente o tipo de problema que Hitchcock adorava resolver com o pessoal da técnica”, lembrou o assistente de direção Hilton Green. “[Hitchcock e a equipe] começaram a discutir sobre a cena logo no início da pré-produção. Se falou em usar uma grua, mas não havia como colocá-la num cenário que você vê literalmente de alto a baixo.”

É assim que o roteirista Joseph Stefano descreve a cena:

INT. VESTÍBULO DA CASA DOS BATES — NOITE

Arbogast fecha a porta gradualmente e espera junto a ela. Ele olha para cima, na direção da luz, e não vê ninguém. A porta no alto da escada está fechada. Arbogast

tenta escutar alguma coisa, prende a respiração, ouve sons que poderiam ser humanos no andar de cima, mas percebe que podem ser também ruídos de uma casa velha depois do anoitecer. Após uma espera cautelosa, ele vai até as escadas e começa a subir, lentamente, testando cada degrau para saber se eles rangem antes de colocar todo o peso no pé. A CÂMERA SEGUE, permanecendo no chão, mas fazendo um TRAVELING escada acima enquanto Arbogast sobe.

INT. ESCADARIA E ANDAR DE CIMA — CÂMERA EXTREMAMENTE ALTA

Mesma angulação usada no FADE OUT no fim da Cena nº 43. Vemos Arbogast subindo as escadas. E agora vemos também a porta do quarto da Mãe se abrindo lenta e cuidadosamente.

Quando Arbogast se aproxima do topo da escada, a porta se abre e a Mãe sai, seu braço levantado e a lâmina de uma enorme faca aparecendo.

CLOSE-UP — A ENORME CABEÇA DE UM PERPLEXO ARBOGAST

A faca desce cortando seu rosto e pescoço. O sangue jorra. O ataque súbito faz com que ele perca o equilíbrio. Ele recua e segue trôpego escada abaixo. Ele tenta freneticamente alcançar o corrimão enquanto vai caindo de costas. A CÂMERA SEGUE o detetive até embaixo. Uma faca ameaçadora se projeta até o primeiro andar. Quando ele tomba no chão, a cabeça e os ombros da Sra. Bates aparecem em primeiro plano enquanto a CÂMERA SE APROXIMA para mostrar o sobe e desce da arma assassina.

Desde o começo, o diretor e sua equipe planejaram a cena para conseguir o máximo efeito. “O violento assassinato no início do filme”, disse ele aos entrevistadores Ian Cameron e V. F. Perkins, “era destinado puramente a incutir na mente do público certo grau de medo do que estava por vir. Na verdade, no decorrer do filme há cada vez menos violência porque ela já foi transferida para a imaginação da plateia”.

A morte de Arbogast tinha sido concebida para chocar. E também para camuflar a verdadeira “identidade” da Mãe, fazendo com que “ela” apareça de forma ostensiva num extremo plano picado. Originalmente, o diretor planejava utilizar essa mesma espetacular angulação de câmera em três cenas da narrativa. [Na versão de *Psycho* lançada nos cinemas, Hitchcock também usou a câmera alta para mostrar Norman carregando a Mãe pelas escadas até o porão.] Ela deveria ter sido usada para acompanhar a limpeza feita por Bates após o assassinato de Marion. Nessa cena, detalhada em três rascunhos do roteiro, era para ele ter sido mostrado de cima quando subia as escadas e encontrava as roupas e sapatos manchados de sangue numa pilha junto à porta do quarto da Mãe. A sequência, cortada na montagem final, terminaria com um silencioso plano geral da silhueta do casarão dos Bates contra o céu. Então uma lenta espiral de fumaça sairia da chaminé.

Saul Bass desenhou minuciosos *storyboards* para o assassinato na escadaria. “Foi ali que Hitch reverteu a chamada cena clássica de susto”, explicou o designer gráfico. “Planejei a cena de modo que, quando Arbogast subisse as escadas, você veria de perto

sua mão segurando o corrimão, seus pés através das barras verticais, porque no momento em que ele fosse atacado no alto da escada e caísse eu queria que sua mão agarrasse umas das barras do corrimão e ela acabasse quebrando.”

Quando o artista mostrou seu trabalho ao diretor, recebeu uma preleção sobre a mecânica do suspense. Segundo Bass se recordou: “Hitch disse: ‘Não, é o ponto de vista errado. Você está dizendo ao público que alguma coisa pode ou vai acontecer. Ele tem que subir como se nada fosse acontecer. Você sabe, ninguém é morto só por subir escadas. Melhor ainda, ele vê uma porta e pensa o que será que tem lá dentro. E quando chega até ela *é como se abrisse as portas do inferno!* Não se filmava nada sem a aprovação de Hitch, então eu redesenhei da maneira combinada. Falei: ‘Por que não filmamos de cima?’ Obviamente estava certo. Funcionou. Mas quem sabe? Talvez o que eu tinha [originalmente] sugerido ficasse melhor ainda.”

“Do meu ponto de vista”, comentou Marshall Schlom, “Saul Bass contribuiu muito mais com o assassinato de Arbogast do que com a cena do chuveiro. Ela [a cena do chuveiro] foi feita puramente para chocar, enquanto a morte do detetive era uma peça dramática, quase uma subtrama a ser seguida com muito cuidado.” Hitchcock marcou a filmagem da cena para 14 de janeiro no galpão Fantasma. Mais de uma semana antes, começaram os preparativos, e exaustivos ensaios técnicos realizados ao final de cada dia de trabalho com o assistente de direção Hilton Green, o diretor de fotografia John Russell, o diretor de arte Robert Clatworthy, o continuísta Marshall Schlom e o dublê do ator Martin Balsam.

Após várias tentativas fracassadas, a equipe conseguiu registrar em filme um ensaio bem-sucedido para a complexa cena. Hitchcock aprovou e *Psicose* estava de volta ao seu cronograma. Para aquela seqüência, Clatworth e Hurlley haviam concebido um bipé (suporte com duas pernas) de metal conectado a polias que podiam levantar o diretor de fotografia e uma câmera relativamente leve até o alto do galpão onde foi instalada uma rampa paralela às escadas. O sistema tinha uma falha: o operador precisaria simultaneamente controlar a câmera e manipular o foco. “Era um grande problema para se resolver”, ressaltou o assistente de direção Green. “[Por fim] foram necessários dois operadores de câmera e um assistente para fazer a cena com a ‘geringonça’ — que é a única palavra adequada — porque o operador tinha que ter ajuda para fazer a panorâmica. Depois que Hitchcock foi para casa, ensaiamos e ensaiamos o movimento para não acontecer qualquer problema no dia da filmagem.”

Além de Martin Balsam, foi requisitada para a cena Mitzi Koestner, uma anã que faria o papel da Mãe. Tony Perkins explicou: “Ela foi contratada porque Hitch estava particularmente preocupado que o público descobrisse a coisa toda. Lembre-se de que a cena acontece um pouco depois da metade da narrativa. Para reforçar a ilusão, ele escolheu uma pessoa que era muito pequena e completamente diferente de qualquer outra [que interpretou a Mãe] no filme.”

Na véspera da filmagem, de 18h30 a 19h30, aconteceu mais um ensaio. No entanto, o dia seguinte — 14 de janeiro — chegaria com um incômodo inesperado.

Hitchcock caiu vítima de um vírus de gripe que já tinha tirado de circulação a atriz Vera Miles e várias outras pessoas envolvidas com *Psycho* na semana anterior. Segundo Marshall Schlom: “Hitchcock ligou para Hilton [Green] às 7h30 da manhã e avisou que estava doente. Ele pediu que eu pegasse a extensão e disse: ‘Pessoal, vocês sabem o que fazer. Sigam em frente e filmem.’ E nós fizemos tudo que Saul havia planejado tão cuidadosamente no *storyboard*.”

“Eu ‘dirigi’ aquela cena”, admitiu Hilton Greene, “mas em linha direta com Hitchcock ao telefone de casa”. Como o diretor não tinha certeza sobre como cortar a cena, Green e a equipe filmaram versões estendidas da concepção de Saul Bass (mãos no corrimão, pés no carpete). Na ausência de Hitchcock, a câmera registrou a subida da escadaria até o ataque de Arbogast pela Mãe. “Funcionou na primeira tomada”, disse Green, demonstrando um alívio que dura até hoje.

Quando a indisposição de Hitchcock se estendeu pelo dia seguinte da produção, ele mandou que os trabalhos fossem suspensos. Tentando compensar o atraso, Green e Schlom fizeram uma primeira montagem do assassinato na escada para o copião. Embora os dois tenham ficado preocupados quando perceberam que o foco do cinegrafista John Russell se perdeu quando Balsam passou da marca do meio da escada, nenhum dos dois achou que a falha técnica era fatal. Schlom comentou: “Pensamos: ‘Bem, é só continuar cortando, então nunca vai aparecer na versão final.’”

Entretanto, ao voltar ao estúdio no dia seguinte, o diretor percebeu que não tinha tomado a decisão certa quando viu o material da véspera com Green e Schlom. Segundo o continuísta: “Depois que as luzes se acenderam na sala de projeção, Hitchcock foi até a tela, colocou as mãos atrás das costas e disse: ‘Meus caros, cometemos um grande erro. No minuto em que vê as mãos no corrimão, os pés — você está telegrafando que alguma coisa vai acontecer. Vamos tirar tudo, a não ser o plano feito da rampa.’ Nós dois perguntamos: ‘E aquela pequena parte com foco *suave* [desfocada]?’ E ele respondeu: ‘Eu posso viver com isso.’”

Hitchcock rejeitou não só a concepção de Bass como também uma proposta alternativa apresentada pelo diretor de arte Robert Clatworthy. O cineasta escutou pacientemente enquanto seu colaborador descrevia a ideia de mostrar a queda de Arbogast do ponto de vista de seu (ou sua) assassino(a) — ou, se preferirem, da visão do espectador. “Ocorreu-me colocar uma câmera Arriflex dentro de uma bola de ginástica macia e cortar um buraco para a lente”, explicou Clatworthy: “Nós ligáramos a câmera e largáramos a bola para rolar escada abaixo com Tony atrás brandindo a faca. Hitchcock poderia ter gostado da ideia mesmo que implicasse uma filmagem demorada. Mas ele já tinha construído a rampa para a câmera, então era tarde demais.”

Em vez de qualquer dessas propostas, o diretor optou por um tipo de queda vertiginosa e “flutuante” que tinha usado antes na cena dos espões na Estátua da Liberdade em *Sabotador* e no cenário do Monte Rushmore no final de *Intriga internacional*. Marshall Schlom explicou: “Nós remontamos a cena deixando apenas uma tomada de Marty [Balsam] começando a subir as escadas. Daí, para depois que a Mãe dá

a fachada, nós registramos, sem Marty, o movimento escada abaixo com o equipamento sobre a rampa. Mais tarde, filmamos Marty sentado num banco com suspensão se debatendo na frente de uma tela com a projeção de fundo daquela imagem.”

Raramente cenas de assassinato foram tão difíceis para Hitchcock. Poucos de seus colaboradores souberam que a sequência tinha sido refeita ou foram convidados para assistir ao copião. O momento do encontro entre Arbogast e a Mãe causou sensação quando a equipe de *Psicose* a viu pela primeira vez.

Fim de jogo

Falls Lake ficava nos fundos da Universal-Revue, e o “lago” era uma das imitações de cenários naturais construídos no terreno do estúdio para serem utilizadas em filmes e séries de TV. Hitchcock o usou como o pântano em que Bates afunda o automóvel com o corpo de Marion Crane e o dinheiro roubado. O lago, com matas e morros indistintos ao fundo, ganhou esse nome porque incluía uma cachoeira (*falls*, em inglês) artificial construída na época do fundador do estúdio, Carl Laemmle. Contudo, o cenário, como estava, não evocava nem um pouco a aridez melancólica sugerida nos desenhos do diretor de arte Joseph Hurley. Seu colega Robert Clatworthy sugeriu dramatizar a topografia suave com um fundo de painéis pintados com compridos juncos e mato rasteiro. “Pode fazer toda a diferença do mundo, meu caro”, respondeu Hitchcock. Clatworthy concebeu uma tela de cerca de dois metros e meio de altura e seis de largura projetada para providenciar ao diretor um fundo mais adequadamente sombrio para filmar o carro que mergulhava no pântano.

Hitchcock viu a oportunidade de extrair o máximo de suspense da cena fazendo com que o carro ficasse preso a um galho submerso antes de afundar. A ideia era fazer de cada membro da plateia um cúmplice ativo na agonia — e consequente loucura — de Norman. Para satisfazer o diretor, a equipe imaginou uma espécie de guindaste mecânico. “Construímos um equipamento hidráulico parecido com o que se usa para abrir portas automáticas de garagem”, falou Hilton Green ao explicar a filmagem da cena. “Empurrávamos o carro até que ele se encaixava na plataforma do mecanismo. Lá ela se inclinava um pouco, puxava o carro para baixo num movimento uniforme e parava por completo — tudo feito mecanicamente. Mas só se podia fazer isso uma vez, senão seria preciso retirar o carro, limpá-lo e filmar de novo no dia seguinte. Acabou sendo feito de primeira, mas outra cena deu muito mais trabalho.”

No papel, a descoberta do cadáver ressequido da Mãe na cadeira giratória parecia para a maior parte da equipe uma coisa das mais simples. Como Joseph Stefano descreveu: “Lila vai até a cadeira e a toca. Como resultado, a figura rígida começa a girar, lentamente, num movimento em sentido horário... É o corpo de uma mulher morta há muito tempo... O movimento desse cadáver empalhado e malconservado, que parece estar se virando em resposta a um chamado de Lila, é, na verdade, gracioso,

quase que como um balé, e seu efeito é aterrorizante e obscuro.” No entanto, para a equipe de Hitchcock, a filmagem se tornou um dos maiores desafios de *Psicose*.

Para aumentar o impacto do momento, Saul Bass sugeriu que a revelação da Mãe acontecesse sob a luz de uma lâmpada balançando pendurada no teto. O recurso já tinha eletrizado o público na cena do sótão de *O retrato de Dorian Gray* (1945), de Albert Lewin. “Era uma ideia bastante simples”, disse Bass. “Ao balançar, a luz muda no rosto de quem está sob ela e cria uma espécie de animação macabra que faz parecer que esse rosto está tendo algum tipo de reação — rindo, gritando, o que for — quando sabemos que ele está morto. Como é um tanto macabro, há que se inventar uma desculpa para a luz se mover assim.” A explicação racional foi bem simples: o diretor fez com que Vera Miles, numa reação de pânico, esbarrasse com seu braço na lâmpada.

“Hitchcock queria que o boneco se virasse de uma determinada maneira e se inclinasse de uma determinada maneira quando Vera o tocasse”, contou Hilton Green. “Nós fizemos usando um suporte para a câmera, um contrarregra ficava em baixo movendo o manequim enquanto o operador controlava a câmera. Demorou um tempo até conseguirmos exatamente o que Hitchcock queria.”

A última parte do filme a causar problemas para a equipe do diretor foi a penúltima cena, que muitos chamavam de “o médico de doidos explica tudo”. Nesse momento repleto de diálogos esclarecedores, o psiquiatra faz uma preleção para o pessoal de Fairvale, Sam, Lila — e o público — sobre as distorções psicológicas da personalidade de Norman Bates. Hitchcock e seu roteirista sabiam que aquela cena, amarga como fel para pessoas criativas, era “obrigatória”: a oportunidade para a plateia recuperar o fôlego enquanto os fãs de “lógica” entre eles se abasteciam de fatos. Hitchcock planejava fazer sua parte para criar um momento vibrante, com movimentos ágeis de câmera, enquanto o ator de cinema e teatro Simon Oakland, no papel do psiquiatra, roubava a cena, como de hábito.

Na pré-produção, os censores do escritório de Shurlock já haviam se oposto ao uso do termo “travesti”, entre outras preocupações, e Hitchcock achou mais prudente manusear a situação com luvas de pelica. Durante a filmagem, o diretor e o roteirista conceberam uma maneira estilizada de aliviar a cena com um longo movimento de câmera que funcionaria quase como uma “corrida de revezamento” do exterior do tribunal até o interior da cela de detenção de “Norma” Bates. Primeiro a câmera acompanharia um repórter de TV (interpretado por Larry Thor) na escadaria do tribunal repleta de caipiras querendo saber notícias dos crimes. O homem da TV (identificado assim no roteiro) pergunta ao policial que está controlando a multidão: “Você acha que ele vai sair por aqui?” O guarda responde: “Creio que vão ter que fazer isso. Os contribuintes odeiam quando as novidades escapolem pela porta dos fundos.” O “bastão” então passaria para um garoto do café (interpretado por Jim Brandt) indo levar uma entrega até a sala do xerife, onde estão Sam, Lila, o psiquiatra e os homens da lei.

Segundo o roteiro, Sam levanta, leva um café para Lila e diz: “É normal, tudo

bem?” E ela responde: “Estou aceitando com prazer alguma coisa normal.” Mais algumas linhas de bate-papo levam ao monólogo de duas páginas do psiquiatra. Hitchcock fez como estava escrito, mas acabou achando que a introdução estava tornando mais lenta uma cena que já era bastante longa. Ele voltou atrás e eliminou o repórter de TV e o garoto do café; então filmou o ator Simon Oakland (Dr. Richman) entrando na sala e começando sua fala. “[A cena] estava toda baseada em como Simon Oakland interpretaria o psiquiatra”, recordou Marshall Schlom, para quem o diretor confidenciou suas preocupações sobre futuros problemas da fita com a censura. “Ele filmou de maneira muito exata. Hitchcock orientou Oakland a interpretar as falas da maneira que ele achava mais apropriada. Terminamos na primeira ou na segunda tomada. Ele gritou corta, foi lá e apertou a mão do ator dizendo ‘muito obrigado, Oakland. Você acaba de salvar o meu filme’.”

Em 1º de fevereiro de 1960, nove dias além do prazo e tendo escapado de uma greve de atores potencialmente devastadora, Hitchcock concluiu as filmagens de *Psicose*. Para economizar tempo e dinheiro, antes de encerrar os trabalhos ele e a equipe rodaram o que se tornaria um dos mais famosos trailers publicitários da história do cinema. Era costume do diretor marcar o término da produção com uma festa de encerramento luxuosa e farta. Em *Psicose* não houve a comemoração nem muitos tapinhas nas costas e promessas de manter contato. Afinal, seus atores favoritos no projeto — Janet Leigh, Anthony Perkins e Martin Balsam — já tinham partido para outros trabalhos. Para a maior parte da equipe técnica, um novo episódio do programa de TV estava agendado para a semana seguinte. Alfred Hitchcock ficou radiante por ter seu “filme de trinta dias” de volta em suas mãos e nas das pessoas que, ele sempre dizia, “realmente *faziam* um filme”.

Em 25 de fevereiro, incomodado com as cenas de abertura do filme, Hitchcock mandou uma pequena equipe de volta para Phoenix, Arizona, para refazer as imagens que mostravam a silhueta da cidade contra o horizonte. As limitações técnicas e de orçamento forçaram o diretor a abandonar o elaborado conceito visual da “mosca na parede” no qual um helicóptero desceria sobre a cidade e a câmera “entraria” pela janela do quarto de hotel. Portanto, ele também deixou de lado a referência ao inseto que incomoda Sam e Marion durante seu encontro e manteve apenas a citação na última fala do filme (“Ela não faria mal nem a uma mosca”).

Hitchcock simplificou sua visão geral da cidade com uma panorâmica, da esquerda para a direita, movendo-se para cada vez mais perto, rumo à janela do hotel. O novo material se mostrou mais satisfatório do que a versão anterior, mas o efeito nunca funcionou realmente. No filme, mesmo com os dois letreiros (“Sexta-feira, 11 de dezembro” e “Duas e quarenta e três da tarde”) distraindo a vista, são visíveis quatro fusões de imagens enquanto a câmera se dirige para o hotel. “Não conseguimos uma combinação muito boa entre as cenas feitas em Phoenix e o corte para o movimento da câmera sobre o carrinho na direção da janela filmado no estúdio”, admitiu Marshall Schlom. “Existe uma ‘diferença de cor’ perceptível entre as duas coisas, mesmo que o filme seja em preto e branco. A câmera não estava firme o suficiente, então quando acontece o corte no exterior do hotel, a imagem vai de ‘levemente oscilante’ para ‘completamente estável’, e de uma textura para outra diferente.” Hitchcock decidiu não insistir; muito tempo e dinheiro já haviam sido gastos para tentar aquele efeito.

Enquanto uma equipe estava em Phoenix, outra, nos estúdios da Universal, refez detalhes do assassinato de Arbogast para combinar as intenções originais de Saul Bass com as revisões feitas pelo diretor. Foram refilmadas a entrada de Martin Balsam na casa dos Bates, imagens do rosto do ator e de seus pés nas escadas (que acabaram não sendo usadas), inserções de uma figura ameaçadora e sombreada de cupido com o arco e a flecha apontados e tomadas de um ponto de vista móvel e hitchcockiano para colocar o espectador “com” Arbogast enquanto ele sobe a escadaria. Além disso, Hitchcock também refez, com uma iluminação mais soturna, a descoberta da Mãe por Vera Miles no porão.

Na pós-produção, o diretor mais uma vez se utilizou do talento de Saul Bass. “Precisamos fazer alguma coisa para tornar a casa mais ameaçadora”, disse ele ao designer. Hitchcock queria parodiar as convenções do gênero “mansão assombrada” — noites de tempestade, janelas que rangem — e tornar a casa dos Bates um grande chamariz para desviar a atenção do público. Afinal, o horror e a tragédia de *Psicose* vêm do coração e da mente, não de ectoplasmas. “Experimentei o óbvio”, explicou Bass. “Fiz uma maquete da casa e tentei iluminá-la de variadas maneiras, mas tudo pareceu

falso. Por fim, descobri uma resposta que, como acontece com tantas outras coisas, era realmente maravilhosa e, ao mesmo tempo, simples e boba, sabe? Atrás de tomadas da casa inseri imagens de um céu nublado sob a luz da lua, feitas durante um intervalo de tempo. A velocidade do movimento não era muito acima do normal, pois eu não queria que o olhar fosse atraído *direto* para o céu. Então, quando vemos esse plano, olhamos para a casa, mas as nuvens atrás dela se deslocam de maneira muito sinistra e anormal. Nem tenho certeza se usei ou não imagens de arquivo!”

O som da Mãe

Além do grande esforço para conseguir os recursos visuais que garantiriam o final chocante de *Psicose*, Hitchcock também usou sua astúcia para encontrar uma “voz” para a Mãe. “Hitch estava disposto a jogar limpo, mas não queria que o público desvendasse logo a coisa toda”, recordou Anthony Perkins, que discutiu com o diretor a possibilidade de ele mesmo gravar todas as falas. A ideia não decolou, mas o ator persistiu. “Eu continuava achando interessante ter uma voz masculina dizendo as falas, e por isso sugeri Paul Jasnin”, contou. Jasnin, na época com 23 anos, um ator iniciante nascido em Montana que fora para Hollywood na esperança de se tornar um novo Montgomery Cliff ou Gary Cooper, tinha talento natural para imitações e era um brincalhão e amigo de Perkins.

“Eu estava estudando para me tornar ator”, lembrou Jasnin, hoje um bem-sucedido pintor e fotógrafo de moda. “Eu interpretava de brincadeira uma senhorinha chamada ‘Eunice Ayers’, que era uma velhota sem papas na língua. Tony [Perkins] e [a atriz da Broadway e do cinema] Elaine Stritch ficavam me dando corda, então eu ligava para grandes estrelas como Rosalind Russell e ficava conversando com aquela voz por horas. Stanley Kubrick, que dirigia *Spartacus* na Universal na época, ouviu falar desses nossos trotes, adorou e começou a gravar as conversas. Daí Tony falou com Hitchcock sobre mim e deu a ele algumas gravações.”

Segundo Jasnin, o diretor disse que tinha resolvido não usar Perkins para fazer a voz da Mãe. Ele explicou: “Hitchcock achava que, se Tony fizesse logo de início, poderia entregar toda a surpresa. Então ele pensou em simplesmente usar uma mulher para os diálogos. Mas isso também não funcionaria, porque na cena final a voz teria que, pelo menos, *parecer* com a de Tony. A pedido de Hitchcock, fui ao galpão de filmagens um dia. Não consigo pensar em outro diretor por quem as pessoas tivessem tanta reverência. Eu estava *apavorado*. Hitchcock era *apavorante*. Era como se fosse um deus no set. Fiz a voz de ‘Eunice Ayers’ e ele *adorou*. Pediu que eu fosse ao estúdio de som gravar uma fita. Depois de ouvi-la, ligou-me e disse: ‘Venha para cá, é você quem vai fazer.’”

O diretor deu a Jasnin apenas as páginas pertinentes do roteiro. “Ninguém tinha autorização para ler as últimas. [Ele] realmente explicava para você muito pouco e não

adiantava *nada* da trama. Apenas queria conseguir reproduzir aquelas vozes que escutava em sua cabeça. Ele me mandou para a sala de dublagem, e fiz cena por cena com um assistente enquanto ele filmava no set. Mesmo só tendo uma ou duas páginas de diálogo, tive que fazer e refazer. A voz da mulher era realmente irritante. E era assim que ele queria.”

Hitchcock também requisitou a presença de Jasmin no set por várias semanas para interpretar a Mãe, passando o texto com Perkins. “Ele me queria lá para as cenas em que Tony afunda o carro no pântano e quando a Mãe é carregada pelas escadas”, explicou Jasmin. “Também gravamos umas falas como se Tony pudesse ouvi-la da casa enquanto o carro mergulha no pântano. Hitchcock achava que por estar presente em algumas cenas eu poderia levar algo daquela atmosfera para a sala de dublagem quando gravasse as falas. Eu não tinha ideia do que ele iria usar ou não no filme.” (Na montagem, a cena do pântano ficou sem a arenga da Mãe.)

No final de janeiro, enquanto Hitchcock filmava o dimítico monólogo final da Mãe na cela de detenção, Jasmin estava fora do quadro dizendo as falas enquanto Anthony Perkins, envolto num cobertor, fazia um olhar perdido e sinistro e, finalmente, encarava a câmera. O cenógrafo Robert Clatworthy comentou: “Só assistir e ouvir a cena sendo filmada já causou arrepios na equipe. Era uma coisa tão estranha e perturbadora.”

Na pós-produção, o diretor tirou outro ás da manga com relação à voz da Mãe. Contratou as atrizes Jeanette Nolan (de *Macbeth, reinado de sangue*, de Orson Welles, 1948) e Virginia Gregg (*Os nove irmãos*, 1962) para ter mais possibilidades de desorientar o público. Ele dirigiu pessoalmente Gregg durante um dia de gravação. “Hitchcock me ensaiou e orientou de forma muito cuidadosa”, lembrou a atriz. “Imaginei a Mãe meio elegante e lisonjeira, mas ele tinha uma coisa muito específica em mente: uma voz velha, alta, estridente e monstruosa. Repetia constantemente ‘vamos fazê-la soar um pouco mais desagradável’. Fiz com tanta facilidade que pensei que ele não tinha ficado satisfeito e que provavelmente gravaria com outra pessoa.” A atriz afirmou ter ficado confusa com a insistência do diretor de que a Sra. Bates parecesse mais com uma avó do que com uma mãe. “Acho que era o tipo de voz que ele ficava ouvindo em sua cabeça”, justificou. Mais tarde, Gregg voltaria a fazer a voz da Mãe nas duas continuações de *Psicose*.

Jeanette Nolan, ganhadora do prêmio Emmy, que logo em seu filme de estreia, *Macbeth*, havia enfrentado sessões de dublagem de cinco horas de duração com Orson Welles, afirmou mal se lembrar de sua participação em *Psicose*. “Recordo-me mais do trabalho de meu marido [John McIntire, que interpretou o xerife Chambers] do que do meu próprio”, disse a atriz. “Quase não tive contato com Hitchcock. Eu só ia ao estúdio de gravação e interpretava algumas falas da Mãe. Lembro-me também de ter dado muitos gritos no filme” — gritos que ficaram restritos às cenas no chuveiro e no porão.

Hitchcock e a equipe de som, Waldon O. Watson e William Russell, fizeram sua

mágica de pós-produção na voz da Mãe. “Só quando vi o filme pela segunda ou terceira vez percebi por que não tinha reconhecido minha voz”, comentou Paul Jasnin. “Hitchcock era ainda mais brilhante do que eu imaginava. Na pós-produção ele dividiu e montou uma mistura de diferentes vozes — Virginia, Jeanette e eu — de modo que o que a Mãe fala muda literalmente de palavra para palavra e de frase para frase. Reconheci minha voz antes de Tony carregar a Mãe escada abaixo. Mas o texto final do filme, o monólogo, é todo feminino; Virginia, provavelmente com um pouco de Jeanette misturado.”

O diretor surpreendeu o continuísta Marshall Schlom com um convite para se juntar a ele e George Tomasini na sala de montagem durante os dois meses de realização de um primeiro corte de *Psicose*. “George era uma pessoa bastante tranquila, sem um grande ego”, comentou seu colega Harold Adler, que contribuiu na realização dos créditos iniciais de vários títulos de Hitchcock, como *Um corpo que cai* e *Os pássaros*. “Ele costumava dizer que Hitchcock se preparava tão bem que sobrava muito pouco filme para cortar.” Schlom explicou os parâmetros da parceria que teve com o diretor e o montador, falecido em 1964. “Tornou-se um ritual”, contou, sorrindo ao lembrar. “Hitchcock vinha e assistia a uma montagem bruta de um rolo com cerca de dez minutos de filme numa sala ‘Pare e Siga’ [equipada com um projetor capaz de parar a imagem em qualquer quadro e também voltar ou adiantar a exibição]. Depois que as luzes se acendiam, ele ficava de pé na frente da tela e nos dirigia a palavra como se fosse o professor e nós os alunos. Dizia ‘senhores, essas são as coisas de que gostei e não gostei’ e explicava exatamente o que queria. Então sentávamos de novo e projetávamos o filme para trás e para frente, o que levava cerca de uma hora e meia. E ele dizia ‘Ok, vamos fazer as mudanças’ e ia para casa.”

Um exemplo de Hitchcock adicionando seu inimitável toque ao produto final ocorre na cena em que Marion, ao fazer as malas em seu quarto, fica olhando para um envelope sobre a cama com o dinheiro roubado. “Quando George e eu estávamos trabalhando naquilo”, lembrou Schlom, “o conceito era uma questão de ‘ela deve devolver o que roubou?’ ou ‘não deve?’ Nós montamos alternando imagens dela se vestindo para sair e do dinheiro. [Hitchcock] disse: ‘Ponham mais cortes.’ Perguntei: ‘Não estamos martelando demais a ideia na cabeça do público?’ Mas era assim que ele fazia seus filmes. E respondeu: ‘Eu sempre quero que o público pense o que o personagem está pensando. No momento em que eu perder uma pessoa da plateia, perco todas.’ Então percebi que *essa* era uma das maneiras de ele manter seus espectadores na beirada da poltrona, ansiosos por absorver todas essas pequenas informações.”

Entretanto, durante a pós-produção, as maneiras imperiais e autoritárias do diretor aparentemente mascaravam alguma insegurança sobre como *Psicose* seria recebido pelo público. Afinal, ele tinha financiado a empreitada do próprio bolso. Uma pista para seu estado de espírito pode ser vista na indecisão com relação aos momentos finais do filme. Na verdade, sua ambivalência fez com que o filme fosse finalizado para distribuição

com dois encerramentos levemente diferentes. Em ambas as versões, a sinistra visão de Anthony Perkins sorrindo para a câmera é seguida da imagem do carro da heroína sendo retirado do pântano. No entanto, em apenas algumas cópias, o lampejo do esgar de uma caveira foi superposto ao sorriso de Norman. Marshall Schlom explicou que “ele simplesmente não tinha certeza de qual versão queria lançar — com ou sem a imagem subliminar do crânio da Mãe sorrindo sob o rosto de Tony. Lembro-me dele dizendo: ‘Quero que isso entre e saia rápido assim [estalando os dedos]. Quero que a plateia se pergunte ‘eu vi mesmo aquilo?’ Esse tipo de técnica era novidade para ele, que nunca tentara tentado brincar com a cabeça do público daquele jeito antes. Ele não tinha certeza se seria exagerar demais exibir aquilo”.

As primeiras exibições

Numa terça-feira, 26 de abril, 20h, na sala de projeção 8 da Universal-Revue, Alfred Hitchcock foi o anfitrião da primeira exibição de um corte bruto de *Psicose*. Estavam presentes colaboradores próximos como Hilton Green, George Tomasini, Peggy Robertson, George Milo, Robert Clatworthy, Joseph Hurley, John Russell, Rita Riggs, Helen Colvig e Jack Barron. Essas exibições — um ritual da indústria — dificilmente são as circunstâncias ideais para se assistir a um filme. As salas de projeção tendem a ser pequenas e sem graça; pior, uma pessoa pode se deixar levar pela euforia, pelo medo do fracasso ou por uma combinação dos dois. Com frequência, os membros da plateia são por demais inseguros ou autocríticos para demonstrar qualquer reação. Ainda assim, *Psicose* transformou em geleia alguns calejados profissionais da indústria. “Mesmo sendo uma audiência selecionada de pessoas que participaram do filme, foi divertido por causa dos ofegos e gritos”, entusiasmou-se o assistente de direção Hilton Green. “Adorei a forma como tudo foi estruturado, o suspense, e todos adoraram.” Segundo a figurinista Helen Colvig, “quando você faz parte de uma equipe de cinema, a tendência é ficar esmiuçando sua contribuição ou congratular a si mesmo pelo que fez. Ali foi diferente. Tudo que envolvia a Mãe e ver Tony correndo pelas escadas num vestido nos apavorou de verdade.” O diretor de arte Robert Clatworthy comentou: “Provavelmente o que mais me surpreendeu foi que aquilo tinha ficado melhor do que eu acreditava. Era um grande filme, e acabou se tornando o *único* de todos em que eu trabalhei que as pessoas comentavam no supermercado, no banco, em todo lugar.”

O roteirista Stefano teve reações mais conflitantes. “Parecia muito ruim”, disse ele. “Saí enjoado. Era muito longo. Não tinha tensão. Parecia descuidado. Quando saímos, Hitch viu a minha cara. ‘Ainda tem muita coisa para se fazer, isso é só uma primeira versão bruta’, disse. Ele sabia que eu havia visto apenas outro corte bruto antes. Mas faltava muita coisa no filme, como algumas imagens dos pássaros empalhados na parede da sala de Norman. Eu temia que ele decidisse deixá-los de fora. Hitchcock me

garantiu que tudo sairia bem.” Como Stefano podia saber o que o diretor tinha em mente para os *efeitos sonoros* e a *música* de *Psicose*?

Sons e música

No material visto por Hitchcock e seus colaboradores em 26 de abril estavam ausentes dois ingredientes essenciais: uma trilha de áudio completa e uma partitura musical. Não importa o quanto o diretor confiasse em seu compositor e em seu montador de som, sempre fazia anotações detalhadas para a inserção dos efeitos sonoros e da música. Ele era dogmático em relação à função dramática de sons e música e em geral introduzia suas ideias ao longo do roteiro. Para François Truffaut, o cineasta declarou seu desgosto com as composições de Miklos Rosza para *Quando fala o coração* (1945) e de Franz Waxman para *Rebecca, a mulher inesquecível* (1940) e *Janela indiscreta* (1954). De fato, o roteiro de *Psicose* sugere que Hitchcock estava ansioso por uma experiência de minimizar o uso da música, uma tentativa que iria culminar em *Os pássaros*, que não tinha uma trilha musical no sentido convencional. Na descrição das cenas de abertura de *Psicose*, que o diretor chama em suas anotações de “Sequência 1”, ele escreveu:

O ruído do tráfego está no máximo quando a Câmera está passando por uma persiana, e aí diminui assim que ela está dentro do Quarto de Hotel.

Na Sequência 2, depois que Marion rouba o dinheiro e está rodando de carro pela cidade:

[Quando] o carro de Marion para no cruzamento, podemos ouvir o motor de seu carro reduzindo de intensidade até um ruído quase imperceptível. É muito importante ouvir o som do motor diminuindo claramente, porque a imagem na tela em si não mostra com exatidão que ela está parando.

Na Sequência 3 — que acompanha Marion em sua viagem infernal que termina no Motel Bates — ele descreve:

Na sequência noturna, o barulho dos carros em trânsito é exagerado quando ela vê os faróis passando. Certifique-se de que o barulho dos carros passando é bastante alto para termos o contraste com o silêncio quando ela é encontrada no acostamento de manhã... Pouco antes de a chuva começar deve haver um ribombar de trovoadas, não muito violento, só o suficiente para anunciar a chuva chegando. Assim que começa a chover, deve haver uma progressão do barulho da chuva caindo e uma redução no som dos caminhões passando...

Naturalmente, o murmúrio dos limpadores de para-brisa deve estar audível o tempo todo a partir do momento em que ela os ligar... O som da chuva deve ser bastante forte de modo que quando ela parar fiquemos bastante conscientes do silêncio e dos estranhos ruídos de pingos que se seguem.

No roteiro, a descrição da cena em que o detetive se esgueira para dentro da casa dos Bates é acompanhada das seguintes deixas para o som:

Arbogast tenta escutar alguma coisa, prende a respiração, ouve sons que poderiam ser humanos no andar de cima, mas percebe que podem ser também ruídos de uma casa velha depois do anoitecer (...)Vai até as escadas e começa a subir, lentamente, testando cada degrau para saber se eles rangem.

Para o momento em que Arbogast encontra seu criador, as anotações especificam:

Há que se prestar atenção especial aos sons dos passos na escada — porque, embora não vejamos a Mãe, precisamos ouvir o ruído de seus pés descendo a escadaria atrás de Arbogast.

E, numa cena posterior à morte do detetive, Hitchcock demonstra conhecer o efeito que os ruídos sinistros de uma escadaria podem ter no público:

Enquanto [Lila] sobe [as escadas], fica alarmada com os rangidos e estalidos da madeira velha dos degraus. Ela começa a pisar com mais cuidado.

Na sequência do chuveiro e seus desdobramentos, as anotações do diretor para o compositor Bernard Herrmann e para Waldon O. Watson e William Russell, responsáveis pelo som, datadas de 8 de janeiro de 1960, são mais enfáticas. De novo, ele parece disposto a causar impacto mais pelos ruídos do que pela música:

Durante o assassinato, temos que ter o barulho do chuveiro e dos golpes de fôca. Precisamos ouvir a água descendo pelo ralo da banheira, especialmente quando a câmera fecha nele... quando Marion é esfaqueada, o som do chuveiro tem que ser contínuo e monótono, quebrado apenas pelos gritos de Marion.

Depois de cinco filmes consecutivos com o compositor Bernard Herrmann, Hitchcock respeitava profundamente as contribuições do músico brilhante, e muitas vezes rude, nascido em Nova York e formado pela famosa escola Julliard. Fundador e regente de uma orquestra de câmara aos vinte anos, Herrmann, como Hitchcock, podia

ser às vezes um perfeccionista agressivo, briguento e pedante. Embora fosse evidente que o compositor não era o tipo de pessoa que aceita ser dirigida com facilidade, ele seguiu fielmente as instruções de Hitchcock para a música do primeiro terço de *Psicose* — a não ser por uma única e inesquecível exceção.

“Hitchcock tinha um excelente relacionamento com Bennie”, comentou o continuísta Marshall Schlom. “E a maneira de mantê-lo era dar a Herrmann a liberdade de ação que ele queria. Hitchcock só desejava estar perto de pessoas que sabiam o que estava fazendo.” O compositor, que morreu em 1975, disse uma vez ao diretor Brian De Palma: “Eu me lembro de estar sentado numa sala de projeção depois de ver o corte bruto de *Psicose*. Hitch andava nervosamente de um lado para o outro dizendo que estava uma porcaria e que iria cortá-lo para o formato de seu programa de TV. Estava louco. Não sabia o que tinha nas mãos. Falei: ‘Espera um pouco, tenho umas ideias. Que tal uma orquestração só com cordas? Eu era violinista, você sabe...’ Ele estava fora de si na época. Tinha bancado o filme com seu próprio dinheiro e temia um fracasso. Nem queria que eu botasse música na cena do chuveiro. Você pode imaginar?”

Na verdade, Hitchcock tinha determinado que não queria “nenhuma música na sequência [do motel]” entre Marion e Norman. Herrmann desconfiou tanto do estado alterado em que se encontrava seu colega diretor que ignorou a sugestão dele para uma agitada trilha musical de jazz pós-bebop. O roteirista Stefano, ex-músico, se lembrou do compositor dizendo “vou usar só as cordas’. Achei estranho. Sem bateria? Sem seção rítmica? Na época, não percebi que ele vinha se preparando ao longo de vários filmes — *Um corpo que cai* é um bom exemplo — para uma trilha musical como aquela. Mas senti que Bernard Herrmann tinha sido a primeira pessoa além de Hitchcock e de mim a entender o filme, a primeira a dizer ‘Epa, temos uma coisa diferente aqui.’”

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 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.

Créditos de abertura

Alfred Hitchcock queria que *Psicose* parecesse do início ao fim ser um filme de grande

estúdio feito economicamente. Para ajudar a cumprir essa meta, Saul Bass criou uma das suas prestigiadas e evocativas seqüências de créditos. O diretor pagou a ele 3.000 dólares, e os custos de produção da abertura totalizaram 21.000 dólares. A concepção gráfica sugerida por Bass foi a de um nervoso balé de barras horizontais e verticais que se expandiam e contraíam em padrões de imagens ao espelho. Como se fosse um teste de Rorschach, elas evocavam simultaneamente barras de prisão, prédios e ondas sonoras. “Naquela época”, explicou o designer, “eu gostava de ter formas estruturais fortes e claras contra as quais fazer as coisas. Eu quis dar mais destaque à palavra ‘Psycho’ (Psicose) não só por ser o nome do filme, mas porque era uma palavra com significado. Tentei torná-la mais frenética, e gostava da ideia de imagens sugerindo pistas que se completam. Retina-as e você saberá alguma coisa. Retina mais algumas e você saberá um pouco mais. É como um jogo de ‘Quem é o assassino?’”

Segundo vários antigos colaboradores de Saul Bass, o designer gráfico concebeu originalmente a seqüência usada em *Psicose* para *Anatomia de um crime* (1959), de Otto Preminger. Aparentemente, quando o volátil diretor vienense chamou o desenho de “coisa de criança”, Bass arquivou o conceito. Hoje, ele afirma que o uso das barras é a única semelhança entre a proposta criada para Preminger e o que acabou sendo feito para o filme de Hitchcock.

Foi tarefa de Harold Adler, desenhista de publicidade para cinema e letrista de créditos de abertura, fazer o conceito funcionar na tela. Adler, um artista do National Screen Service, agência especializada em ilustrar créditos e trailers de cinema, comentou: “Não acho [que Bass] estava tecnicamente muito envolvido ou preparado na época. Uma das razões que o levou a procurar o National Screen Service foi que nós tentamos contribuir para o conceito e não deixar que ele cometesse erros. Os *storyboards* para [a seqüência de abertura de] *Psicose* eram bastante completos e precisos, como, na verdade, todo o trabalho dele, mas tive que interpretá-los. Eram baseados num grande número de movimentos de barras paralelas. O serviço requeria [trabalho de equipe] e muita colaboração entre o diretor de animação, William Hurtz (*Pinóquio*, *Fantasia*), e o operador de câmera e produtor Paul Stoleroff. Custava muito menos fazer movimentos sob a câmera do que fazer a animação. Bill e Paul decidiram que todas as linhas que subiam e desciam seriam animadas e todas as linhas que iam de um lado para o outro seriam movidas mecanicamente sob a câmera com as barras pretas se deslocando pela tela em posições e velocidades aleatórias.”

Adler, que já tinha trabalhado com Bass nos créditos de *Um corpo que cai* e *Intriga intencional*, explicou como foi feito o trabalho para *Psicose*: para realizar a seqüência, o câmera e o animador demarcaram a ação em dois campos diferentes. A animação em celuloide seria feita em campo 12F [12 × 8,85 polegadas / 30,48 × 22,48 centímetros]. As barras horizontais se moveriam através da tela num campo 24F [o dobro da medida]. Elas teriam o dobro do tamanho dos desenhos para a animação, e as duas coisas se combinariam no resultado final. O campo define o que vai aparecer no filme quando a câmera de animação é posicionada a uma distância específica sobre a arte desenhada

nele. Como as câmeras de stop-motion fotografam um quadro por vez, um objeto inanimado pode ser movido entre uma exposição e outra. Quando o filme é projetado na velocidade de 24 quadros por segundo, o objeto inanimado parece se mover naturalmente.

A equipe de produção da sequência dos créditos de *Psicose* estabeleceu uma configuração de trinta barras paralelas para cada campo. Adler, que cuidou do movimento das barras horizontais, explicou: “Nós conseguimos tiras de alumínio de 1,80 metro e pintamos de preto. Trabalhamos numa grande tábua de compensado pintada de branco com alfinetes pregados para guiar as barras. Elas tinham que seguir uma linha reta sem tremer. Eu e Paul [Stoleroff] empurrávamos manualmente cada uma até uma distância predeterminada para cada fotografia. As barras entravam no quadro em diferentes posições e velocidades. Cada uma era precisamente cronometrada em termos de quadros por segundo e tinha de ser empurrada e fotografada separadamente. Assim que a barra atravessava, a tela era fixada. Tivemos que repetir muitas vezes, pois elas saíam do lugar ou acontecia outra coisa qualquer.”

Além dos grafismos ainda era preciso fazer os letreiros dos créditos. Até os anos 1960, praticamente todos os créditos de cinema eram pintados à mão. A tipografia não tinha o impacto teatral de que os filmes e trailers necessitavam. Harold Adler, como outros artistas do meio, desenvolvia suas ideias em giz num quadro-negro. Os conceitos já aperfeiçoados eram executados em tinta branca também sobre um quadro-negro. Adler comentou: “Em vários trabalhos para o cinema, Saul [Bass] gostava de escolher letras em tipos pequenos e, muitas vezes, finos, como as que usava na publicidade. Mas a tela é um meio diferente do impresso. Se você reduz imagens para dois centímetros, tem problemas de reprodução. Eu fiz o título de *Psicose* [*Psycho*] em Venus Bold Extended [um estilo de tipografia popular na época] e fiz duas fotocópias invertidas. Cortei uma delas na horizontal em três partes. Movi a parte de cima [das letras do título] em uma direção e fotografei numa determinada velocidade, a de baixo em outra direção e velocidade, e o mesmo com a do meio. Então o que se tem realmente são três imagens diferentes, cada uma de um terço da altura das letras, movendo-se em ritmos diferentes. No último quadro, fizemos aparecer a palavra *Psicose* [*Psycho*] usando a fotocópia que permaneceu intacta. Para outros créditos grandes, como ‘dirigido por Alfred Hitchcock’, usei a tipografia News Gothic Bold com a mesma técnica dos três cortes.”

Adler comentou sobre sua experiência com Hitchcock no filme: “Ainda bem que funcionou. Meu Deus, eu odiaria ter que trabalhar no escritório dele. Era tudo tão austero e formal quando ele estava presente. Hitchcock era a pessoa mais articulada que já conheci. E sempre tinha ideias muito específicas sobre o que queria. Eu ficava impressionado em ver que na biblioteca de seu escritório havia mais livros de arte e publicações atuais sobre artes gráficas do que eu mesmo tinha. Ele podia falar especificamente sobre novos estilos de tipos que havia visto na *Graphis*, uma revista que praticamente só gente dessa área lia.”

Enquanto Bernard Herrmann e Saul Bass completavam suas impressionantes contribuições, Hitchcock e o montador George Tomasini aceleravam o ritmo do filme com cortes precisos. Eles tiraram interações desnecessárias entre Marion e Sam (no quarto do hotel), entre ela e Cassidy (o homem do petróleo que a assedia) e entre Sam e Lila. Também foram reduzidas as cenas de Marion correndo de volta para o trabalho depois do encontro na hora do almoço e dos exteriores enquanto ela dirige para longe de casa com o dinheiro roubado.

Quando chegou junho, o diretor já se sentia mais confiante com uma versão mais enxuta de 111 minutos, agora reforçada com uma poderosa trilha musical. Embora ele tivesse ficado preocupado com as reações díspares na primeira exibição, sabia que seu filme estava em muito melhor forma para uma segunda sessão. Convidou Lew Wasserman, o chefe da MCA; o escritor Robert Bloch; Bernard Herrmann; Janet Leigh e seu então marido Tony Curtis; Hilton Green, Marshall Schlom e boa parte da equipe técnica e seus cônjuges. Até para Green, que tinha gostado da primeira versão, o filme foi uma revelação. “Quando a música entrou”, disse ele, “as pessoas simplesmente caíram das poltronas”. Schlom detalha: “Eu estava sentado na última fileira, com minha mulher, Hitchcock, Hilton e suas esposas. Não era sobre a cena do chuveiro que as esposas e namoradas estavam cochichando. Todo mundo dizia: ‘Espere até ver o Marty [Balsam] morrer.’ Mas só eu, Hilton e Hitchcock sabíamos as mudanças feitas na morte de Arbogast [depois da montagem original de Saul Bass]. Então, quando Marty subiu as escadas, e a câmera se moveu, e a faca da Mãe apareceu e a música de Bernie Herrmann começou a guinchar, todos se levantaram das poltronas. Quando até os caras que fizeram o filme são sacudidos, você sabe que tem um sucesso nas mãos!”

Janet Leigh admitiu: “Ainda que eu soubesse o que ia acontecer, eu gritei. E, mesmo sabendo que eu estava lá sentada gritando, viva e bem, foi uma coisa muito emocionante ver a própria morte.” O romancista Robert Bloch tem uma lembrança clara de Leigh e Hitchcock naquela sessão. “Sentei na primeira fila daquela sala de projeção desbotada, sem graça e claustrofóbica”, contou. “Quando acabou a exibição, recordo-me vividamente de Hitchcock perguntando a Janet Leigh o que tinha achado. Ela disse: ‘Quando aquela faca entrou em mim na tela, eu senti.’ E ele retrucou: ‘Mas, minha querida, a faca *nunca* entrou em você.’ Ela percebeu, e eu também, que era verdade.” (Ou, ao menos, era o que o diretor queria que acreditassem.) Segundo Leigh: “O que eu disse foi que *acreditei* que a faca tinha entrado no meu corpo. Era tão real e horripilante, embora, com certeza ela *não poderia*, pois não era permitido mostrar penetração.”

Fora da sala de projeção, Bloch e Hitchcock se apresentaram, mas, quando o diretor perguntou ao escritor o que tinha achado, Bloch se viu meio perdido. Assim como o roteirista Stefano tinha experimentado reações conflitantes na outra exibição, o mesmo aconteceu com Bloch na segunda. “Eu disse a ele que seria franco, que aquele seria o

seu maior sucesso ou o seu maior fracasso. E era precisamente o que eu sentia. Ninguém poderia dizer naquela altura como o público reagiria a uma coisa tão explícita. Minha única objeção importante era quanto à explicação psicológica. Ela poderia ter sido feita em um terço do tempo, sendo perfeitamente clara para o público e dando mais ritmo ao final.”

Admirador confesso de Bernard Herrmann desde que ouviu a música para *O homem que vendeu a alma* (1941), de William Dieterle, Bloch disse ter ficado aliviado por o compositor nunca ter pedido sua opinião sobre a trilha de *Psicose*. “Eu simplesmente não sabia o que pensar”, disse. “Era bastante inovadora e dissonante — não o tipo de coisa que se espera para acompanhar um filme como aquele. Me tirou o chão. Eu não estava preparado para tanta *estridência*.”

O roteirista Stefano viu a versão revisada em outra sessão. “Era muito mais próxima do que acabou sendo exibido no cinema”, comentou. “Eu pensei ‘é um bom filme’, mas só isso.” O escritor percebeu que não conseguia se sentir bem com a perda de diálogos e imagens que achava que encorajavam o público a uma empatia com o assassinato de Marion. Segundo ele, o diretor cortou a imagem essencial que demonstrava com mais força a pungência do crime: uma visão de cima do corpo sem vida de Janet Leigh, espalhado pelo chão do banheiro, com as nádegas à mostra.

“Era um plano de cortar o coração que vinha logo depois do close nos olhos de Janet”, disse Stefano, com os olhos marejados apesar dos trinta anos decorridos. “Aquele imagem colocava em perspectiva a tragédia de uma vida perdida. Eu nunca tinha visto nada mais doloroso do que aquela beleza assassinada. Era tão poético e incômodo.” Hitchcock enfureceu o roteirista ao admitir que tinha tirado o plano para aplacar os censores. Ele se lembra de argumentar: “Se você quisesse cortar para não despertar emoções dolorosas, tudo bem, mas por que as nádegas da moça estavam de fora? Como se houvesse qualquer coisa de sexual naquilo!”

Apesar de suas palavras, Stefano também reprovou Hitchcock por evitar emoções profundas. O desconforto que o diretor parecia sentir em deixar *Psicose* se tornar algo mais do que um filme direto e chocante abalou o roteirista. Segundo ele, ao primeiro sinal de que um personagem ou situação iria alcançar alguma densidade emocional, Hitchcock os ridicularizava ou cortava. Era como se a surra de bilheteria e crítica sofrida pelo sensível *Um corpo que cai* tivesse marcado o diretor definitivamente no que dizia respeito a expor algo de si na tela. “Cada vez que eu tentava colocar uns poucos segundos de respeito silencioso por uma vida perdida, era cortado”, reclamou Stefano. “Ele também tirou algumas coisas mais para o final do filme que me incomodaram. Numa cena com Sam e Lila, acontecia o único momento do filme em que você percebe que Sam tem consciência da perda da mulher que amava.”

Hitchcock também mostrou a nova versão para Saul Bass. O designer gráfico falou: “Francamente, eu fiquei perplexo com a comoção que a cena do chuveiro acabou causando. Achei um pequeno assassinato bastante compacto e eficiente, mas não tinha noção do impacto que teria, de quão verdadeiramente chocante era a coisa toda.”

Armado com um filme que em breve estaria pronto para encarar o mundo, Hitchcock provocou de novo a imprensa ao anunciar, em 4 de maio, que seu próximo lançamento teria a ver com “sexo metafísico”. No mesmo dia, se preparou para recomeçar sua batalha com os censores, esperando pelo melhor mas temendo o pior. Janet Leigh se divertiu ao lembrar: “Ele me contou como planejava manipular os censores o tempo todo inserindo deliberadamente coisas muito bizarras, de modo que ele pudesse ir lá e dizer: ‘Ai, ai... Tá bom, eu tiro *isso*, mas vocês têm que deixar aquilo.’ Ele barganhou com aquelas pessoas como o mestre que era.”

O continuísta Marshall Schlom reconheceu que o diretor praticamente esfregou as mãos de satisfação ao planejar as armadilhas que espalhou ao longo do filme para a equipe de Shurlock. “Na cena do chuveiro, a intenção dele era *sugerir*, e não *mostrar*, a nudez”, disse ele sobre aquele momento chave da narrativa que os censores estavam aguardando para avaliar. “Mas, se você congelar e ampliar certos quadros, definitivamente é possível ver um seio nu e um mamilo.” Luigi Luraschi, o contato da Paramount com o escritório de Shurlock, enviou o filme para a análise de um grupo de cinco avaliadores e ficou aguardando uma resposta. Como era de se esperar, a equipe ficou enlouquecida com o assassinato no chuveiro e decidiu que a cena merecia um exame mais detalhado. Luraschi concordou e, finalmente, saiu o veredito: três censores viram nudez e dois não. Um memorando do escritório da censura para o escritório do diretor dizia: “Por favor, retire a nudez.”

Marshall Schlom recorda que, no dia seguinte, Hitchcock — enquanto professava sua contrição e suas intenções de cumprir os desejos de Shurlock — simplesmente despachou o filme. Sem cortar sequer um fotograma, ele o enviou de volta aos censores. Dessa vez, os três membros da junta que *tinham* visto nudez antes agora *não* a viram, e os outros que não haviam visto agora *viram*. Para a diversão de Hitchcock e sua equipe, as discussões sobre quem viu o quê se estenderam por mais de uma semana.

Segundo Schlom, “Finalmente Hitchcock disse ‘tiro a nudez se vocês me deixarem manter o casal na cama na abertura’. Eles responderam não. E ele replicou: ‘Tudo bem, deixem a cena do chuveiro como está e eu vou refilmar a abertura, mas preciso que vocês estejam no set para me dizer como fazer de modo que ela seja aprovada.’ Nós marcamos a filmagem e eles não apareceram, então ela nunca foi feita. Finalmente admitiram que não viram nudez na cena do chuveiro, mas que, claro, estava lá o tempo todo”. Como um agrado para o escritório de Shurlock, Hitchcock fez uns pequenos cortes no diálogo, o que baixou o tempo de duração de *Psicose* para 109 minutos.

Depois de enganar os censores com facilidade, Hitchcock agora estava livre para tentar fazer o mesmo com os espectadores. Àquela altura se encontrava satisfeito por ter cumprido alguns de seus objetivos: realizara um filme diferente de tudo que havia feito antes, dentro do preço estipulado. Também estava prestes a descobrir ter concluído algo que nunca se vira antes. Mas como vender *Psicose* como o produto de um novo Hitchcock — algo que ia bem além de seus conhecidos suspenses “comportados”? Primeiro, o diretor se concentrou não nos astros do filme, mas em seu título. Tendo apreço muito especial pelo logotipo criado pelo artista Tony Palladino para a capa do livro, entrou em contato com a agência de publicidade McCann-Erickson para propor um acordo. “[Hitchcock] me ligou um dia”, contou Palladino, “dizendo que era um trabalho excepcional e que achava que seria perfeito para os anúncios de seu filme. Ele queria aquele conceito em destaque nos anúncios de jornal e no pôster, acompanhado apenas de algumas fotos dos atores principais. Achei isso muito empolgante, sabendo como Hitchcock era pragmático. Ele havia planejado tudo com cuidado e sabia como manter a coisa enxuta e direta. Realmente tive a sensação de que respeitava a capacidade criativa dos outros”. Palladino recebeu 5.000 dólares pela venda de todos os direitos de seu trabalho, uma soma nada desprezível se considerarmos que Robert Bloch recebeu pouco mais pelos direitos do livro propriamente dito!

Com essa missão cumprida, o diretor voltou sua atenção para outro aspecto fundamental do marketing. Marshall Schlom explicou: “Ele estava preocupado com o fato de os primeiros espectadores contarem o final logo que saíssem do cinema. Isso prejudicaria o filme.” De forma a combater essa possibilidade e reforçar a aura de mistério que envolvia o filme, optou por não o exibir previamente para críticos e formadores de opinião, uma atitude que contrariou o que era considerado tradição e privilégio da indústria. Hitchcock se esquivou das perguntas agressivas de alguns repórteres dizendo: “Eu queria uma projeção no meio da noite em um celeiro deserto, de preferência cheio de cortijas.” Dizem que Lew Wasserman, presidente da MCA, aconselhou o diretor a fazer o lançamento nacional do filme em milhares de cinemas logo depois da pré-estreia, em 16 de junho, em duas salas de Nova York. A ideia era que, se o boca a boca destruísse o filme, pelo menos a reputação do cineasta manteria as pessoas indo ao cinema por uma ou duas semanas. E, com um orçamento tão baixo, talvez ele até conseguisse algum lucro. Quando alguém com a experiência profissional de Wasserman dava um conselho, homens como Hitchcock escutavam. Ele, um ex-agente da MCA, havia abalado o meio cinematográfico ao negociar um contrato de participação de lucros de bilheteria para seu cliente James Stewart num faroeste produzido pela Universal-International, *Winchester 73* (1950), de Anthony Mann. Os lucros tornaram o ator milionário. Hitchcock aceitou a estratégia de Wasserman para o

lançamento de *Psicose* e a levou até o fim.

Uma exibição do filme para os executivos da Paramount — entre eles o chefe Y. Frank Freeman — não mudou a opinião que eles tinham de que se tratava de um título menor, descartável e até comprometedor na carreira de Hitchcock. Presuniam que *Psicose* iria desaparecer em pouco tempo, portanto não impuseram obstáculos à estratégia do diretor de não exibir o filme antes da estreia. Contudo, o que eles não sabiam era que ele tinha em mente um golpe publicitário que se revelaria um dos mais bem arquitetados de todos os tempos. Na falta de uma história conhecida, de uma produção vistosa e de astros que garantissem a bilheteria, Hitchcock explorou seus três bens mais valiosos: o título, o final chocante e sua própria figura, como um rechonchudo mestre de cerimônias de um macabro circo de horrores.

O diretor, o responsável pela publicidade da Paramount, Herb Steinberg, e vários encarregados do departamento de vendas e divulgação do estúdio concordaram em lançar o filme numa pré-estreia em Nova York. Lá, testariam uma campanha de propaganda incomum que envolvia a entrada do público no cinema. Se fosse bem-sucedida, seria reproduzida por todo o país. Todo anúncio em jornais e revistas ressaltaria que “ninguém... ABSOLUTAMENTE NINGUÉM... será admitido no cinema depois do início de cada sessão de *Psicose*”. Outras campanhas para a divulgação de filmes tinham utilizado avisos semelhantes. Em 1958, a estratégia publicitária da Paramount para *Um corpo que cai*, por exemplo, incluía frases de efeito como “não conte o segredo do filme” e “não será permitida a entrada de espectadores durante os últimos dez minutos de *Um corpo que cai*”. Para *Psicose*, porém, a Paramount e Hitchcock pretendiam superar não só seus próprios truques sensacionalistas como aqueles usados em filmes como *As diabólicas*. Com a bênção do responsável pelas vendas internacionais do estúdio, George Weltner, e dos executivos Y. Frank Freeman e Barney Balaban, o diretor não apenas sugeriu mas também *insistiu* para que os donos de cinema seguissem sua política de não admissão de espectadores após o início da exibição. Por fim, *exigiu* que a proibição fosse um pré-requisito contratual para qualquer cinema que programasse o filme. Num boletim para os exibidores, o diretor escreveu: “Acredito que esse seja um passo vital para a criação de uma aura de mistério e importância que esse filme fora dos padrões tanto merece.”

Os frequentadores de cinema estavam acostumados a entrar e sair casualmente das salas na época em que elas abriam às 10h e seguiam até tarde da noite passando sessões duplas, curtas e trailers. Proprietários de vários grandes circuitos de exibição temiam que sua clientela se rebelasse com as ordens sobre quando e como ver um filme — mesmo que fossem dadas pelo poderoso Hitchcock. Alguns exibidores falaram até em boicote. O diretor logo revidou: “Fico andando para lá e para cá como o Gato Félix”, disse a um repórter em seu escritório da Paramount, “tentando imaginar novas tramas. Jogo o meu jogo com o público — tentando ser mais esperto do que ele. Tudo que eu e meu roteirista fazemos para criar surpresas pode ser destruído ao deixar um espectador entrar no meio do filme.”

Para racionalizar ainda mais para os exibidores sua política incomum de admissão do público, Hitchcock e a Paramount enviaram para eles dois manuais de vendas elaborados (e cheios de uma irresistível vigarice). Cada um tinha mais de vinte páginas, e o diretor detalhava pessoalmente o como e o porquê de seus truques publicitários. Também explicavam com exatidão como reforçar a aura do filme como um “evento” de suspense. Tais demonstrações de histrionismo publicitário eram até rotineiras em lançamentos dos anos 1930 e 1940. Nos anos 1950, com a TV invadindo o mercado do cinema, esse tipo de exploração desmedida era usado com mais frequência para filmes 3-D, grandiosos espetáculos em Cinemascope ou caça-níqueis de sexo e terror.

Em um dos manuais, “Cuidado e manutenção de *Psicose*”, essa citação de Hitchcock aparece ao lado da reprodução do ensaio fotográfico publicado no *New York Times* na época da filmagem:

Enquanto você lê isto (...) por favor, perceba que minha firme mas não agressiva posição de defesa da necessidade de alto sigilo foi reconhecida nessa matéria do poderoso *Times*. Posso acrescentar que esse artigo ilustrado certamente despertou a curiosidade de milhões de um lado a outro do país.

Para *Psicose*, o diretor e a Paramount consideraram que nenhum ardil de propaganda era baixo demais. Os kits publicitários incluíam a sugestão de contratar seguranças da agência de detetives Pinkerton para impor a política de admissão. “Esses homens da lei não só controlarão admiravelmente as filas e multidões”, aconselhava Hitchcock, “mas também ajudarão a bilheteira a explicar nossa política depois que as portas se fecharem. A experiência nos ensinou que tais medidas reduzem os pedidos de devolução de dinheiro ao mínimo.” Os kits continham formulários de requisição para grandes relógios de parede que lembrariam ao público os horários de início do filme. E também para cartazes de papelão de um metro e meio de altura com a figura de Hitchcock para serem usados com mensagens gravadas para o público que entrava e saía. Uma delas dizia:

Senhoras e senhores, como vão? Devo me desculpar por incomodá-los. No entanto, essa aglomeração e espera são boas para vocês. Vão fazer com que apreciem as poltronas lá dentro. E vão fazer com que apreciem *Psicose*. Vejam vocês, este filme é muito melhor se visto pelo começo e prosseguindo dali para o fim. Sei que esse é um conceito revolucionário, mas descobrimos que *Psicose* é diferente da maioria dos filmes e não deve ser visto depois de começado.

Os exibidores foram aconselhados a instalarem alto-falantes do lado de fora dos cinemas para transmitir outras mensagens do diretor, como esta:

O gerente deste cinema foi instruído, sob ameaça de morte, a não admitir ninguém após o início do filme. Quaisquer tentativas espúrias de entrar por portas laterais, saídas de incêndio ou dutos de ventilação serão impedidas à força. Disseram-me que esta é a primeira vez que essas medidas excepcionais estão sendo necessárias (...) mas é a primeira vez que se vê um filme como *Psicose*.

Ele até explicou aos gerentes de cinema de todo o país *como* exibir o filme:

A experiência de nossas primeiras exibições nos ensinou que, para ressaltar a importância e a dignidade de *Psicose*, é necessário fechar as cortinas da tela logo após os créditos de encerramento e manter a sala no escuro por meio minuto. Durante esses trinta segundos de total escuridão, o suspense do filme fica indelevelmente gravado na mente do público, para depois ser discutido com amigos e parentes. A sala deve então ser iluminada com luzes de tom esverdeado, e refletores nesse mesmo tom devem iluminar o rosto do público ao sair. Nunca, nunca, nunca permitirei que *Psicose* seja seguido imediatamente por algum documentário de curta-metragem ou noticiário.

Alfred Hitchcock se certificou de que os anúncios impressos e pôsteres nos saguões de cinemas não repetissem erros do passado. Como seguidor de um velho ditado de Hollywood que diz “se o filme fracassou, a culpa é da publicidade”, o cineasta estava ciente de que muitos consideraram demasiado “artística” a campanha de divulgação de seu lançamento anterior pela Paramount, *Um copo que cai*. Os cartazes e impressos daquele filme mostravam uma arte estilizada de Saul Bass sugerindo um homem e uma mulher aprisionados em um vórtice. Um público mais seletor entendeu, enquanto o perplexo espectador médio se manteve a distância. Hitchcock também aprendeu com a diferença entre os cartazes do lançamento europeu de *As diabólicas* (desenhos perturbadores sugerindo mãos alongadas, águas turvas e duas figuras usando cordas para mover um baú de vime) e a eficiente e direta concepção dos anúncios americanos (a foto de uma aterrorizada Vera Clouzot vestindo uma camisola).

Querendo que a publicidade de seu filme evitasse qualquer ambiguidade, o diretor autorizou o fotógrafo William “Bud” Fraker a realizar uma série de fotos de Janet Leigh, de pé e reclinada, usando sutiã e anágua brancos, e de John Gavin, semiagachado e de torso nu. Impressas em meio-tom com monocromia em amarelo e vermelho, elas serviram como “arte básica” para os anúncios. Além de não terem nada de ambíguo, essas fotografias destruíram tabus por serem as primeiras imagens estrondosamente “sugestivas” usadas na divulgação de um grande lançamento de Hollywood. Foram acompanhadas de retratos de Vera Miles (com as mãos sobre o rosto abafando um grito) e Anthony Perkins (em pose semelhante).

Nos anúncios, Hitchcock também contrariou o que havia se tornado outra prática padrão de Hollywood: o reaproveitamento nos cartazes da arte criada por Saul Bass

para os créditos de abertura. O letrista Harold Adler comentou: “Saul gostava de usar tipos altos e finos que tinham uma aparência muito estilizada na impressão, mas como não eram encorpados nem em negrito, às vezes ficavam difíceis de ler.” O diretor optou por usar nos cartazes e anúncios a concepção de Tony Palladino que tinha funcionado tão bem na capa do livro — letras grossas e estilhaçadas. Os impressos ganharam uma aparência de corte e colagem, de imagem de tabloide, que tinha muito a ver com a natureza áspera e dissonante do filme.

No entanto, talvez o mais poderoso recurso publicitário de Hitchcock tenha sido a trilha de trailers feitos para o filme. Foram produzidos a um custo total de 9.619,09 dólares, e um deles se tornou lendário. Os três foram filmados pelo diretor de fotografia e técnico de efeitos especiais Rex Wimpy em três dias logo depois do fim da produção: por cerca de três horas em 28 de janeiro, cinco horas no dia seguinte e por fim — usando uma de suas protagonistas — em 1º de fevereiro. Um mês antes da estreia do filme, a Paramount lançou dois deles, os menores, em salas de todo o país. O primeiro reforçava a política de “ninguém, absolutamente ninguém, será admitido no cinema após o início de *Psicose*”, e o outro estimulava a discrição do público. “Por favor, não conte o final do filme”, pedia Hitchcock. “É o único que temos.” O mais inovador de todos, de longe, era o terceiro, o tour de seis minutos do diretor pela casa e pelo motel dos Bates.

Hitchcock, seguindo a tradição dos trailers de David O. Selznick para *E o vento levou* e Orson Welles para *Cidadão Kane*, não queria que o público visse sequer uma cena de *Psicose* nessas peças publicitárias. Tal ardil não era novo para o cineasta. Para seu primeiro lançamento em Technicolor, *Festim diabólico* (1948), ele havia criado outro trailer incomum, estrelado por um personagem que era assassinado antes do começo da narrativa do filme. Para o roteiro dessa apresentação do cenário de *Psicose*, o diretor utilizou os serviços de James Allardice, um de seus escritores sob contrato. O autor teatral (*At war with the army*, peça depois transformada na comédia *O palhaço do batalhão*, com Jerry Lewis e Dean Martin) e ganhador do prêmio Emmy (“The George Gobel show”) era quem costumava escrever as lúgubres introduções, bancadas pelo patrocinador, que o cineasta fazia na série *Alfred Hitchcock Presents*. Para o trailer, Allardice desenvolveu um texto irônico no qual Hitchcock atua ao mesmo tempo como garoto-propaganda e cicerone da Casa dos Horrores. “Aqui temos um motel pequeno e tranquilo...” diz o mestre enquanto é filmado do alto, de pé na frente do cenário. “Afastado da estrada principal e, como podem ver, de aparência perfeitamente inofensiva, considerando que agora ele ficou conhecido como uma cena de crime.”

Quando a câmera vai descendo para um close do diretor, ele explica:

Este motel tem também, em anexo, uma velha casa, que, se eu posso dizer assim, parece um pouco mais sinistra e menos inocente do que a área reservada aos hóspedes.

Com a casa agora aparecendo atrás dele, Hitchcock prossegue:

... E nesta casa ocorreram eventos dos mais aterrorizantes e medonhos. Acho que podemos entrar, já que o lugar agora está à venda. Embora eu não imagine quem vai querer comprar.

Foi naquela janela do segundo andar, aquela de frente, que a mulher foi vista pela primeira vez. Vamos entrar.

Ao pé das escadas ele faz uma parada:

Você pode ver que, mesmo na luz do dia, esse lugar parece um tanto sinistro. Foi no alto dessa escadaria que aconteceu o segundo assassinato. Ela veio daquela porta e encontrou a vítima no último degrau. Claro, de repente surgiu uma faca e logo...

Ele faz uma espiral com os dedos e seu rosto demonstra certa repugnância:

... a vítima foi atingida e caiu de forma horrível — acho que partiu a coluna imediatamente ao bater contra o chão. É difícil descrever como ficou retorcido o [seus dedos se contraem], o... bem, não quero atrasá-los. Vamos subir.

No alto da escada ele continua:

Claro que a vítima — ou deveria dizer vítimas — não tinha ideia do tipo de gente que encontraria nessa casa. Especialmente a mulher. Ela era a mais estranha e mais... bem, vamos entrar no quarto dela.

Hitchcock passeia pelo quarto da Mãe e chama a atenção para diferentes aspectos:

Aqui é o quarto da mulher, que continua perfeitamente preservado. E o formato de seu corpo na cama onde ela costumava ficar deitada. Acredito que algumas de suas roupas ainda estejam no armário. [Ele olha e balança a cabeça.] Banheiro.

Aquele era o quarto do filho, mas não precisamos entrar porque seu lugar preferido era a pequena sala atrás do escritório do motel. Vamos descer até lá.

Ele conduz o espectador até a sala de Norman:

Esse jovem, há que se ter pena dele. Afinal, ser dominado por uma mulher quase maníaca é o suficiente para levar uma pessoa até extremos de, oh, bem, vamos entrar.

O guia caminha pelo cômodo, descrevendo:

Suponho que se possa chamar este lugar de um esconderijo. O passatempo dele era a taxidermia. Um corvo aqui, uma cortija ali. Uma cena importante se desenrolou nessa sala. Um jantar íntimo aconteceu aqui. Aliás, esse quadro [apontando para uma pintura na parede] é de grande significado porque... vamos continuar até o quarto número um. Quero mostrar uma coisa lá.

Hitchcock olha com aprovação para o banheiro imaculadamente branco do quarto de Marion:

Está todo arrumado. O banheiro. É, agora já foi tudo limpo. Que grande diferença! Vocês deveriam ter visto o sangue. O lugar inteiro estava, bem, é horrível demais para descrever. Desagradável. E posso dizer que uma pista bastante importante foi encontrada aqui. [levanta a tampa do vaso sanitário] Estava exatamente ali. Vejam bem, o assassino entrou muito silencioso, o chuveiro estava ligado, é claro, e não havia nenhum som e...

Laçando um olhar na direção da opaca cortina de chuveiro, o diretor vai até ela e a abre. Lá dentro, uma loura grita e os violinos estridentes da trilha de Bernard Herrmann cortam o ar. A mulher no boxe é Janet Leigh, certo? Olhe com mais atenção. A loura é ninguém menos do que a contratada de Hitchcock, Vera Miles usando uma peruca.

A tela escurece e ao som de uma música, que *não* é de Herrmann, e um narrador diz: “O filme que você tem que ver desde o início — ou então não vai ver!”

Como acontece com o próprio filme, o trailer é um grande embuste, uma vigarice alegremente macabra. Em retrospectiva, o rolo promocional pode parecer audacioso pelo volume de informações sobre a trama divulgadas pelo diretor. No entanto, a narração segue um princípio básico do suspense hitchcockiano: *conte* para o público que algo terrível vai acontecer — digamos, no banheiro — e então deixe-os suar esperando para ver o que realmente ocorre. Um aspecto mais surpreendente e revelador do trailer é como o monólogo escrito por Allardice é direto. O que o diretor diz quase sugere sua preocupação em garantir que os potenciais espectadores vissem a casa como “sinistra” e Norman como uma pessoa da qual “há de se ter pena”. O trailer usa uma abordagem agressiva, mas astutamente oferece pistas que não levam a lugar nenhum e protege a surpresa de que é a estrela Janet Leigh quem acaba em

apuros no chuveiro.

Após fazer essas peças publicitárias, Hitchcock gravou uma dúzia de comerciais para o rádio. “Não é verdade, como foi dito”, anuncia num deles, “que *Psicose* é capaz de apavorar o espectador até ele ficar sem fala. Eu soube que muitos homens mandaram suas esposas ao cinema na esperança de que isso realmente acontecesse.” Com a campanha promocional finalizada, o diretor e a Paramount fecharam o orçamento do filme. O custo total da produção foi de 806.947,55 dólares. Em comparação, um episódio de meia hora do programa de televisão de Hitchcock saía na época por 129.000 dólares. Em 1989, uma hora de programação no horário nobre da TV custava em torno de um milhão de dólares; e o orçamento médio de um longa-metragem era cerca de dezesseis milhões de dólares.

Para aproveitar o lançamento do filme, a Fawcett World Library fez uma nova edição do livro em brochura com uma capa que ressaltava a adaptação para o cinema (“a obra mais assustadora de Alfred Hitchcock, baseada no romance de Robert Bloch”), créditos do elenco e duas fotos de Janet Leigh. Além disso, o sempre exibido diretor posou para o fotógrafo Gordon Parks na capa da revista *Life* para divulgar o filme “sobre um assassinato num motel e um taxidermista amador com uma estranha maneira de demonstrar amor filial”. Parks colocou o rosto do diretor no centro de uma flor enorme e malévola enquanto sua mão estrangulava uma rosa.

Quanto mais o diretor brincava com a imprensa sobre seu quadragésimo sétimo lançamento, mais os escribas procuravam o elenco em busca de informação. “*Psicose* é o filme mais estranho de todos os tempos”, disse Vera Miles para a jornalista especializada em fofocas Louella Parsons. “De todos os suspenses de Hitchcock, este é o que vai fazer as pessoas levantarem das cadeiras. Eu gostaria de falar sobre a trama, mas quando começamos o trabalho todos tivemos que levantar a mão direita e jurar não divulgar uma palavra da história.” Lurene Tuttle, que fez o papel coadjuvante da esposa do xerife, enfureceu o escritório de Hitchcock ao divulgar a uma colunista local que Anthony Perkins “se vestia como sua mãe” no filme.

Sabendo que ainda tinha a última tarefa de lançar sua mais estranha criação, o diretor, acompanhado da esposa, embarcou numa viagem que era meio férias, meio trabalho às vésperas da estreia de *Psicose*, em 16 de junho, nos cinemas DeMille e Baronet, em Nova York. Entre os dias 8 e 21 daquele mês ele tentaria assustar sua clientela para dentro de salas em Boston, Filadélfia e Chicago, além de Nova York. Em 13 de setembro, se parecesse valer a pena, o casal voaria para a Europa a fim de promover o filme em Londres, Munique, Berlim, Frankfurt e Paris. Na época nem Alma nem Alfred Hitchcock sabiam que essas viagens e o lançamento que iriam promover mudariam suas vidas profissionais para sempre.

Psicose estreou em junho, em pleno verão americano, numa época de expansão. A população somava cerca de 180 milhões, e a renda média era de 5.700 dólares anuais. O ano de 1960 foi de otimismo para a maioria dos americanos brancos, embora a discórdia e a revolta se encontrassem logo abaixo da superfície de cromo e vinil do país. Enquanto os frequentadores da Broadway assistiam a seus espetáculos dos assentos centrais do teatro por 8,60 dólares, o sequestrador e estuproador Caryl Chessman foi mandado para a câmara de gás da prisão de San Quentin em 2 de maio. Foi o ano em que o casamento dos queridinhos da TV, Lucille Ball e Desi Arnaz, se desfez. Uma secretária típica — como Marion Crane — ganhava cerca de 75 dólares por semana, podia beber um copo de Coca-Cola por cinco centavos e cantar junto com a jukebox sucessos como “Theme from ‘A Summer Place’”, “Teen Angel”, “Put Your Head on My Shoulder” ou “Everybody’s Somebody’s Fool”. Adolf Eichmann foi julgado em Israel como impiedoso exterminador de judeus. O jogador de beisebol Ted Williams deixou o time dos Red Sox depois de seu 521º home run, e o “rei do cinema”, Clark Gable, morreu semanas após fazer *Os desajustados* com Marilyn Monroe. Elvis, o mais novo rei, voltou do exército depois de servir por dois anos.

O público enchia as sessões de filmes estrelados pelos favoritos de bilheteria Doris Day, Rock Hudson, Cary Grant, Elizabeth Taylor, Debbie Reynolds, Tony Curtis, Sandra Dee, Frank Sinatra, Jack Lemmon e John Wayne. Era uma época em que um Chevrolet Bel-Air custava 2.818 dólares, e os anúncios incentivavam a mudar para melhor com uma cerveja Schlitz ou perguntavam: “É verdade que as louras se divertem mais?” A mãe favorita dos americanos era Jane Wyatt, que ganhou o prêmio Emmy pela série “Papai sabe tudo”, e o agente federal preferido por todos, Robert Stack, também levou o seu por “Os intocáveis”.

Psicose surgia para um público que ocasionalmente podia se sentir travesso ou aventureiro o bastante para assistir a uma sessão de *A doce vida* ou *A fonte da donzela*. Contudo, para a maioria dos americanos o conceito de uma boa ida ao cinema passava por títulos como *Exodus*, *Paixões desenfreadas*, *Viagem ao centro da Terra* e *Dez passos imortais*. As famílias se reuniam na frente da TV ligada em *I Love Lucy*, *The Bachelor Father*, *Os Flintstones*, *Hawaian Eye* e *Esta é a sua vida*. Não surpreende que Hitchcock e a Paramount tenham ficado um tanto ansiosos quando a Legião da Decência da Igreja Católica deu a *Psicose* uma classificação “B”: “Moralmente censurável em parte para todos.” Houve estardalhaço a respeito de novas sanções, o que acabou não dando em nada.

No final dos anos 1980, *Psicose* foi avaliado por vários críticos como o teórico do cinema Robin Wood, que o chamou de “um dos trabalhos mais importantes de nossa

era”, e o diretor Peter Bogdanovich, que o definiu como “provavelmente o mais visual e mais cinematográfico filme já feito [por Hitchcock]”. O crítico Peter Cowie disse que era não só a maior realização do diretor como também “o filme de terror mais inteligente e perturbador já visto”. No entanto, toda essa consagração chegou vinte anos depois de seu lançamento. Quando estreou em 16 de junho de 1960, *Psicose* recebeu apenas uma reação de mediana a hostil dos críticos de Nova York. Apesar disso, a resposta do público surpreendeu a todos. Desde o primeiro dia, filas começavam a se formar na Broadway logo depois das oito horas da manhã e continuavam até a última sessão. Quem teria esperado por isso? As unhas bem cuidadas dos executivos da Paramount coçavam suas cabeças perplexas: seria resultado de uma febre de verão que afetaria apenas os nova-iorquinos enlouquecidos pelo calor? Logo de início a campanha publicitária de Hitchcock se mostrou eficiente como uma tropa de choque. As pessoas que esperavam na porta do cinema com ingressos na mão assediavam os que saíam rindo, ultrajados, trêmulos: “Como é o final?” E a resposta da maioria era: “Você tem que ver!” Os espectadores *não estavam* revelando o desfecho surpresa de Hitchcock.

“Eu lembro que a estreia foi num domingo em Nova York”, disse Marshall Schlom, para quem a vida tinha voltado ao normal, trabalhando no programa de TV do diretor logo depois do término do filme. (na verdade, 16 de junho de 1960 caiu numa quinta-feira). “Na manhã seguinte, começaram a aparecer essas histórias sobre donos de cinema ligando para os distribuidores falando de pessoas que perdiam o controle na plateia e saíam correndo. Era um frenesi. Tiveram até que chamar a polícia.” Às nove da manhã chegou um telegrama de Lew Wasserman: “O que você vai fazer para o bis?”

Só quando *Psicose* ultrapassou os recordes de público e deflagrou mais pandemônio em seu lançamento no Paramount Theater de Boston, no Arcadia da Filadélfia e no Woods Theater de Chicago, em 22 de junho, o diretor e o estúdio perceberam que o filme estava caminhando rapidamente para se tornar um fenômeno de bilheteria. “Tenho que relatar três desmaios no Paramount Theater e prevejo muitos mais entre a concorrência quando os números [de bilheteria] da semana forem publicados”, telegrafou um exibidor de Boston. “A Paramount achava que não tinha nada demais”, disse o roteirista Joseph Stefano. “E, assim que descobriram o contrário, o estúdio e Hitchcock investiram muito mais dinheiro na divulgação.”

Seguindo em sua turnê promocional pela Costa Leste, o diretor acompanhava os acontecimentos com a equipe de vendas da Paramount na Califórnia. Por meses, as paredes do escritório de Hitchcock no prédio dos produtores do estúdio tremeram como se fossem o epicentro de um terremoto. As notícias vinham de todo o país, sobre a polícia estadual tendo que ser chamada para controlar um engarrafamento na entrada de um drive-in e sobre comerciantes que pensavam rápido usando carrinhos de golfe para vender lanches para os espectadores que aguardava em seus carros. Um desesperado gerente de cinema ligou para a Paramount de Chicago: as pessoas na fila

para ver o filme foram pegos por uma chuva e ameaçavam dismantelar o Woods Theater se não as deixassem entrar. Hitchcock entrou na linha. “Compre guarda-chuvas para todos”, instruiu como se fosse Maria Antonieta, e os guarda-chuvas foram comprados. O caso e a citação renderam ao diretor resmas de publicidade gratuita ao virar assunto de primeira página nos jornais da manhã seguinte.

Não havia otimismo ou golpe publicitário cuidadosamente orquestrado que tivesse preparado os envolvidos — e muito menos Hitchcock — para o incêndio que o filme estava espalhando. Ninguém previra a intensidade com que *Psicose* iria penetrar no subconsciente dos americanos. Desmaios. Saídas no meio da sessão. Espectadores que voltavam várias vezes. Boicotes. Cartas e telefonemas furiosos. Conversas sobre proibir sua exibição aconteciam nos púlpitos das igrejas e nos consultórios dos psiquiatras. Nunca um diretor havia tocado nas emoções do público como se elas fossem os pedais de um órgão. Os espectadores americanos foram os primeiros a reconhecer o monstro que Hitchcock tinha criado. “A atmosfera envolvendo *Psicose* era profundamente carregada de apreensão”, escreveu o teórico de cinema William Pechter, descrevendo como era assistir ao filme numa plateia da época. “Alguma coisa terrível estava sempre para acontecer. E dava para sentir que a plateia estava o tempo todo consciente disso; de fato, havia a solidariedade de uma convenção reunida em torno da compreensão coletiva de um indizível *entente temible*; era, no mais puro sentido, um grupo, e não uma mera reunião aleatória de indivíduos diferentes como se vê na maioria dos teatros e cinemas.”

A estrela Janet Leigh graciosamente evitou qualquer exibição pública de *Psicose* por acreditar que sua presença poderia dispersar o impacto do filme nos espectadores. “Um gerente de cinema me contou sobre um garoto que foi na primeira sessão no primeiro dia de exibição”, disse ela, cuja enorme popularidade na época gerava multidões onde quer que fosse. “Eles esvaziavam a sala e o garoto voltava em cada sessão. Ficava correndo pelo cinema e gritando, ‘Oh, meu Deus, oh, meu Deus — esperem até ver o que vai acontecer!’”

Joseph Stefano e sua mulher convidaram um grupo de amigos para ir ao cinema no dia da estreia em Los Angeles. “Quando começou a projeção”, disse rindo, “vi pessoas se agarrando, uivando, gritando, reagindo como moleques de seis anos numa matinê de sábado — eu não conseguia acreditar no que estava acontecendo. Achava difícil conciliar aquilo que fazemos com a reação do público. *Nunca* pensei que seria algo que fizesse as pessoas gritarem. Quando Marion Crane estava no chuveiro e os espectadores viram a mulher indo em sua direção, pensei que eles se encolheriam e diriam ‘que horror’, mas nunca imaginei uma reação tão ruidosa. Quando a cena acabou, todos ficaram paralisados. Ninguém sabia direito o que fazer”.

Anthony Perkins também afirmou que a resposta do público ao humor de *Psicose* pegou Hitchcock de surpresa. “Não era escrupulosamente claro”, disse ele, “quais foram as intenções precisas e específicas dele com relação ao tom do filme. Mas, após ouvir ruidosas plateias em várias partes do país, Hitchcock — talvez relutantemente —

reconheceu que não havia problema se rissem do filme e que talvez, no final das contas, fosse mesmo uma comédia. Ele *não* percebeu o quanto os espectadores achariam o filme engraçado, de modo geral. Mais importante, não acho que ele estava preparado para a quantidade e a intensidade das gargalhadas no ato durante as sessões nas primeiras exhibições mundo afora. De início ele ficou confuso, depois incrédulo e, no por fim, desanimado”.

O diretor confidenciou a Perkins: “Sempre fui capaz de prever a reação do público. Dessa vez não consegui.” Com o filme provocando comentários e gargalhadas inesperados em plena sessão, Hitchcock solicitou ao manda-chuva Lew Wasserman que o deixasse “remixar” o som para evitar que as ruidosas reações encobrissem os diálogos. Sobre a cena que acontece logo depois que Norman afunda o carro de Marion no pântano, Anthony Perkins testemunhou: “O que acontece na loja de ferragens [quando uma mulher vai comprar veneno de rato e Lila visita Sam] ficava praticamente inaudível por causa da barulheira que faziam durante a cena anterior.” Lew Wasserman convenceu o diretor a desistir de aumentar o volume de certas cenas dizendo: “É impossível, as cópias já estão prontas.”

Alfred Hitchcock só embarcou numa longa turnê promocional do filme quando teve a certeza de estar com um grande e inesperado sucesso de bilheteria nas mãos. “Geralmente, assim que terminava a viagem de divulgação”, explicou Marshall Schlom, “Hitchcock ficava bastante ansioso para começar a pré-produção de seu próximo projeto ou trabalhar com um novo roteiro. *Psicose* deixou tudo isso em suspenso.” De forma incansável e engenhosa, o diretor continuou a promover o lançamento mundo afora. Onde quer que houvesse uma estreia, a situação era a mesma: longas filas, espectadores no limite dos gritos e risos e Hitchcock interpretando seu novo papel de mestre do choque.

Ao sucesso de bilheteria nos Estados Unidos — renda de 9,5 milhões de dólares pelos primeiros treze mil contratos de exibição — somaram-se ganhos de seis milhões de dólares no mercado internacional. Apenas *Ben-Hur* faturou mais no mercado doméstico. Contudo, as filmagens em locação, o elenco grande e caro, os cenários gigantescos e o orçamento de quinze milhões de dólares significavam que o épico de William Wyler tinha custado cerca de dezesseis vezes mais do que *Psicose*. Hitchcock esperava que seus colegas cineastas reconhecessem sua realização. “A glória dele estava no fator econômico”, comentou o operador de câmera Leonard South. “Fiz *Psicose* do nada, e esse era o grande apelo para ele.”

E, quanto à primeira onda de críticas desencontradas, o diretor tinha aprendido a seguir a atitude do “esperar para ver”. Afinal, filmes anteriores como *Correspondente estrangeiro*, *A sombra de uma dúvida*, *Interlúdio*, *Intriga internacional* e *Um corpo que cai* — hoje reconhecidos como grandes trabalhos — também despertaram reações variadas dos críticos quando foram lançados. O fenômeno da “reviravolta” que ocorreu com vários de seus trabalhos levou o diretor a comentar: “Meus filmes passam de fracassos a obras-primas, sem nunca terem sido sucessos!” Tais reversões na opinião da crítica nunca

permitiram que Hitchcock aliviasse seu ego em relação a esforços menos nobres como *A estalagem maldita*, *Agonia de amor* e *Pavor nos bastidores*. No entanto, ele parecia acreditar que *Psicose* teria um final mais feliz.

Segundo o roteirista Joseph Stefano: “Hitch estava irritado [por o filme] ter recebido algumas críticas ruins com base, ele achava, no fato de que os jornalistas não foram autorizados a ver o filme com antecedência. Na verdade, um deles me disse que foi por isso mesmo que falou mal do filme.” John Russell Taylor, crítico de cinema no *London Times* do início dos anos 1960 até 1973, esclareceu: “Muitos críticos se sentiram diminuídos por terem que ver o filme junto com os espectadores comuns e serem barrados se chegassem atrasados.” Em 1978, Kenneth Tynan escreveu no *London Observer*: “O maior pecado de Hitchcock foi ter antagonizado os críticos antes que eles tivessem a oportunidade de ver o filme. Ele tinha pedido por carta aos jornalistas que não divulgassem o final, e havia anunciado que ninguém poderia entrar depois do início da exibição. Então, eles já foram ver o filme afrontados e irritadiços, e o que escreveram não foi tanto sobre o que viram e sim sobre o efeito das demandas do diretor em seus egos.”

Janet Leigh, mais acostumada a ser ignorada do que atacada pela crítica, defendeu a estratégia de divulgação de Hitchcock: “Ter um bando de críticos olhando o filme numa pequena sala de projeção teria sido um erro.” Talvez. Entretanto, além de qualquer irritação que a crítica possa ter sentido com relação aos golpes publicitários do diretor, nada do que ele fizera antes havia preparado a imprensa ou o público para o humor negro ou o horror gótico de arrepiar os cabelos de *Psicose*.

“Uma mancha numa carreira distinta”, escreveu Bosley Crowther no *New York Times*, reclamando que *Psicose* era “... lento para um filme de Hitchcock e dado a demasiada exposição de detalhes”. No entanto, Crowley foi o primeiro de um grupo de críticos que iriam mais tarde rever suas opiniões. Ele colocou o filme em sua lista dos dez melhores de 1960 e, em 1965, louvou *Repulsa ao sexo*, de Roman Polanski, como “um suspense psicológico ao clássico estilo de *Psicose*”. Wanda Hale, numa resenha no *New York Daily News* que incluía uma cotação de quatro estrelas, gostou bem mais: “O suspense vai se construindo lenta mas incessantemente até alcançar um ponto quase intolerável. A atuação de Anthony Perkins é a melhor de sua carreira, e Janet Leigh nunca esteve tão bem.”

Dwight MacDonald, crítico da revista *Esquire*, achou o filme “um mero episódio de TV esticado para duas horas com a inclusão de subtramas sem sentido e detalhes realistas” e o considerou “o reflexo de uma mente bastante desagradável, uma pequena mente sórdida, maliciosa e sádica”. Por outro lado, Andrew Sarris avaliou no *Village Voice* que se tratava “[do] primeiro filme americano desde *A marca da maldade* a se incluir na mesma categoria criativa das grandes películas europeias”. Paul F Buckley, do *New York Herald Tribune*, disse que é “bastante difícil se divertir com as formas que a insanidade pode assumir”, mas acrescentou que ele “prende sua atenção como um encantador de serpentes”. No *New York Daily Mirror*, Justin Gilbert

escreveu que o filme era “encenado com perfeição” e “excelentes” atuações. *Psicose* “cai como um raio”, disse ele, “uma descarga de medo, para sacudir e chocar”. O resenhista da *Time* acreditou ter visto “... um dos mais sujos e nauseantes assassinatos já filmados. A câmera registra, de muito perto, cada contração, gorgolejo, convulsão e hemorragia do processo pelo qual um ser vivo se torna um cadáver”. No ano seguinte, a mesma revista incluiu o caça-níqueis de William Castle, *Trama diabólica* — um *Psicose* dos pobres, cheio de hilariante canastrice — em sua lista dos dez melhores. Em 1966, a *Time* descreveu *Psicose* como “superlativo” e “magistral”.

Quando o filme tomou de assalto a Europa e a América do Sul, em setembro e outubro, a opinião da crítica também ficou dividida. Viajando por dois continentes ao longo de três meses, Hitchcock, acompanhado do vice-presidente da Paramount Jerry Pickman e do chefe de publicidade e propaganda Martin Davis, divulgava seu novo estimulante dos nervos. A primeira parada da turnê foi na Inglaterra, onde ele disse a um jornalista: “As pessoas vão ficar chocadas ao verem meu novo filme. Não é como nenhum dos anteriores. Coisas horríveis acontecem. Costumam dizer que eu fico sempre no mesmo velho tema do homem comum aprisionado em situações bizarras. Agora eles vão ver.”

Antes de a censura inglesa dar ao filme uma classificação “X” (inadequado para menores), cortou imagens de Anthony Perkins no banheiro olhando para suas mãos ensanguentadas. Também tiraram seis quadros da Mãe esfauqueando o detetive Arbogast ao pé da escada [em algumas cidades americanas os espectadores também não viram essas imagens]. Como algumas pessoas afirmaram, talvez a opinião de alguns críticos sobre *Psicose* possa ter sido consequência não só do fato de eles terem sido convidados para uma sessão com público pagante, mas por terem que assistir a 35 minutos de programação complementar de curtas, desenhos e trailers. “Um dos filmes mais vis e desagradáveis já feitos”, escreveu um crítico. O escriba da revista *Sight and Sound* considerou que “*Psicose* chega mais perto de atingir uma agradável combinação de forma e conteúdo do que qualquer coisa feita por Hitchcock em anos”, mas o chamou de “um trabalho menor”. No *Oxford Opinion*, V. E. Perkins, talvez para repreender seu colega, recomendou uma outra ida ao cinema: “Da primeira vez é apenas um entretenimento esplêndido, realmente um ‘filme menor’. Mas, quando o espectador não desvia mais sua atenção dos personagens por um ‘mistério’ irrelevante, *Psicose* se torna imensamente compensador e também muito mais empolgante.” Além disso, ele destacou como “espetaculares e brilhantes” as atuações de Janet Leigh, Anthony Perkins e Martin Balsam e as “camadas de tensão” que o diretor conseguia construir nas cenas que dividiam. “Até mesmo Tennessee Williams é superado aqui”, escreveu o crítico, “na tarefa de demonstrar a presença de algo indizível.” V. E. Perkins concluiu que o tema do filme era “adequado apenas para um criador de tragédias. E é isso que Hitchcock, enfim, demonstra ser”.

O título da crítica do *Daily Express* foi “Assassinato na banheira e tédio na plateia”, e ela dizia: “É triste ver um grande homem fazer papel de tolo.” Outro resenhista

escreveu que, “quando o rei do suspense começa a pescar numa fossa como essa, é hora de ele abdicar”. A avaliação do divertido e ácido C.A. Lejeune prometia não revelar o final “pelo simples fato de que eu estava tão cansado e enjoado daquela coisa bestial que não fiquei para vê-lo. Caro Hitchcock, sua norma pode me manter fora do cinema, mas, com certeza, não vai me manter dentro.” Para um crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, “O filme é construído como o *Inferno* de Dante, em círculos concêntricos que vão ficando cada vez mais estreitos e profundos. Cada cena é uma lição de direção, por sua precisão, perspicácia, eficiência, e, também, por sua beleza. Talvez Hitchcock tenha se deixado transparecer no filme; caso contrário, por que motivo, entre imagens de *Psicose*, eu achei ter entre ouvido os segredos de um homem de sessenta anos?”

Para alívio de Hitchcock, uma quantidade surpreendentemente pequena de jornalistas — inclusive franceses — comentou sobre o quanto *Psicose* devia a *As diabólicas*. O diretor professava uma ativa indiferença com relação ao trabalho de seus contemporâneos no cinema americano. Ao que parecia, ele se sentiu mais livre em emular o bom trabalho de um colega europeu. As semelhanças entre os dois filmes vão dos elementos superficiais — a fotografia em preto e branco, o universo repulsivo de quartos alugados e empregos enfadonhos, o tom impiedoso e desesperado e os personagens aflitos — até os detalhes temáticos, visuais e estruturais. Por exemplo, como as protagonistas Nicole Horner e Christina Delasalle de *As diabólicas*, a desesperada e impulsiva Marion Crane arma sua própria “armadilha pessoal” ao roubar o dinheiro alheio. No “segundo ato” de ambos os filmes, um detetive, um sujeito comum e desleixado — inspetor Fichet (Charles Vanel) no primeiro filme e Milton Arbogast (Martin Balsam) no outro — aparece para assombrar os protagonistas. Como Clouzot fez com seu cadáver na banheira, Hitchcock encenou seu horrível assassinato principal num chuveiro. As ardilosas personagens de *As diabólicas* escondem um cadáver numa piscina fétida; em *Psicose*, Norman Bates tem à disposição um conveniente pântano. *As diabólicas* nos proporciona closes do movimento de um pomo de adão (no outro filme, Norman engole um doce quando Arbogast o interroga) e de um ralo de banheira. E, claramente, a *raison d'être* dos dois filmes parece ser a surpreendente “virada” final.

Até as declarações que Clouzot e Hitchcock fizeram sobre seus filmes parecem semelhantes. “Eu vivava apenas”, disse o diretor francês, “entreter a mim mesmo e à criança que habita nossos corações — aquela pequenina que esconde a cabeça sob os lençóis e implora ‘Papai, papai, me assusta.’” E, segundo Hitchcock, “*Psicose* foi um filme que fiz com uma grande sensação de deleite. Para mim, ele é divertido. ... Foi quase como levar o público, através da velha casa sinistra, para uma roda-gigante ou uma montanha-russa.”

Para fazer tais comparações entre essas obras e seus autores, seria necessário que os críticos das grandes publicações olhassem com mais cuidado do que era habitual na época para os filmes de gênero e entretenimento de massa. Seria preciso também que

eles desconfiassem dos pronunciamentos públicos que artistas como Hitchcock faziam sobre seu trabalho. Em 1965, o crítico Robin Wood afirmou sobre a persona pública alegre e enganadora de Hitchcock: “Nunca confie no artista, confie na história.” Sobre as declarações do diretor à imprensa em relação aos aspectos “divertidos” de *Psicose*, Wood comentou: “Isso, nem é preciso dizer, não deve afetar a avaliação que cada um faz do filme. Para o criador de *Psicose*, talvez seja necessário considerá-lo ‘divertido’ como uma maneira de manter a própria sanidade mental. Para um crítico, fazer o mesmo — e dar sua aprovação para essa tese — é imperdoável. Hitchcock (...) é um artista muito maior do que imagina.”

Entretanto, na época do lançamento de *Psicose*, avaliações críticas profundas de filmes de “entretenimento” popular ainda não estavam em voga. No começo dos anos 1960, o jornalista Andrew Sarris importou e adaptou para os Estados Unidos a *politique des auteurs*, ou teoria do autor, originalmente defendida por François Truffaut, em 1954, em Paris. Truffaut e outros colaboradores da revista *Cahiers du Cinéma* como Eric Rohmer e Claude Chabrol — que se tornariam cineastas pouco tempo depois — viam o diretor como “autor” do filme. Tal denominação era aplicável apenas àqueles cujo estilo cinematográfico, personalidade e preocupações específicas ficavam evidentes em cada um de seus filmes. Assim, os críticos franceses e seus seguidores avaliavam títulos como *O homem errado*, de Hitchcock; *Rastros de ódio*, de John Ford; ou *Onde começa o inferno*, de Howard Hawks, em termos de nuances, temas, simbolismos e subtextos, da mesma forma que outros examinavam as obras de Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini ou Alain Resnais. Como resumiu Vincent Canby no *New York Times*, “Para os seguidores do credo do *Cahiers*, se uma maçã pode inspirar uma grande pintura, um mistério de assassinato — como em *Laura*, *Psicose* ou *A dama de Shangai* — pode render um grande filme.”

Em 1957, Rohmer e Chabrol publicaram na França o primeiro estudo em formato de livro sobre Alfred Hitchcock. Os futuros diretores examinaram os primeiros quarenta e quatro filmes do mestre do suspense, com atenção especial para seu catolicismo e seus temas recorrentes, como a “transferência de culpa” entre um herói “inocente” e um anti-herói ou heroína “menos inocente”. Com a subsequente publicação, em 1966, de *Hitchcock/Truffaut*, que reunia em livro horas de conversas entre os dois cineastas, não poderia haver um trio de defensores mais culturalmente impecáveis. Truffaut, que fizera uma impressionante transição da teoria para a prática, já vinha sendo aclamado como um dos líderes da *nouvelle vague* por filmes como *Os incompreendidos* e *Jules e Jim* — *Uma mulher para dois*, e também ajudou a tornar possível para Jean-Luc Godard a realização de *Acosado*, marco do novo movimento cinematográfico. Outros filmes, como *Hiroshima, meu amor* e *Os amantes*, feitos por diretores influenciados pelo *Cahiers du Cinéma*, tornaram os cineastas da *nouvelle vague* queridinhos do circuito de festivais internacionais. Truffaut se empenhou de forma persuasiva na luta para que Hitchcock fosse encarado como um artista sério. Na época da publicação de seu livro sobre o diretor, *Psicose* era encarado como uma obra de arte

por muitos e Hitchcock tinha se tornado uma figura de culto. Truffaut deixou para críticos como Peter Bogdanovich, John Russell Taylor e Robin Wood a tarefa de elevar o cineasta ao posto de ícone.

Contudo, em 1960, o processo que transformaria o filme e seu diretor em tesouros internacionais da cultura pop e da crítica ainda estava por vir. Por ora, no entanto, Hitchcock podia amainar qualquer sofrimento em função do ataque dos críticos pensando nos extraordinários ganhos de bilheteria. Na Colômbia, onde o filme se chamou *Psicosis*, os recordes de público foram batidos, como aconteceu em vários outros países da América do Sul, e em Portugal, Itália, Alemanha, Índia e China. Em Paris, com o nome de *Psychose*, ele rendeu 34.000 dólares em cinco dias, levando um exultante exibidor a telegrafar para a Paramount que isso “superava em muito qualquer coisa que já tenhamos visto”.

Enquanto Hitchcock recebia consagração e condenação em igual medida, havia um desprezo quase unânime pelo romance de Robert Bloch que originou o filme. Muitos especialistas consideravam o livro bastante inferior ao roteiro de Joseph Stefano. Bloch, que continuava se defendendo das acusações décadas mais tarde, comentou: “Muitos ‘historiadores’ do cinema, em particular os britânicos, escreveram que *Psychose* era um conto publicado numa revista de mistério, ou então que Hitchcock pegou essa coisinha e fez dela algo muito maior. A suposição era que ele criou todas as coisas que pareciam fazer o filme funcionar — matar a heroína no começo da história, matá-la no chuveiro, taxidermia — quando, é claro, tudo isso está no livro.”

O que pareceu ofender Bloch ainda mais era sua impressão de que o roteirista Joseph Stefano pouco fez para desencorajar a crença de que era *ele* o autor de *Psychose*. No livro *Who's who in America* (Quem é quem nos Estados Unidos), o verbete biográfico para Stefano o apresenta como autor do “roteiro original” de *Psychose*, e também de *A tortura da suspeita* (1961), um suspense dirigido por Michael Anderson e estrelado por Gary Cooper e Deborah Kerr. Esse último é na verdade baseado no romance *First train to Babylon*, de Max Ehrlich. A promoção do filme usava a chamada: “Só o homem que escreveu *Psychose* poderia escrever *A tortura da suspeita*.” Em 1969, a Universal anunciou *Os felinos*, com roteiro de Stefano, com uma frase semelhante.

Embora Hitchcock jamais possa ser chamado de magnânimo no que diz respeito a créditos, há indícios de que ele se solidarizava com o ressentimento de Bloch. O diretor disse ao entrevistador Charles Higham: “O roteirista contribuiu principalmente com diálogos, não com ideias.” Robert Bloch comentou: “Que o próprio Hitch tenha começado a me dar crédito foi uma coisa gentil. Se eu tivesse [escrito] o roteiro, saberia que não poderia ter usado um tipo como Rod Steiger na tela. Seria tão ‘surpreendente’ quanto ter Flora Robson zanzando pelo filme e revelar no último rolo – oh, não diga!! – que ela era a assassina. Desviar as atenções fazendo de Norman um homem mais jovem e apresentável foi visualmente correto e funcionou perfeitamente. Eu começava o romance com Norman e não com o encontro do casal no hotel. O filme também estica a viagem de carro até o motel e introduz um possível antagonista

na figura do guarda rodoviário. Tirando isso, ele se manteve muito fiel ao romance. Está tudo lá até a última fala, ‘Eu não poderia fazer mal a uma mosca.’”

As plateias do mundo viram versões levemente diferentes do filme, dependendo da censura local. Em 21 de novembro, censores de Cingapura encurtaram a morte do detetive Arbogast e excluíram a segunda tomada do cadáver munificado da Sra. Bates. Os ingleses, já tendo eliminado Norman olhando para suas mãos ensanguentadas enquanto limpava o banheiro após o assassinato de Marion, fizeram ainda cortes nos diálogos. Apesar das variações, *Psicose* continuou enchendo cinemas em 1960, ao longo do verão e outono adentro. As pessoas viam e reviam o filme. No jargão da indústria, ele tinha “pernas”. Ao voltar da Europa, Hitchcock recebeu da Paramount um cheque inicial de 2,5 milhões de dólares. O diretor abnegadamente separou e arquivou as cartas mais coerentes ou divertidas das milhares que recebeu sobre o filme. Entre elas estavam algumas de Bosley Crowther, o crítico do *New York Times* que tinha chamado a película de uma “mancha” na carreira de Hitchcock. Quando *Psicose* se transformou num fenômeno cultural, Crowther reviu sua posição publicando que o filme era um sucessor digno de *M — O vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang, e *As diabólicas*, de Henri-Georges Clouzot. Em 28 de agosto de 1960, publicou um artigo no *Times* unindo sua voz às dos que defendiam *Psicose* contra a censura e a proibição sumária. Hitchcock com certeza deve ter saboreado a ironia.

Outras cartas de “fãs” devem ter incomodado profundamente o diretor — um completo detalhista. Várias reclamações de oftalmologistas apontavam para uma falha técnica: no close-up de Janet Leigh depois de sua morte violenta, as pupilas de seus olhos deveriam estar dilatadas e não contraídas. “Uma simples gota de beladona resolveria o problema”, reclamou um dos médicos. Hitchcock se redimiou de seu erro em *Frenesi* (1972) com um insistente e imóvel close da atriz Barbara Leigh-Hunt, que interpretava a vítima de estupro e estrangulamento de um vendedor de frutas psicótico. Suas pupilas estavam dilatadas seguindo as normas apropriadas do pós-estrangulamento.

O cineasta também guardou várias cartas laudatórias, mas a correspondência raivosa as superava em muito. Uma mulher escreveu: “Eu não dou a mínima se você vai continuar a fazer filmes como *Psicose*, porque, acredite, eu não vou vê-los.” Uma de suas favoritas era a de um ofendido canadense amante de música clássica que demonstrava sua objeção ao close do disco da sinfonia *Eroica* de Beethoven na cena em que Vera Miles vasculha o quarto de Norman Bates. Segundo a carta, era “um insulto direto ao compositor e uma tentativa muito pobre de provar que sua música só era boa para lunáticos”.

Naturalmente, a notoriedade envolvendo *Psicose* só colaborou para reforçar sua posição de um dos filmes mais vistos e comentados de 1960. “Na época em que estávamos filmando”, admitiu o assistente de direção Hilton Green, “não acredito que qualquer um na equipe achasse que estávamos fazendo algo além de um bom filme. E quando foi lançado não se tornou de imediato um tremendo sucesso. Mas ele foi só

crescendo e crescendo com o tempo”. O operador de câmera Leonard South afirma que, originalmente, *Psicose* “constrangia” o cineasta. “Temos aqui esta bela porcaria,” disse a ele o diretor, “e o dinheiro não para de chegar”. De forma semelhante, o roteirista Joseph Stefano se recordou de um almoço com Hitchcock logo depois da estreia. “Eu entrei e o vi pela primeira vez desde que começaram todo o rebuliço e a comoção. Ele me deu um olhar completamente perplexo e apenas deu de ombros.” A figurinista Rita Riggs, que trabalharia nos dois projetos seguintes do diretor, disse: “Hitchcock estava surpreso com o fato de esse filme simples em preto e branco estar fazendo tanto dinheiro. Lembro de ele dizer: ‘Agora eu tenho que fazer outro correndo por causa dos impostos!’”

Nem tudo na atenção que Hitchcock despertava agora no público e na crítica era bem-vindo. Desde os anos 1930, o diretor estava acostumado a apostar nas frases de efeito. Contudo, nunca antes suas declarações tinham sido esnuiçadas por sociólogos e psicólogos que buscavam significados e implicações ocultos. E nunca antes ele tinha sido cobrado em público pela perspectiva moral que um de seus filmes supostamente expressava. *Psicose* começou a ser citado na discussão de problemas sérios e frívolos: o aumento na criminalidade; a queda nas vendas de cortinas de chuveiro opacas; a alarmante ascensão da violência, em especial contra mulheres; a redução do número de hóspedes em hotéis. Nas entrevistas, ele se escondia atrás dos discursos leves e frases provocantes escritos por James Allardice. Hitchcock usava com gosto a máscara de realizador de “filmes *divertidos*”. Aparentemente o diretor não queria — ou não podia — enfrentar as acusações contra ele de outra maneira.

Um rapaz de dezenove anos, Leroy Pinkowski, pegou prisão perpétua por matar a fadas “por diversão” uma garota de quatorze. Pinkowski teria admitido que assistira a *Psicose* várias vezes e que isso o influenciou. Quando a lei condenou Henry Adolph Busch, de 29 anos, pelo assassinato de três mulheres idosas, ele também teria, supostamente, citado o filme como inspiração. Os repórteres pressionaram Hitchcock por uma declaração. “Esses moços já haviam matado antes”, respondeu ele, o que não era verdade no caso do mais jovem. “Querida saber qual filme eles viram na época, ou fizeram aquilo depois de beber leite achocolatado?”

Hitchcock concordou em conversar com o Dr. Fredric Wertham, psiquiatra, escritor e um dedicado contestador da violência nos meios de comunicação, para a revista *Redbook*. O registro publicado do encontro sugere que o diretor não queria ser pego. O psiquiatra, após admitir que não tinha visto o filme, tentou várias vezes fazer o diretor assumir que a violência na tela era “um pouco mais forte do que você teria feito, digamos, dez ou quinze anos atrás?”. Hitchcock replicou: “Sempre acreditei que se deve mostrar o mínimo para conseguir o máximo de reação da plateia. Às vezes é preciso explorar algum elemento de violência, mas só faço isso se tiver algum motivo realmente importante.” Wertham insistiu: “Mas, nesse caso, a violência não foi maior do que a sua dose habitual?” O cineasta acabou cedendo: “Foi”, disse. “Maior?”, perguntou Wertham. “Maior”, respondeu Hitchcock. O psiquiatra ganhou, e dá para

desconfiar que para ele foi quase como lidar com um paciente especialmente defensivo.

O médico possivelmente esperava extrair do diretor pelo menos uma justificativa artística — se não moral — para aquela violência. No entanto, a clara impressão que fica é que Hitchcock justificaria o derramamento de sangue no filme da mesma forma como justificou para François Truffaut a picante cena inicial. “As plateias”, disse ele, “estão mudando. Acho que hoje você tem que mostrar na tela o modo como os próprios espectadores se comportam a maior parte do tempo.” Assim, o cineasta se mostrava como um relator, e não um formador, do comportamento humano.

Em outras revistas e meios de comunicação, Hitchcock continuava fazendo o papel do bem-falante homem do entretenimento. Penelope Houston, que escreveu “The Figure in the Carpet” (A figura no tapete), uma grande matéria sobre ele na revista *Sight and Sound*, perguntou: “Qual é a lógica mais profunda de seus filmes?” E ele respondeu: “Fazer com que o público os veja até o fim.” Para o homem cuja filha não usaria mais a banheira após ver *As diabólicas* ou o chuveiro depois de *Psicose*, recomendou: “Lavagem a seco.” Essas declarações e outras parecidas apenas alimentavam o ponto de vista daqueles que afirmavam que *Psicose* era a criação de um cineasta cínico e irresponsável cujo único compromisso era com a bilheteria. Contudo, era só realmente ver o filme — ou qualquer outro do diretor — para entender do que ele era capaz de verdade. Por baixo das táticas de suspense e impacto existe um reservatório de profunda compreensão da fragilidade da vida. Escondida sob a aventura e as emoções está a indignação de Hitchcock com a crueldade que as pessoas infligem umas às outras em nome do amor.

O diretor deveria ter explicado direitinho sua filosofia e suas preocupações temáticas ou simplesmente esperar que o público e a crítica as descobrissem por conta própria? Qualquer um dos argumentos seria válido. “Estou mais interessado na técnica da narrativa cinematográfica do que no conteúdo do filme”, disse ele, renegando qualquer pretensão intelectual em sua obra. No entanto, o entrevistado Hitchcock sempre se mostrou mais simples do que erudito, mais astutamente enganador do que sincero e revelador. Mais ainda, como cineasta ele sempre passou a impressão de estar mais envolvido com a técnica, a paixão e a intuição do que com a erudição. Em qualquer situação, o diretor parecia estar sempre satisfeito em dizer coisas como “eu nunca poderia fazer algo como *Psicose* sem senso de humor”. Ele deixava que os filmes falassem o que realmente importava.

De *Psicose* em diante Hitchcock seria entrevistado e comentado como nunca antes. O filme que consolidou sua posição como um dos diretores mais imitados, invejados e poderosos de Hollywood também fez com que ele fosse estudado, psicanalisado, testado e julgado a distância. Há indicações de que a histeria internacional em torno do filme desorientou o delicado relógio interno que controlava o mundo do cineasta. “Ele era um homem sem muito ego”, acreditava o câmera Leonard South, que o conhecia desde 1950. “Ele só sabia que era bem-sucedido, que era capaz de colocar na tela as

coisas com que sua mente sonhava.” O roteirista Joseph Stefano comentou: “ *Psicose* teve mais influência sobre Hitchcock do que ele teve sobre o filme. Um homem trabalha durante anos sem achar que está tendo o reconhecimento merecido. Embora seja amado, respeitado e bem pago, sente que ninguém *realmente* sabe o quanto ele é bom. De repente, com esse filme pequeno e estranho começa todo esse burburinho a respeito dele e de seu trabalho. Passam a dizer: ‘Você estava certo. É realmente muito bom!’ E ele desmorona. Acho que foi demais para sua cabeça. Ele realizou seu sonho, e isso só o tornou ainda mais assustado. Quem sabe? Talvez ele não achasse que era assim tão bom.”

Não importa como o diretor avaliasse seu trabalho, depois de *Psicose*, lenta mas consistentemente, o meio cinematográfico e a imprensa passariam a lhe *dizer* como ele era bom. Retrospectivas de sua carreira em alguns dos mais importantes museus do mundo se tornaram comuns. Todo esse reconhecimento aumentou ainda mais depois que *Psicose* foi apadrinhado pelos críticos do *Cahiers*. Descrivendo essa adulação autoral de Hitchcock, Howard Hawks e outros, Vincent Canby escreveu no *New York Times* : “Se existe alguém que adora escutar essa exaltação da arte do diretor, esse alguém é o diretor. [Apreciadores de Hawks e Hitchcock] sofrem assistindo a *A noiva era ele* [Hawks, 1949] e *A mulher do fazendeiro* [Hitchcock, 1928], e os diretores, de maneira igualmente desconfortável, passam por horas de entrevistas exaustivas com eruditos historiadores franceses.” Hitchcock pode ter tentado disfarçar suas ambíguas reações à atenção que estava recebendo por conta de *Psicose*, mas pessoas próximas perceberam que uma nova autoconsciência estava surgindo nele.

Conversando com um entrevistador da revista *TV Guide* sobre uma resenha publicada na *New Yorker* que descrevia aspectos “inconscientes” de *Psicose*, o cineasta disparou: “São uns idiotas! Como se eu não *soubesse* o que estava fazendo. Minha técnica é séria. Eu estou *consciente* do que estou fazendo em *todo* o meu trabalho.” Stefano enfatizou: “Eu acho que ele estava amedrontado e um pouco *ofendido* por ter feito esse filme de baixo orçamento e conseguido uma resposta como nunca teve, mesmo tendo gasto tanto dinheiro e feito coisas tão impressionantes antes. Era como servir banquetes extraordinários com frequência e aí quando você faz um cachorro- quente as pessoas dizem: ‘Isso é a melhor coisa que eu já provei!’ E todas aquelas excelentes refeições que ele preparou antes?”

Vários colaboradores do diretor sugeriram que *Psicose*, além de mexer com sua autoestima, deixou-o incerto quanto ao próximo passo em sua carreira. Um colaborador especulou que ele pode ter feito esforços hercúleos na divulgação do filme para adiar sua busca por um próximo projeto (embora essa espera tenha ajudado a aumentar a bilheteria). No entanto, deixar para depois o inevitável pode ter custado um preço ao cineasta. “Ele *fazia filmes*”, disse o continuísta Marshall Schlom. “E, quando não estava fazendo isso, sentia que não era funcional.”

Um colega de Hitchcock contou como uma vez o encontrou tendo uma conversa séria com o responsável por uma importante firma de pesquisa de mercado. Ele queria

dados precisos sobre os motivos de *Psicose* ter feito tanto sucesso. Segundo o informante: “A implicação parecia ser que ele queria quebrar a espinha do filme e fervê-la até conseguir uma fórmula que lhe permitisse repetir o feito. Isso não tinha nada a ver com o velho chapa que eu conhecia.” No entanto, o que é mais condizente com a figura em questão, Hitchcock desistiu da ideia assim que descobriu o quanto uma pesquisa daquelas custaria.

Por um período, ele pode ter tentado fazer com que essa mudança das marés ficasse escondida do mundo exterior, e talvez até dele mesmo. Contudo, indicações de mudanças no comportamento de Hitchcock começariam a aparecer com o decorrer do tempo. Num gesto surpreendentemente generoso e expansivo, enviou ao escritor e crítico Anthony Boucher uma caixa de excelente champanhe. Para se explicar, ele escreveu ao jornalista cuja coluna “Criminals-at-Large”, aos domingos no *New York Times*, o diretor e seus auxiliares pesquisavam semanalmente: “Você sabe, comprei os direitos de *Psicose* depois de ler sua resenha.” No que pode ter sido outro flerte com a grandiosidade, o diretor conversou com seus assessores financeiros sobre a possibilidade de distribuir entre sua equipe uma porcentagem dos lucros do filme; como Cecil B. DeMille tinha feito depois que *Os Dez Mandamentos* (1956) ultrapassou a marca dos oitenta milhões de dólares de renda. Ele acabou desistindo da ideia, o que levou um colaborador descontente a dizer: “Questões fiscais, e não generosidade, eram a base da decisão. Ele tinha ganhado muito dinheiro e precisava protegê-lo de alguma forma.” Segundo boatos, em vez disso ele deu um bônus ao presidente da MCA Lew Wasserman — pelas sugestões de divulgação e distribuição que ajudaram a tirar ouro de *Psicose*, e também para proteger seus ganhos pessoais.

Em Hollywood, poucas coisas transformam mais rápido um detrator em bajulador do que um sucesso de bilheteria. Um veterano do meio como Hitchcock não podia deixar de estar consciente desse fato da vida. Ao longo de sua carreira, ele parecia ter orgulho em permanecer ao largo da opinião do setor. “[Minha esposa] e eu recebemos pessoas com pouca frequência e raramente saímos”, já havia dito aos jornalistas. “Tenho poucos amigos, e a maioria são homens de negócios.” Entretanto, como Joseph Stefano e outros colaboradores do diretor ressaltaram, ele parecia desejar a aclamação de seus pares, mesmo se desconfiasse dela. Hitchcock com certeza estava monitorando a mudança nas reações a *Psicose* dentro da comunidade cinematográfica. Um dramático sinal de mudança aconteceu quando o filme apareceu numa lista de melhores do ano de críticos britânicos empatado em primeiro lugar com *Momentos de angústia*. O filme conquistou outras honrarias semelhantes que se seguiram ao seu grande desempenho nas bilheterias. Acima de tudo, o diretor estava de olho na melhor vingança de Hollywood: o Oscar.

Hitchcock e o Oscar: “sempre a madrinha?”

Se *Psicose* desse um Oscar de melhor diretor para Alfred Hitchcock, a vitória seria ainda mais doce. Ele declarou em entrevistas que se orgulhava mais de três de seus filmes: *A sombra de uma dúvida*, *Interlúdio* e *O terceiro tiro*. No entanto, existem aqueles que acreditam que ele esperava ganhar o Oscar pela direção de *Psicose* — tanto por seus méritos intrínsecos quanto por uma vida dedicada ao cinema. O prêmio ajudaria a compensar a decepção de 1940, quando *Rebecca, a mulher inesquecível* ganhou como melhor filme mas John Ford foi o melhor diretor por *As vinhas da ira*? Acertaria as coisas por ele ter saído de mãos vazias depois de ser indicado por *Um barco e nove destinos* (1942), *Quando fala o coração* (1945) e *Janela indiscreta* (1954)? ‘Ele realmente queria aquele Oscar’, disse Joseph Stefano. “Havia sido indicado e derrotado tantas vezes antes. Ele queria esse voto de confiança da indústria.”

Hitchcock tinha plena consciência de que os Oscars muitas vezes tinham menos a ver com talento cinematográfico do que com popularidade, intimidação e política. Pelos padrões de Hollywood, Hitchcock não era um adepto de nenhuma das três. “Ele ficava incrivelmente tímido e desconfortável cercado de pessoas ou em eventos”, disse o cinegrafista Leonard South. “Muitas pessoas confundiam isso com empáfia ou grosseria. ‘Ah’, pensavam, ‘ele é um inglês esnobe.’” Não muito tempo antes, o diretor achou que a MGM preteriu seu *Intriga internacional* (1959) em prol de uma produção mais grandiosa ao fazer promoção para as indicações ao Oscar. “Disseram-me para não esperar nada para o meu filme”, revelou a um entrevistador anos depois, “porque queriam investir em *Ben-Hur*.” O grandioso e respeitável épico bíblico de William Wyler levou doze indicações. O suspense romântico de espionagem de Hitchcock, apenas três. “Sempre a madrinha”, brincou com a imprensa, na cara de pau, mas dá para desconfiar que seu desapontamento e rancor eram reais.

O mestre do suspense teve motivos para comemorar o anúncio dos indicados para o Oscar da premiação de 1961. Concorrendo com ele para melhor diretor estavam Jack Cardiff (*Filhos e amantes*), Jules Dassin (*Nunca aos domingos*), Billy Wilder (*Se meu apartamento falasse*) e Fred Zinnemann (*O peregrino da esperança*). Quando Janet Leigh foi indicada para melhor atriz coadjuvante, disse aos jornalistas: “Acho que tenho uma chance tão boa quanto qualquer das outras garotas”, que eram Glynis Johns (*O peregrino da esperança*), Shirley Jones (*Entre Deus e o pecado*), Shirley Knight (*Sombras no fim da escada*) e Mary Ure (*Filhos e amantes*). Disputando com o diretor de fotografia John Russell estavam Joseph LaShelle (*Se meu apartamento falasse*), Charles B. Lang Jr. (*O jogo proibido do amor*), Ernest Laszlo (*O vento será tua herança*) e Freddie Francis (*Filhos e amantes*). Os diretores de arte Robert Clatworthy e Joseph Hurley também foram indicados e concorriam com seus colegas responsáveis por *Se meu apartamento falasse*, *O jogo proibido do amor*, *Filhos e amantes* e *Rabo de fogueira*.

Entre as dúzias de telegramas de parabéns que o diretor recebeu havia um de Janet Leigh e Tony Curtis: “Se é assim que é ter *Psicose*, é bom ficar assim o tempo todo. Parabéns pela indicação e boa sorte.” O roteirista Ernest Lehman, que concorrera no ano anterior por *Intriga internacional*, escreveu: “Fiquei feliz em saber de sua indicação

para o Oscar. Parabéns e tudo o mais, espero que você esteja bem e feliz.” Anthony Perkins telegrafou: “Muito feliz por você. Espero que ganhe.” Hitchcock respondeu a Perkins, que havia sido ignorado pela Academia: “Estou envergonhado de seus colegas atores.” Se o diretor estivesse num estado de espírito mais complacente talvez tivesse consolado também o compositor Bernard Herrmann por ter sido esquecido, com sua música eletrizante. Quaisquer que fossem suas motivações na época, ele repassou a carta de um fã para Herrmann. A resposta do compositor é tão boa para revelar sua ambivalência quanto ao trabalho de fazer música para o cinema quanto qualquer declaração que um biógrafo possa encontrar:

Compor música para filmes (e televisão) é de muitas formas um trabalho artístico bem pouco compensador. Constantemente seu trabalho mal é notado, não por demérito da música, não por o filme ser bem ou malsucedido, mas porque ela é com frequência um mero complemento.

Em 17 de abril de 1961, no Auditório Cívico de Santa Monica, a 25 quilômetros de Hollywood, Alfred e Alma Hitchcock fizeram uma rara aparição em público entre engalanados e nervosos concorrentes e convidados da 33ª cerimônia do Oscar. Cyd Charisse (que a MGM tinha recomendado para o papel principal feminino de *Intriga internacional*) e seu marido, o cantor Tony Martin, anunciaram Freddie Francis — e não John Russell — para o prêmio de melhor fotografia em preto e branco, por *Filhos e amantes*. A seguir, Tina Louise e Tony Randall entregaram o Oscar de direção de arte para os designers de *Se meu apartamento falasse*, não os de *Psicose*. Depois que Hugh Griffith chamou o nome de Shirley Jones, e não de Janet Leigh, para melhor atriz coadjuvante — só restara uma chance para o filme. Gina Lollobrigida murmurou sensualmente: “O vencedor é Billy Wilder, por *Se meu apartamento falasse!*” Mais uma vez Hitchcock havia perdido. “Eu não acho [que Hitchcock] sentisse que seu trabalho era realmente apreciado, não da maneira que ele acreditava que merecia”, comentou Joseph Stefano. “Penso que ele nunca entendeu realmente o motivo de não ter recebido um Oscar. Hitchcock achava que a indústria torcia o nariz para ele. E, em meio a tudo, ele era infeliz.”

Por mais infeliz que estivesse, o pragmático Hitchcock podia se consolar com o fato de *Psicose* ter faturado quinze milhões de dólares no mercado americano ao final de seu primeiro ano de exibição. Muitos colaboradores do diretor afirmam que ele ganhou pessoalmente bem mais do que esse valor com o filme — e isso aconteceu numa época em que o preço médio do ingresso era de setenta centavos. Enquanto o filme era a coisa mais quente nos cinemas de alguns continentes, Lew Wasserman tentou agressivamente, e conseguiu, que Hitchcock assinasse um contrato com a Universal-International. O cinegrafista South disse que, “conhecendo a Universal, Wasserman e sua gangue, ele fez questão de ter por escrito o controle completo sobre tudo que fizesse”. As negociações se arrastaram, mas, finalmente, os advogados de ambas as partes chegaram a um acordo para a produção de cinco filmes de Hitchcock, com opção para mais. Conforme o combinado, o diretor se mudou com sua família cinematográfica para luxuosas instalações próximas ao portão principal do estúdio. O grupo tomou posse de um amplo conjunto de escritórios decorados com antiguidades; salas para montagem, departamento de arte, figurino e reuniões; uma sala de projeção com vinte lugares; quitinete e sala de jantar privativa; e mais um galpão de filmagem logo em frente. Para Hitchcock, isso representou a realização de um objetivo de toda uma carreira. Membros essenciais de sua equipe técnica como os operadores de câmera Robert Burks e Leonard South, os diretores de arte Robert Boyle e Henry Bumstead, o montador George Tomasini e a figurinista Edith Head estariam disponíveis para consulta sempre que necessário.

Em 1962, como parte do acordo com o estúdio, Hitchcock conseguiu cerca de 150 mil ações da MCA em troca dos direitos de *Psicose* e de seu programa de TV. De um bote só, a transação fez do cineasta o terceiro maior acionista da empresa, um multimilionário e seu próprio patrão. No entanto, no território onde arte e comércio se encontram, Hitchcock e a Universal eram mais compatíveis nos aspectos fiscais do que nos criativos. “Hitch era uma rara combinação de grande artista, técnico e homem de negócios”, disse Leonard South. “[Lew] Wasserman era basicamente um agente que tinha se tornado um bom amigo. Acho que Wasserman sempre pensou que havia mais dinheiro para se conseguir com aquele homem.” Como ressaltou o agente Michael Ludmer: “A questão é ‘por que não existe um filme indiscutivelmente grande na última fase de Hitchcock?’ E as respostas são bastante complicadas.”

Uma vez que a histeria com relação a *Psicose* amainou, a pergunta de Lew Wasserman ao diretor (“o que você vai fazer para o bis?”) pairava no ar. Membros da família profissional de Hitchcock presumiam (na verdade, *esperavam*) que seu grande triunfo no terror marcaria o fim do flerte com aquele gênero. Antes, durante e depois das negociações com Wasserman e a Universal-International, ele parecia incapaz de escolher *qualquer* projeto seguinte. O cineasta pensara em fazer para a 20th Century-

Fox uma versão de *Amadilha para um homem só*, peça de Robert Thomas sobre uma mulher que volta após um misterioso desaparecimento e encontra o marido, que insiste que ela não é sua esposa. Ele também empregou esforço considerável num projeto baseado no livro de Paul Stanton *Village of stars*, uma espécie de *Um fio de esperança* passado a bordo de um avião carregando uma bomba atômica. O diretor disse aos colunistas que a história o interessava pela atualidade e também pela oportunidade de fazer suspense num espaço confinado, como em *Um barco e nove destinos*, *Festim diabólico* e *Janela indiscreta*. Após abandonar os dois projetos, ele trabalhou numa fantasia apocalíptica a partir de um conto de Daphne Du Maurier, “The Birds”, e depois num filme inspirado na peça de Sir James Barrie chamada “Mary Rose”. Também em discussão estava a adaptação para o cinema de um romance de Winston Graham, *Mamie*, sobre uma deprimida com distúrbios sexuais.

Por fim, o diretor optou pelo livro de Graham. A escolha deleitou o roteirista Joseph Stefano, que assinou contrato para mais dois projetos durante as filmagens de *Psicose*. Acreditando que mais uma vez Hitchcock queria tentar algo totalmente diferente, o roteirista tentou fazê-lo se interessar por um suspense romântico sobrenatural à la *O solar das almas perdidas* (1943). Pelo menos *Mamie*, acreditava Stefano, era “típico material de Hitchcock”. O escritor explicou: “Por um bom tempo, achei que fazer *Psicose* foi o maior erro que cometi em minha carreira. Eu queria trabalhar num autêntico filme de Hitchcock. Ele estava empolgado porque Grace Kelly tinha concordado em estrelar o filme e me disse: ‘Eles [Kelly e o Príncipe Rainier] precisam do dinheiro.’ Continuou: ‘Mas vai ser bem diferente de *Psicose* porque vamos precisar mudar bastante a história.’ O que o fascinou foi o estranho trio: a mulher, o marido que a faz ir ao psiquiatra e o psiquiatra que se vê cada vez mais envolvido romanticamente com a paciente. O tratamento inicial de cinquenta páginas estava bastante emocionante. *Funcionava*. Pensei que seria um filme maravilhoso. Porém, quando terminei, Grace Kelly tinha mudado de ideia. Hitchcock me contou que aparentemente ele tinham conseguido o dinheiro em outras fontes. Ele considerou aquilo uma traição da parte de Kelly e não iria perdoá-la. Fiquei arrasado.”

Hitchcock então se voltou para a sinistra fantasia de horror de Du Maurier, “The Birds”. Embora Stefano não tivesse “nada além de carinho e gratidão” pelo diretor, o projeto não possuía apelo para o escritor, que o encarava como mais um filme de terror. Stefano recusou o trabalho de roteirista. Tivesse ou não consciência disso na época, a escolha de material sugeria que o diretor procurava outro desafio. Por mais diferente que fosse de *Psicose*, *Os pássaros* era também estranho e chocante. A produção se mostrou extremamente complicada. Hitchcock não só precisou investir em grandes efeitos especiais para mostrar os ataques dos pássaros como também tentou de novo atuar como criador de estrelas, dessa vez com uma atriz completamente inexperiente, a ex-modelo “Tippi” Hedren. “Ele adorava um desafio”, disse Leonard South. “E criar uma nova estrela era a única coisa que ainda não tinha feito.” Apesar da decepção com Vera Miles nos anos 1950, um colaborador afirmou que o desejo dele de encontrar

uma “nova Grace Kelly” foi reavivado por *Psicose*. “Hitchcock era o verdadeiro astro de *Psicose*, e sabia disso”, disse o colega. “Era como se ele agora acreditasse que qualquer coisa que tocasse — uma intérprete novata, um projeto não tão bom — viraria ouro. Pode até ser compreensível após o sucesso do filme, mas foi um grande erro de julgamento.”

Entrando em circuito três anos depois de *Psicose*, *Os pássaros* garantia para o diretor e a Universal muita publicidade e sucesso financeiro. No entanto, até o lançamento e a campanha publicitária do filme sugeriam que ele tinha levado a sério o endeusamento proposto pelos críticos intelectuais. A convite de Robert Favre Le Bret, ele apresentou *Os pássaros* e Tippi Hedren para os jornalistas e críticos do mundo inteiro reunidos no Festival de Cinema de Cannes. Num anúncio de jornal do filme, Hitchcock proclamou: “Já produzi vários filmes cujo maior objetivo era enfeitiçar e assombrar o espectador. Como tais histórias traziam muito entretenimento, elas cumpriam sua função. Desta vez, porém, introduzi um tema sério sob a diversão. Existe um terrível significado espreitando logo abaixo da superfície de choque e suspense de *Os pássaros*. E, quando vocês descobrirem, seu prazer será mais do que dobrado.” Tema sério? Significado? Teria ele finalmente decidido se declarar um artista sério, deixar de lado sua persona pública de mero criador de “filmes divertidos”?

Alguns críticos fizeram afirmações extravagantes sobre o conteúdo simbólico e alegórico de *Os pássaros*. O impressionante filme pode até sustentar algumas de suas teorias. Contudo, outros especialistas repreenderam Hitchcock pelo que eles encararam como um pretensioso final ao estilo dos jovens cineastas franceses, que deixava indefinidos não só a causa do ataque dos pássaros como também o destino dos protagonistas. “O mestre”, escreveu um crítico da revista *Time*, “trocou seus descomplicados princípios de terror por uma abordagem que é vagamente *nouvelle vague*.”

Robert Bloch comentou: “Depois de ser altamente louvado pelos franceses, *Os pássaros* deveria ter sido a apoteose da carreira de Hitchcock, o trabalho pelo qual ele seria lembrado. Mas não imagino que o filme seja encarado dessa maneira hoje. Não acho que ele tenha ficado satisfeito, e várias vezes voltou para o que considerava uma fórmula: materiais mais familiares e astro famoso. Para mim isso significa que ele não tinha muita fé nas tramas.”

Foi durante a produção de *Os pássaros* que a Universal começou a manter o diretor com rédeas curtas. Segundo Leonard South: “Um cara do estúdio apareceu na locação em São Francisco fazendo perguntas tais como ‘você acha que vai ter terminado aqui até sexta?’ Hitch respondeu: ‘Se quando chegar sexta estivermos prontos para voltar ao estúdio, é o que faremos.’ Hitch o chamou de ‘o homem da machadinha’. Isso *nunca* aconteceu na Paramount, onde [o chefe do estúdio] Y. Frank Freeman tinha o maior respeito por ele. [Paramount] era um ambiente muito, muito melhor para Hitch.”

As coisas iriam piorar pouco a pouco entre o cineasta e o estúdio. Lá pelo meio da produção de *Os pássaros*, ele entrou em contato com Joseph Stefano com a intenção de

retomar o projeto de *Mamie, confissões de uma ladra* como veículo para sua nova protegida, Tippi Hedren. Stefano recusou com pesar devido ao seu compromisso como produtor da aclamada série de ficção científica “Quinta dimensão”. “Aquilo pegou muito mal”, recordou Stefano. “Logo depois fiquei sabendo por meu agente que Hitchcock queria me emprestar para a Columbia. Eu disse: ‘Pergunte para ele se não podemos deixar de lado [o contrato] até que ele precise de mim para outro filme. Não precisa me pagar.’” No entanto, aparentemente, para Hitchcock um compromisso era um compromisso. Já que ele não queria pagar o roteirista para não fazer outro filme, por que não ganhar algum dinheiro com o trabalho dele?

O diretor desenvolveu o projeto com Evan Hunter, roteirista de *Os pássaros*. Mais tarde, trabalhou numa abordagem completamente diferente com a dramaturga Jay Presson Allen. Stefano ficou incomodado por perder a oportunidade de colaborar de novo com Hitchcock. O escritor comentou: “Acho que ele nunca se recuperou de *Psicose*, mas quando trabalhamos juntos ele só queria fazer um bom filme. Parecia já ter passado do estágio de precisar provar alguma coisa para os outros. Eu queria que ele me ligasse e dissesse ‘vamos fazer outro filme de um milhão de dólares’. Teria sido um sucesso, mas ele nunca mais precisou ou quis fazer aquilo de novo.”

Muita coisa deu errado em *Mamie, confissões de uma ladra* (1964), filme que hoje divide as opiniões até dos admiradores do diretor. Foi o primeiro da empresa Geoffrey-Stanley Productions, batizada por Hitchcock de forma sentimental com o nome de seus dois yorkshire terriers. “Ele amava cachorros”, contou Leonard South, “e com frequência levava Geoffrey e Stanley para o trabalho. Um dia ele os vigiava enquanto brincavam do lado de fora do escritório quando, bem na frente de seus olhos, um caminhão deu ré em cima de Geoffrey e o matou. Hitch era bastante sensível e ficou muito mal por semanas”. A perda, somada ao fracasso de público e bilheteria de *Mamie*, foi ainda complementada pela apatia do público com relação a Tippi Hedren — mesmo que a atriz tenha recompensado seu mentor com uma atuação bastante emocionante e sensível. O diretor de 65 anos enfrentou uma crise de confiança.

Com a crise agravaram-se as intervenções da Universal. O cineasta esperava retomar o projeto da história fantasmagórica de Sir James Barrie com roteiro de Jay Presson Allen, possivelmente estrelado por Tippi Hedren. O estúdio recomendou que ele não o fizesse, e o diretor cedeu. Em seguida, Hitchcock tentou convencer romancistas do calibre de Vladimir Nabokov (*Lolita, Fogo pávido*) a escrever o roteiro do que chamou de “um suspense de espionagem soturno e realista que desnistificasse o conceito de James Bond”. A Universal insistiu que o diretor fizesse uma abordagem menos melancólica da ideia em *Cortina rasgada* e que utilizasse os caras — e inadequados — serviços de Paul Newman e Julie Andrews. Mas, quando chegou a hora de gastar dinheiro em elementos criativos mais importantes para ele do que o elenco de astros, os chefes do estúdio impuseram limites. O operador de câmera Leonard South contou: “O estúdio queria grandes estrelas, mas [Hitchcock] e Paul Newman não se deram nada bem. Hitch queria fazer tudo certo, filmar na Alemanha

Ocidental. Em vez disso a Universal arranjou para que uma equipe alemã filmasse umas imagens furrecas para projeção de fundo. Daí, [Hitchcock] teve uma desavença com Bernard Herrmann porque a Universal queria uma trilha musical mais animada. Hitch perdeu todo o interesse no filme.” Lembrando-se da mais complexa cena do filme — a longa e lenta luta numa cozinha em que um vilão é morto por um espião e uma dona de casa alemã —, Joseph Stefano disse: “Aquilo me entristeceu. Hitchcock agora estava jogando para a plateia.” E, de fato, *Cortina rasgada* encontrou seu público, embora ele estivesse cada vez mais impaciente com o diretor por não lhes dar algo tão trepidante quanto *Psicose*.

Os executivos da Universal impuseram a Hitchcock *Topázio*, um best-seller de Leon Uris sobre um escândalo de espionagem no governo francês. Apressado em embarcar numa produção que rodava o mundo sem ter nas mãos um roteiro confiável, o diretor tentou colocar audiência e finesse no que não passava de um completo desastre. Exibido em Londres e em pré-estreias nos Estados Unidos com vários finais diferentes, *Topázio* fracassou financeiramente e quase foi a derrocada de Hitchcock.

Ironicamente, enquanto os novos esforços do cineasta não convenciam os fãs e a crítica, a reputação de *Psicose* crescia. O filme se tornara obrigatório nos circuitos alternativo e universitário. No começo dos anos 1970, tinham sido publicados em livro dez estudos acadêmicos sobre Hitchcock, sem falar em centenas de artigos do mundo inteiro que consideravam *Psicose* um trabalho fundamental em sua carreira. Em 1977, ele foi incluído na lista do American Film Institute como um dos “maiores filmes de todos os tempos”, como já havia acontecido em listas de publicações como a *Sight and Sound*. A Universal ganhou mais cinco milhões de dólares em 1965 com o primeiro de vários relançamentos de *Psicose* nos cinemas antes de sua empresa irmã licenciar o filme para exibição na TV e, mais tarde, para vídeo doméstico e discos. O *New York Post* afirmou que *Psicose* foi o filme em preto e branco mais rentável da história do cinema desde o clássico mudo de D. W. Griffith *O nascimento de uma nação* (1915).

Logo após o assassinato da filha do candidato ao Senado Charles Percy, em Chicago, em 1966, a CBS cancelou uma transmissão em cadeia nacional do filme, mesmo depois de os censores da rede terem cortado nove minutos de sua duração. No começo dos anos 1970, Bernard Herrmann regeu a Orquestra Filarmônica de Londres para a gravação de uma versão condensada de sua trilha. O compositor escreveu nos comentários na capa do disco: “Eu sentia que poderia complementar a fotografia em preto e branco do filme com uma música em preto e branco. Acredito que foi a única vez no cinema em que foi usada uma orquestra só de cordas.” Em 2 de outubro de 1975, Herrmann regeu a National Philharmonic Orchestra numa gravação da trilha completa.

Considerando a preferência de Hitchcock em trabalhar com atores e técnicos que conhecia, pode parecer curioso que poucos participantes de *Psicose* tivessem sido convidados para voltar a colaborar com ele. Jornais noticiaram que o diretor e Anthony Perkins haviam assinado um contrato de dois filmes. O ator disse ter tentado despertar

o interesse do cineasta por um projeto chamado *The man who lost his head* (O homem que perdeu a cabeça), mas não deu em nada. No meio dos anos 1960, o escritor Robert Bloch foi chamado para elaborar um sucessor de *Psicose*. Os dois se encontraram para conversar sobre um projeto do diretor de usar elementos de crimes da vida real — os casos dos assassinos sedutores ingleses dos anos 40 Haigh e Christie — numa narrativa de suspense original que contaria o que aconteceu antes do clássico *A sombra de uma dívida* (1942). Bloch — que na época já tinha ganhado um prêmio Edgar do The Mystery Writers of America (associação dos escritores de mistério dos Estados Unidos) por *Psicose* e se tornado um requisitado roteirista de cinema — não ficou satisfeito com os termos sugeridos por Hitchcock. O contrato oferecido dizia que Bloch só seria pago quando e se apresentasse uma proposta que agradasse o diretor. O escritor recusou. Mas ninguém rejeitava Hitchcock. Quando o nome do romancista apareceu na mesa do diretor numa pequena lista de roteiristas sugeridos para um próximo projeto, ele escreveu ao seu lado: “Fez filmes demais para William Castle” — uma referência ao cineasta para quem Bloch tinha escrito *Almas mortas*, um filme chocante e barato no qual Joan Crawford era suspeita de assassinar pessoas com um machado.

Janet Leigh, que durante anos costumava enviar para o FBI cartas estranhas e ameaças de morte que recebia após exibições de *Psicose* em estações de TV regionais, alegou entender por que não trabalhou de novo com Hitchcock. “Eu adoraria ter filmado de novo com ele”, admitiu. “Mas eu entendo por que não aconteceu. Marion era um papel que só aparece uma vez. Ela causou um impacto tão grande que Hitchcock não quis trazê-la de volta à vida. E *Psicose* foi também um filme que só acontece uma vez.”

Certamente só aconteceu uma vez para a maioria da equipe técnica. “*Psicose* foi uma experiência sobre como resolver problemas cinematográficos com soluções de TV”, comentou um membro da equipe oficial de colaboradores do diretor nos longas-metragens de cinema. “Hitchcock ficou insatisfeito com vários desses caras da TV e não tinha mais uso para eles, *a não ser* em seu programa.”

Nos anos restantes de atividade do cineasta depois de *Psicose*, ele completou seis filmes e planejou pelo menos outros seis, sendo o último projeto um romance de espionagem nunca filmado, ambientado em Nova York e na Finlândia e batizado de *The Short Night* (A noite curta). No entanto, a notoriedade de seu “filme de trinta dias” perseguiu e ofuscou cada um dos projetos em que o mestre do suspense trabalhou até sua morte, em 1980. Nos primeiros trinta anos que se seguiram ao lançamento de *Psicose*, o filme ultrapassou a fronteira da mera popularidade para entrar nos anais da cultura pop. Como observou Peter Bogdanovich, foi principalmente a partir de *Psicose* que o público se acostumou a chegar no início do filme. Com o filme, as barreiras de choque e violência na tela grande foram abaixo. Depois de *Psicose*, o astro principal do elenco podia morrer em cena antes do final do filme. Em 1981, um grupo britânico chamado Landscape gravou uma música de sucesso chamada “Norman Bates”, e seu clipe apresentava a comediantes Pamela Stephenson como Marion Crane. Em *Carrie*, a

estranha (1976), Brian De Palma chamou a escola que a protagonista frequentava de “Bates High School”. O filme de Hitchcock gerou camisetas e até cortinas de chuveiro do Bates Motel. A cena do chuveiro já foi parodiada por Mel Brooks em *Alta ansiedade* e reciclada por Brian De Palma em *Vestida para matar* e por Roman Polanski em *Busca frenética*, entre outros. Até os pré-adolescentes estão familiarizados com os “violinos gritantes” da música tema de Bernard Herrmann, cortesia das reprises de TV e “homenagens” ao trabalho do compositor em numerosas trilhas, como as de *Carrie, a estranha*, *Vestida para matar*, *A hora do pesadelo* e *Atração fatal*. A Universal produziu e Richard Franklin dirigiu *Psicose 2*, sem relação com o livro de mesmo nome escrito por Robert Bloch. Anteriormente, Franklin fizera *Roadgames*, estrelado por Jamie Lee Curtis, filha de Janet Leigh, no papel de “Hitch”. Anthony Perkins dirigiu *Psicose 3*. O estúdio também produziu um piloto de série de TV que não vingou, *Psicose — Bates Motel*, gravado nos mesmos cenários, que continuavam sendo uma grande atração turística. O crítico Leonard Maltin escreveu na edição de 1989 de seu compêndio *TV Movies and Film Guide* sobre a terceira parte da série, “Boa noite, Norman”. Ele voltou, porém, interpretado por Perkins e com roteiro de Joseph Stefano, em *Psicose 4 — A revelação*, de 1990, feito para a TV a cabo.

Hitchcock certa vez classificou *Psicose* como “um dos trabalhos mais cinematográficos que já fiz, no qual se tem um claro exemplo do uso do filme para causar uma resposta emocional no público”. No entanto, as centenas de sucessores de *Psicose* serviram apenas para mostrar o quanto o diretor era escrupuloso e controlado. Se ainda existe alguma energia na velha fórmula — O Maluco de Faca na Mão, A Loura, A Casa Sinistra, A Trama Rocambolésca —, poucos seguidores e imitadores possuem as qualidades necessárias para canalizá-la.

Nos anos 1960 e 1970, o diretor se viu cada vez mais debilitado por problemas de artrite e do coração enquanto seus competidores se multiplicavam. Ele parecia cada vez mais obcecado em sua busca por matérias-primas excepcionais. No começo de 1964, escreveu e ligou para o romancista Vladimir Nabokov com propostas para dois roteiros descrevendo seu “desespero por uma boa trama” como “urgente e imediato”. O escritor sugeriu uma ideia sobre um espião, que Hitchcock rejeitou por achar muito parecida com um filme de 1955 chamado *O homem que nunca existiu*. Um encontro marcado entre os dois nunca aconteceu. “O problema de Hitch depois de *Psicose*”, afirmou Michael Ludmer, que exercia as funções de pesquisador de argumentos e agente literário não oficial, “era que o material não estava lá. Poucos autores do calibre de [colaboradores do diretor como] Thornton Wilder, Maxwell Anderson ou Robert Sherwood estavam disponíveis. O acesso de Hitch ao que havia de bom, na verdade, o acesso de toda Hollywood havia mudado. Grandes escritores não se interessavam mais em passar dois ou três meses em Los Angeles trabalhando nas ideias de outras pessoas. O que acontecia era que os Paddy Chayevskys da vida ficavam lisonjeados de serem chamados por Hitchcock, mas olhavam o material e diziam: ‘Eu queria muito trabalhar com você, mas não nisso.’”

O cineasta observava enquanto uma fila de diretores dava um passo à frente para fazer “um filme à la Hitchcock”. Alguns anunciavam publicamente sua dívida para com o mestre, e outros não. Talvez fizesse sentido que a produtora inglesa Hammer Films (cujo sucesso foi um incentivo para o diretor se arriscar num filme de baixo orçamento) tenha embarcado numa série de filmes ao estilo chocante de *Psicose*, incluindo *Um grito de pavor* (1960), *Maniac* (1961), *Paranoico* (1962), *Cilada diabólica* (1963), *Fanatismo macabro*, *Térivel pesadelo* e *Num crescendo de violência* (todos de 1964). A influência de *Psicose* é visível em trabalhos de William Castle (*Trama diabólica*, 1961; *Almas mortas*, 1964), Robert Aldrich (*O que aconteceu com Baby Jane?*, 1962; *Com a maldade na alma*, 1964), Michael Powell (*A tortura do medo*, 1962), Francis Ford Coppola (*Dementia-13*, 1963), Roman Polanski (*Repulsa ao sexo*, 1965), George Romero (*A noite dos mortos vivos*, 1968), Noel Black (*O despertar amargo*, 1968), Roy Boulting (*A morte tem cara de anjo*, 1968), Herbert Kastle (*The honeymoon killers*, 1970), Bob Clark e Alan Ormsby (*Confissões de um necrófilo*, 1974, baseado nos crimes de Ed Gein), Tobe Hooper (*O massacre da serra elétrica*, 1974, também inspirado parcialmente em Gein) e Brian De Palma (*Imãs diabólicos*, 1973; *Vestida para matar*, 1980). Antes de *Psicose*, será que o público estaria preparado para os acessos de fúria e os banhos de sangue de *Bonnie e Clyde — Uma rajada de balas* (1967), de Arthur Penn, ou *Meu ódio será sua herança* (1969), de Sam Peckinpah?

Com certeza qualquer alegria maliciosa que Hitchcock obtivesse do malogro de tentativas de seus colegas seria ofuscada pela constatação de que nem mesmo ele conseguiu superar *Psicose*. Procurando proteger o seu flanco, o diretor tentou resgatar o público que clamava por outra história de suspense com um assassino à solta. Em meados dos anos 1960, ele entrevistou ou sondou uma legião de escritores, do roteirista Benn Levy (*Assassinato*, 1930) ao autor da Broadway Hugh Wheeler, do romancista Howard Fast aos dramaturgos Lillian Hellman e Edward Albee, na tentativa de desenvolver uma trama baseada no caso real do inglês Neville Heath, um assassino e sedutor com rosto de bebê e uma compulsão de retalhar o corpo de mulheres jovens. Reuniões de argumento e tratamento de roteiro chegavam sempre a um impasse quando o cineasta inevitavelmente perguntava: “Está muito parecido com *Psicose*?” Seu único outro suspense chocante no final da carreira, *Frenesi* (1972), foi uma tentativa de aplicar um estilo de narrativa à moda antiga a uma versão moderna da história de Jack, o Estripador ambientada na Swinging London. Muitos o consideram o melhor filme da última década de Hitchcock, mas parte do público e da crítica se sentiu decepcionada.

Intermináveis reprises, imitações e paródias tiraram um pouco do gume afiado de *Psicose*, principalmente para gerações que aprenderam a confundir jatos de sangue, montagens frenéticas e trilhas sonoras mecânicas com o verdadeiro suspense. Em contraste com as séries *Sexta-feira 13* ou *A hora do pesadelo* e suas muitas crias, a comoção causada pelo filme de Hitchcock pode soar hoje tão incompreensível quanto uma velha série dos primórdios da TV ou um filme mudo. Quem foi criado com Jason e Freddy pode ficar perplexo com o fato de o público de 1960 ter gritado por causa de

Norman. Entretanto, se eles tiverem muita sorte, talvez apareça um equivalente contemporâneo de Alfred Hitchcock que os pegue de surpresa e mate de medo os espectadores de filmes dos Estados Unidos mais uma vez.

Quando o diretor François Truffaut tentou extrair de seu colega comentários sobre os aspectos experimentais e artísticos de *Psicose*, o entrevistado acabou admitindo: “Não consigo fazer uma apreciação real do filme nos termos que estão sendo usados agora.” Em vez disso, ele disse: “*Psicose*, mais do que qualquer outra coisa que fiz, é um filme que pertence aos cineastas, a você e a mim.” Para os sucessores cinematográficos e literários de Hitchcock, o legado é impressionante. O escritor Stephen King (*Carrie, O iluminado*), que considera *Psicose* um dos “filmes mais assustadores já realizados”, afirma que é um marco por trazer o arquétipo do médico e o monstro para o vernáculo moderno. “Funciona porque traz o mito do lobisomem para dentro de casa”, escreve King. “Não se trata de um mal externo, de predestinação; a desgraça não está escrita nas estrelas, mas em nós mesmos. Sabemos que Norman aparenta ser o lobisomem apenas quando está usando as roupas e falando com a voz da Mãe; mas temos a incômoda desconfiança de que ele é o lobisomem o tempo todo.”

Brian De Palma (*Carrie, a estranha* e *Dublê de corpo*), um dos diretores mais tecnicamente competentes de sua geração, apropriou-se de tramas e da técnica aparente de Hitchcock. Em 1980, ele disse: “Lidar com Hitchcock é como lidar com Bach, que escreveu todas as melodias que se pode imaginar. Quase todas as ideias cinematográficas que já foram usadas e que ainda serão ele pensou primeiro.”

Poucos filmes desde *Psicose* penetraram tanto na consciência e no imaginário sombrio dos espectadores. A despeito dos méritos ou deméritos dos sucessores de *Psicose*, esse seletivo círculo deve incluir *O bebê de Rosemary*, *A noite dos mortos vivos*, *O exorcista*, *Halloween, a noite do terror*, *Vestida para matar*, *Cidade dos sonhos*, *Seven — os sete crimes capitais*, *A pele que habito*, *Cisne negro*, *A última casa da rua*, entre vários outros. A época do lançamento dos filmes de Polanski e Romero não poderia ter sido mais adequada. Os Estados Unidos enfrentavam os horrores de uma guerra na selva televisionada, tumulto nas ruas, revolta nas universidades, a duplicidade de Lyndon Johnson e Richard Nixon, além dos assassinatos de Martin Luther King Jr. e Robert Kennedy. O assento de uma sala de cinema parecia um lugar para se assistir ao apocalipse. Os americanos experimentaram o horror com o distanciamento e a ironia de quem já viu noticiários demais. A televisão tornou essa atitude possível. Os acontecimentos do período a transformaram, para alguns, num instrumento de sobrevivência.

Em *O exorcista*, William Friedkin foi direto na jugular. Nas sequências que mostram os horrores casuais e a insensibilidade da prática médica no diagnóstico dos males de uma garotinha, o filme é arrasador. Daí em diante torna-se uma tarefa para os responsáveis pelos efeitos especiais — com farta distribuição de sopa de ervilha, levitações e giros de cabeça. Ao contrário de vários filmes assustadores que faziam sucesso entre adolescentes e fãs de ação, *O exorcista* (como o romance de William Peter

Blatty no qual foi inspirado) colocou o dedo na ferida de espectadores de *todas* as idades.

Adrian Lyne estava bastante consciente da presença da sombra de Hitchcock pairando sobre *Atração fatal*. Como Polanski havia feito em *Repulsa ao sexo*, Lyne deixou seus espectadores aflitos revertendo o clichê do louco que esfauqueia a louira tornando a louira a louca que empunha o facão. “Hitchcock era obviamente brilhante”, comentou Lyne. “Um gênio. Na época do lançamento de *Psicose*, a cena do chuveiro era revolucionária. Era e ainda é muito impressionante, os cortes rápidos, a junção de pequenos pedaços. Mas hoje, comparada ao resto do filme, ela parece inocente de uma maneira estranha. O que é absolutamente maravilhoso naquela cena é o som da faca.”

Entretanto, a resposta do público para as exibições prévias de *Atração fatal* (1987) fez Lyne perceber que qualquer filme de suspense continuava tendo que enfrentar uma comparação com Hitchcock. No roteiro, e no final originalmente filmado, a enlouquecida Alix (Glenn Close) se apunhala até a morte como Madame Butterfly, enganando seu amante de uma noite (Michael Douglas) para que ele deixe suas impressões digitais na faca. Quando os espectadores sedentos de sangue das sessões prévias exigiram uma conclusão mais violenta, Lyne reuniu seu elenco para filmar uma sequência no banheiro que lembra não só *Psicose* mas também *As diabólicas*. “Embora as comparações [com aqueles filmes] sejam inevitáveis”, disse Lyne, “eu estava ansioso para não repetir Hitchcock e tentava fugir do lugar-comum da doida brandindo a faca. Tanto eu quanto Glenn não queríamos isso. Afinal, eu disse: ‘Em vez de segurar a faca de forma ameaçadora, talvez você possa mantê-la de lado, meio que torcê-la quase como se estivesse se coçando.’ Qualquer um que possa fazer isso sem sentir é capaz de *qualquer coisa*. Como Hitchcock, estávamos enfrentando uma espécie de desafio genérico que sustentaria todo o resto da sequência. Olhando para trás, vemos que o novo final ficou melhor do que o original”.

Lyne atribuiu aos personagens plausíveis os fenomenais números de bilheteria tanto de *Psicose* quanto de *Atração fatal*. “O fato de a atriz principal ter sido morta tão cedo no filme de Hitchcock foi uma concepção brilhante. Quase todos que assistem ao meu filme se colocam no lugar da amante, da esposa ou do marido, às vezes dos três. É muito mais difícil para o espectador se desvincular de um filme se ele consegue se identificar intimamente com os problemas dos personagens.”

Então, tantos anos depois do lançamento de *Psicose*, o filme continua a ser o parâmetro a partir do qual muitos outros são avaliados. Em 1960, durante a turnê promocional, quando Alfred Hitchcock falou sobre *Psicose* para um dos numerosos repórteres que o assediavam, comentou: “É um filme muito bom, mas o mais importante é que é o primeiro filme chocante que eu já fiz. Meus filmes anteriores eram de suspense. Esse vai, *literalmente*, chocar o público.” O fato é que o mais famoso e um dos mais imitados de todos os filmes de Hitchcock, por todo o seu poder instantâneo sobre o público e seu impacto de longo alcance no cinema internacional, não desmanteou e afetou ninguém de forma mais irrevogável do que a seu próprio

diretor.

Elenco e equipe de Psicose

1960. Um lançamento Paramount. Elenco: Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis). Coestrelando: Martin Balsam (Milton Arbogast) e John McIntire (Xerife Chambers). Com Simon Oakland (Dr. Richman), Vaughn Taylor (Sr. Lowery), Frank Albertson (Cassidy), Lurene Tuttle (Sra. Chambers), Pat Hitchcock (Caroline), John Anderson ("Califórnia Charlie"), Mort Mills (Patrulheiro rodoviário) e Janet Leigh (como Marion Crane). Dublês: Margo Epper, June Gleason, Myra Jones, Paul Matthews, Frank Vinci, John Drake, Ann Dore. Diretor de fotografia: John L. Russell. Direção de arte: Joseph Hurley e Robert Clatworthy. Cenógrafo: George Milo. Produtor de set: Lew Leary. Créditos de abertura: Saul Bass. Montador: George Tomasini. Supervisora de figurino: Helen Colvig. Guarda-roupa: Rita Riggs. Supervisão de maquiagem: Jack Barron e Robert Dawn. Cabeleireira: Florence Bush. Efeitos especiais: Clarence Champagne. Som: Waldon O. Watson and William Russell. Assistente de direção: Hilton A. Green. Consultor visual: Saul Bass. Música: Bernard Herrmann. Diretor: Alfred Hitchcock. Duração: 109 minutos.

FRANK ALBERTSON (ator, Tom Cassidy), cuja carreira já incluía filmes como *A mulher que soube amar* (1935) e *Mãe por acaso* (1939), mais tarde participou de séries de TV, entre elas *Alfred Hitchcock Presents*, *Bringing Up Buddy*, *The Real McCoys*, e de vários filmes lançados pouco tempo antes de sua morte como *Don't Knock the Twist* (1962), *Mensageiro da vingança* e *Adeus, amor* (ambos de 1963). Ele morreu aos 55 anos em 1964.

JAMES ALLARDICE (roteirista do trailer, publicidade), ex-estudante de dramaturgia na Universidade de Yale, chamou a atenção da MCA e da Paramount em 1949, quando foi contratado para adaptar sua comédia *At War with the Army* como veículo para Dean Martin e Jerry Lewis (lançada nos cinemas como *O palhaço do batalhão*). Era um requisitado roteirista de TV e ganhador do prêmio Emmy quando a MCA o levou para trabalhar com Hitchcock. Allardice escrevia as situações e os monólogos alegremente macabros que abriram e encerraram o programa de TV de Hitchcock durante dez anos. Ele também redigia os cômicos discursos do diretor para o Clube Nacional de Imprensa e para outras organizações. O ator e produtor Norman Lloyd comentou na época da morte de Allardice, em 1965: “Sempre achei que, quando Hitch disse que não queria continuar com a série, era porque sabia que nunca existiria outro Jimmy Allardice.”

MARTIN BALSAM (ator, Milton Arbogast) continuou a roubar cenas em filmes como *Bonequinha de luxo* (1961), *Sete dias de maio* (1964), *Mil palhaços* (Oscar de melhor coadjuvante, 1965), *Ardil 22* e *O pequeno grande homem* (os dois de 1970), *Assassinato no Expresso Oriente* (1974), *Todos os homens do presidente* (1976), *The Goodbye People* (1984), *Desejo de matar 3* (1985) e, nos últimos anos de sua carreira, em séries de TV como *Maude*, *Quincy M.E.* e *Archie Bunker's Place*. Voltou a trabalhar com Hitchcock como coestrela ao lado de Tippi Hedren no teste que levou à contratação da inexperiente atriz como a protagonista de *Os pássaros*. Martin Balsam morreu em 1996.

SAUL BASS (créditos, consultor visual) criou as extraordinárias sequências de abertura de filmes como *Spartacus* e *Onze homens e um segredo* (1960), *Amor, sublime amor* (1961), *Pelos bairros do vício* (1962), *Deu a louca no mundo* (1963), *Bunny Lake desapareceu* (1965), e *O segundo rosto* e *Grand prix* (1966). Produziu e dirigiu comerciais de TV, curtas e documentários, incluindo *The Searching Eye* (1963), *From Here to There* (1964), *Why Man Creates* (1968), e um longa de ficção, *Fase IV — Destrução* (1974). Tornou-se uma influência ao fazer a arte de cartazes de dezenas de filmes, entre eles *Exodus* (1960), *Tempestade sobre Washington* (1962), *Nove horas até a eternidade* e *O cardel* (1963), *O homem de Kiev* (1968), *Destinados a morrer* (1979), *Alien*, o oitavo passageiro (1979), *O iluminado* (1980), *Talk radio — Verdades que matam* (1988), *Quero ser grande* (1988), *Os bons companheiros* (1990), *Cabo do medo* (1991), *A época da inocência* (1993) e *Casino* (1995). Saul Bass morreu em 1996.

ROBERT BLOCH (escritor) é autor de mais de mil contos, mais de uma dúzia de

romances, episódios de séries de TV como *Darkroom* e roteiros para os filmes *Almas mortas* e *Quando descem as sombras* (1964), *A casa que pingava sangue* (1971), e *Contos do além* (1972), baseado nos quadrinhos de terror da editora E. C. Comics. Discípulo e correspondente do mestre do terror H.P. Lovecraft, Bloch pôde viver para ver sua reputação crescer e se tornar sólida com o passar dos anos. Após o enorme sucesso de *Psicose*, Hitchcock quis que Bloch criasse um suspense original, mas os dois nunca conseguiram chegar a um acordo quanto ao pagamento. As situações e os personagens icônicos de Bloch foram a base para mais três sequências de *Psicose* e várias séries de TV. Ele morreu em 1994.

JAMES P. CAVANAGH (roteirista) escreveu episódios para a série de TV de Hitchcock antes de fazer a primeira tentativa de transformar o livro de Robert Bloch num roteiro de cinema. Alguns desses episódios são “The Hidden Thing”, “The Creeper”, “Fog Closing In”, “None Are So Blind”, “The End of Indian Summer”, “One More Mile to Go”, “Sylvia”, “Arthur”, e “Mother, May I Go Out to Swim?”. Hitchcock rejeitou seu roteiro, mas Cavanagh continuou a trabalhar na série de TV do diretor (“Coming, Mama”, “A Jury of Her Peers”, “Where Beauty Lies”), e em outras, como *N.Y.P.D.*, antes de sua morte, em 1971, aos 49 anos.

ROBERT CLATWORTHY (direção de arte) contribuiu com seu talento para a concepção visual de filmes como *O grande amor de nossas vidas* (1961), *Carícias de luxo* (1962), *À procura do destino* (1965), *A nau dos insensatos* (1965), *Adivinhe quem vem para jantar* (1967), *Flor de cactus* (1969), *O segredo de Santa Vitória* (1969), *Liberdade para as borboletas* (1972), *Investigação perigosa* (1974), *O proscrito e a dama* (1976), *Canwash, onde tudo acontece* (1976), e *Outro homem, outra mulher* (1977). Para a TV, trabalhou em séries como *Rawhide* e *Além da imaginação*. Em 1989, o diretor de arte Anton Furst e o diretor Tim Burton, que faziam *Batman*, disseram que o motel e a mansão vitoriana que Clatworthy e Joseph Hurley construíram para *Psicose* era o melhor “efeito especial” já criado para o cinema. Ele morreu em 1992.

HERBERT COLEMAN (assistente de direção) tornou-se colaborador fixo de Hitchcock, desde que trabalhou em *Janela indiscreta* como assistente de direção, e participou de todos os projetos do cineasta até *Psicose*, projeto do qual decidiu declinar. Também fez parte da equipe de vários programas de TV, incluindo como produtor de *Checkmate* e *Whispering Smith*, e sempre pareceu estar prestes a se lançar numa carreira de diretor e produtor de seus próprios filmes. Voltou a se reunir com Hitchcock em 1964 como produtor de dezesseis episódios de *The Alfred Hitchcock Hour* e continuou como seu produtor associado durante a acidentada produção de *Topázio*, lançado em 1969. Ele morreu em 2001.

JOHN GAVIN (ator, Sam Loomis) foi presidente do Screen Actors Guild (associação dos atores de cinema e TV) de 1971 a 1973. Mais tarde, foi indicado para embaixador no México pelo presidente Ronald Reagan, também um republicano conservador e ex-presidente do Guild. Antes de entrar para a política, os créditos do ator incluem: *A esquina do pecado* (1961), que também tinha Vera Miles no elenco, *A teia de renda negra*

(1960), *Romanoff e Julieta* (1961), *Com amor no coração* (1961), a série de TV *Destry* (1964), *Positivamente Millie* (1967), e a minissérie de TV *Pobre homem rico* (1976). O Sr. Gavin, que raramente falava em público sobre ter trabalhado com Hitchcock, conversou sobre *Psicose* com sua coestrela Janet Leigh para o livro dela sobre o filme, publicado em 1995.

HILTON GREEN (assistente de direção), assistente de direção de Hitchcock em 41 episódios de *Alfred Hitchcock Presents*, também trabalhou em *Marnie* e em episódios de *Coronado 9*, *McHale's Navy* e *Ironside*. Ele produziu os sucessos de bilheteria *Psicose 2* (1983), *Psicose 3* (1986), *Psicose 4 — A revelação* (1990), *Gatinhas e gatos* (1984), *O homem da Califórnia* (1992) e *Esqueceram de mim 3* (1997).

VIRGINIA GREGG, que forneceu a voz da Mãe nos três primeiros filmes de *Psicose*, *Psicose 2* (1983) e *Psicose 3* (1986), esteve na tela grande em *Amantes impetuosos* (1960), *Presídio feminino* e *Os nove irmãos* (1962) e participou de inúmeras séries e filmes feitos para a TV. Ela morreu em 1986.

BERNARD HERRMANN (compositor) trabalhou como consultor de som para Hitchcock em *Os pássaros* (1963) e compositor em *Mamie, confissões de uma ladra* (1964). Hitchcock se afastou definitivamente de Herrmann ao substituir sua trilha para *Cortina rasgada* (1966) por outra de autoria de John Addison. Entre os créditos posteriores do compositor estão: *A noiva estava de preto* (1967), *A morte tem cara de anjo* (1969), *A batalha de Neretva* (1971), *Imãs diabólicas* (1973), e *Taxi Driver* e *Trágica obsessão*, ambos lançados depois de sua morte em 1975.

PATRICIA HITCHCOCK (atriz, Caroline), a filha do diretor, participou de uma versão para a TV pública PBS da peça de Dorothy Parker *Ladies of the Comidor*, com Cloris Leachman e Barbara Baxley, e numa versão para a TV de *Six Characters in Search of an Author*. Seu último filme foi *Skateboard* (1978). Em 1984, Patricia doou para a Biblioteca Margaret Herrick da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood o acervo de documentos, fotografias, memorandos e arquivos de produção de seu pai.

JOSEPH HURLEY (direção de arte) trabalhou como consultor visual em *Os rebeldes* (1969) e ilustrador em *Chinatown* (1974), *A síndrome da China* (1979), *O destino bate à sua porta* (1981) e *A melhor casa suspeita do Têxas* (1982). Ele foi ilustrador para o designer Richard MacDonald em *Viagens alucinantes* (1980) e *Something Wicked This Way Comes* (lançado em 1983). Morreu em 1982.

PAUL JASMIN (voz da Mãe), hoje um respeitado fotógrafo, estilista e pintor, fez a arte para cartazes de filmes como *Gigolô americano* (1980), *A força do destino* (1982), e *Para sempre na memória* (1988). Suas fotos de moda foram publicadas em revistas como *Vogue* e *Interview* e suas telas decoram as paredes de Barbra Streisand, Sofia Coppola e Marisa Berenson. Entre seus livros estão *Hollywood Cowboy: Paul Jasmin* (2002), *Lost Angeles* (2008) e *California Dreaming* (2011). Amigo íntimo de Anthony Perkins por mais de duas décadas, Jasmin também teve papéis em *Perdidos na noite* (1969), *Looker* (1981), *Adaptação* (2002) and *Maria Antonieta* (2006).

JANET LEIGH (atriz, Marion Crane) seguiu carreira estrelando filmes como *Sob o domínio do mal* (1962), *Adeus, amor* (1963), *Flores e espinhos* e *Fog — A bruna assassina* (ambos de 1979) e fez uma pequena participação em *Halloween H20 — Vinte anos depois* (1998). Em 1982, publicou uma autobiografia de grande sucesso, *There Really Was a Hollywood*, em 1995, um livro sobre *Psicose*, em 1996 um romance chamado *House of Destiny* e em 2002 um romance sobre os bastidores de Hollywood, *The Dream Factory*. Suas filhas com o ator Tony Curtis, Jamie Lee Curtis e Kelly Lee Curtis, também se tornaram atrizes. Janet Leigh morreu em 2004.

LUIGI LURASCHI (contato do estúdio com o escritório da censura) deixou Hollywood em 1960 para trabalhar na Itália com Dino DeLaurentiis. Foi consultor da Paramount Pictures na Europa. Ele morreu em Paris em 2002.

VERA MILES (atriz, Lila Crane) trabalhou de novo para Alfred Hitchcock em *Incident at a Comer* (1960), um drama de TV de uma hora de duração exibido no programa *Ford Startime*, para John Ford no famoso longa-metragem *O homem que matou o facinora* (1962) e para Don Siegel em *O signo da morte* (1964). Participou dos filmes *Está sobrando um fantasma* (1967), *O pequeno índio* (1973), *The Castaway Cowboy* (1974) e *Psicose 2* (1983), dirigido por Richard Franklin. Em 1989, ela estrelou na Califórnia uma peça teatral, *The Immigrant*.

MORT MILLS (ator, patrulheiro rodoviário) interpretou outra cena memorável de Hitchcock como o fazendeiro que ajuda Paul Newman em *Cortina rasgada* (1966). Trabalhou com Orson Welles em *A marca da maldade* (1958) e, mais tarde, atuou em *Começou em Tóquio* (1961), *O pistoleiro relâmpago* (1964) e *Quando é preciso ser homem* (1970), além de ter feito participações especiais em diversas séries de TV até sua morte, em 1993.

JEANETTE NOLAN (atriz, voz da Mãe, gritos) trabalhou em filmes como *Terra bruta* (1961), *O homem que matou o facinora* (1962) e *Meu sangue ficou gelado* (1965) e em programas de TV como *Lassie*, *The Richard Boone show* (1963), *O homem de Virgínia* (1967) e dezenas de outros até o fim dos anos 1980. Emprestou sua voz para longas de animação como *Bernardo e Bianca* (1977) e *O cão e a raposa* (1981). Seu último filme foi *O encantador de cavalos* (1998), lançado no mesmo ano de sua morte.

SIMON OAKLAND (ator, Dr. Richman) esteve no elenco de *O rei dos facinoras* (1960), *Amor, sublime amor* (1961), *Em cada sonho um amor* (1962), *O mundo caminha para o fim* (1965), *Tony Rome* e *O canhoneiro do Yang-Tsé* (ambos de 1967), *Bullitt* (1968), *Num dia d'avo de verão* (1970) e das séries *Kolchak: The Night Stalker*, *Arquivo confidencial* e *Demônios do ar*, *As panteras*, *Vegas*, *Chips* e em quatro episódios de *Quincy M.E.* Ele morreu em 1983.

ANTHONY PERKINS (ator, Norman Bates) participou de filmes como *O despertar amargo* (1968), *Ardil 22* e *A sala dos espelhos* (1970), *O destino que Deus me deu* e *Roy Bean, o homem da lei* (1972), *The Last of Sheila* (1973, coescrito por ele em parceria com o compositor Stephen Sondheim), *Mahogany, a morena explosiva* (1975) e *Remember my Name* (1978). Em 1983 e 1986, repetiu seu papel mais famoso em *Psicose*

2 e *Psicose 3*, sendo que também dirigiu esse último, e novamente em *Psicose 4 — A revelação*. Ele dirigiu *Lucky Stiffs*, lançado em VHS como “Um homem de bom gosto”) no mesmo ano em que atuou em *A beira da loucura* (1989) e mais tarde trabalhou em *A Demon in My View* (1991). Seu último filme para a TV foi *In The Deep Woods* (1992). Morreu em 1992 aos 60 anos.

RITA RIGGS (figurino): Foi assistente da figurinista Edith Head em *Os pássaros* (1963) e *Mamie, confissões de uma ladra* (1964). Trabalhou com os diretores John Frankenheimer, Taylor Hackford, Arthur Penn, Richard Brooks e John Huston, tendo no currículo filmes como *O segundo rosto* (1965), *Os profissionais* (1966), *Petúlia — Um demônio de mulher* (1968), *Licença para amar até a meia-noite* (1973), *Um lance no escuro* (1978), *Uma voz para milhões* (1981), *Uma tacada da pesada* (1983), *O elétrico Mr. North* (1987) e *Segredos de um crime* (1998). Foi responsável pelo figurino de *Tudo em família*, *Good Times* e *V.I.P.* Sua série de TV mais recente foi *10.000 Days* em 2010.

PEGGY ROBERTSON (assistente de Hitchcock) permaneceu como um valioso membro da equipe do diretor ao longo de todas as suas produções posteriores a *Psicose*, até os preparativos de seu último projeto, nunca filmado, *The Short Night*. Ela morreu em 1998.

MARSHALL SCHLOM (continuista) trabalhou em diversos títulos após *Psicose*, como *Um tira da pesada* (1984), *O rapto do menino dourado* (1986), *O milagre veio do espaço* (1987), *Rain Man* (1988), *Lembranças de Hollywood* (1990), *Voltar a morrer* (1991), *Malícia* (1993), *O despertar de um homem* (1993) e *Drácula — Morto mas feliz* (1995). Seu nome figura nos créditos de vários filmes dirigidos por grandes diretores como Billy Wilder, Stanley Kramer e John Huston.

LEONARD SOUTH (operador de câmera, diretor de fotografia) atuou como operador de câmera em catorze projetos de Hitchcock tendo assumido a direção de fotografia do último trabalho do cineasta, *Tiama macabra* (1976); seus créditos incluem ainda *Thieves* (1977), *O fusca enamorado* (1977) e *Amy — Uma vida pelas crianças* (1981). Menos de um mês antes da morte de Hitchcock, em 1980, South estava se preparando para viajar para a Finlândia onde faria as filmagens de segunda unidade do abortado *The Short Night*, último projeto de Hitchcock. South foi o diretor de fotografia do piloto e de várias temporadas da série de TV *Designing women*. Morreu em 2006.

JOSEPH STEFANO (roteirista) produziu a série de televisão *Quinta dimensão* nos anos 1960. Escreveu roteiros para os filmes *A tortura da suspeita* (1961) e *Os felinos* (1969), e para o piloto de TV *O mágico* e o telefilme *Férias mortais*. Em 1986, lançou seu primeiro romance, *The Lycanthrope*. Fez os roteiros de *Snowbeast* (1977) e *Criação monstruosa* (1987). *Blackout*, escrito por Stefano, foi lançado em 1989, e em seguida ele criou e assinou o roteiro de cinco episódios de *Swamp Thing* (1990). Escreveu o roteiro e foi consultor de *Psicose 4 — A revelação* (1990). Stefano morreu em 2006.

VAUGHN TAYLOR (ator, Sr. Lowery), o veterano ator participou de *Os tiranos também amam* (1962), *A incontestável Molly Brown* (1964), *Os russos estão chegando* (1966), *A sangue frio* (1967), *A morte não manda recado* (1970) e *The Gunball Rally* (1976). Ele

morreu em 1983.

GEORGE TOMASINI (montador), o marido da adorável atriz Mary Brian, estrela de filmes como *Agora ou nunca* (1929) e *The Royal Family of Broadway* (1930), assinou a montagem dos clássicos *Os desajustados* (1961), *Cabo do medo* (1962) e, para Alfred Hitchcock, de *Os pássaros* (1963) e *Mamie, confissões de uma ladra* (1964). Brilhante e inovador, o montador morreu em 1964, aos 55 anos.

LURENE TUTTLE (atriz, Sra. Chambers) atuou em filmes como *Ma Barker's Killer Brood* (1960), *Tormentas do matrimônio* (1963), *Uma louca por um milhão* (1966) e *A sentinela dos malditos* (1977). Ela ganhou um prêmio Emmy por seu papel na série de TV *Julia* e nos anos 1970 e 80 aparecia com frequência como atriz convidada nas séries *Dinastia*, *Trapper John M.D.* e *Assassinato por escrito*. Morreu em 1987.

Disponível no Brasil em DVD lançado pela Universal.

Psicose, a trilha sonora

Psycho (Bernard Herrmann; Orquestra Filarmônica Nacional americana, 1975; Orquestra Filarmônica Nacional americana; Unicorn, esgotado)

Freud Hitchcock's Film Music (Bernard Herrmann; Orquestra Filarmônica Nacional americana, 1985, Milan Records)

The Great Hitchcock Movie Thrillers (Bernard Herrmann; Orquestra Filarmônica de Londres, 1996, London Compact Disc)

Psycho: The Complete Motion Picture Score (Joel McNeely; Orquestra Nacional Real Escocesa, 1997, Varese Sarabande Compact Disc)

Psycho: Great Hitchcock Movie Thrillers (Vários Artistas e Orquestras: 1999, London Compact Disc)

Os filmes de Alfred Hitchcock

Mudos

The Pleasure Garden (1925)

The Mountain Eagle (1926)

The Lodger (título em DVD: *O pensionista*; 1927)

Downhill (1927)

Easy Virtue (título em mostras de cinema: *Mulher pública*; 1927)

The Ring (título em DVD: *O aviso*; 1927)

The Farmer's Wife (título em DVD: *A mulher do fazendeiro*; 1928)

Champagne (1928)

The Manxman (título em DVD: *Pobre Pete*; 1929)

Sonoros

Blackmail (título em DVD: *Chantagem e confissão*; 1929)

Juno and the Paycock (1930)

Murder! (título em DVD: *Assassinato!*; 1930)

The Skin Game (título em mostras de cinema: *Jogo sujo*; 1931)

Number Seventeen (título em DVD: *O mistério do número 17*; 1932)

Rich and Strange (título em DVD: *Ricos e estranhos*; 1932)

Waltzes from Vienna (1933)

O homem que sabia demais (*The Man Who Knew Too Much*; 1934)

Os 39 degraus (*The 39 steps*; 1935)

Agente secreto (*Secret Agent*; 1936)

O marido era o culpado (*Sabotage*; 1936)

Young and Innocent (título em mostras de cinema: *Jovem e inocente*; 1938)

A dama oculta (*The Lady Vanishes*; 1938)

A estalagem maldita (*Jamaica Inn*; 1939)

Rebecca, a mulher inesquecível (*Rebecca*; 1940)

Correspondente estrangeiro (*Foreign Correspondent*; 1940)

Um casal do banulho (*Mr. and Mrs. Smith*; 1941)

Suspeita (*Suspicion*; 1941)

Sabotador (*Saboteur*; 1942)

A sombra de uma dúvida (*Shadow of a Doubt*; 1943)

Um barco e nove destinos (*Lifeboat*; 1944)

Quando fala o coração (*Spellbound*; 1945)

Interlúdio (*Notorious*; 1946)

Agonia de amor (*The Paradine Case*; 1947)

Festim diabólico (*Rope*; 1948)

Sob o signo de Capricórnio (Under Capricorn; 1949)
Pavor nos bastidores (Stage Fright; 1950)
Pacto sinistro (Strangers on a Train; 1951)
A tortura do silêncio (I Confess; 1953)
Disque "M" para matar (Dial "M" for Murder; 1954)
Janela indiscreta (Rear Window; 1954)
Ladrão de casaca (To Catch a Thief; 1955)
O terceiro tiro (The Trouble with Harry; 1955)
O homem que sabia demais (The Man Who Knew Too Much; 1956)
O homem errado (The Wrong Man; 1956)
Um corpo que cai (Vertigo; 1958)
Intriga internacional (North by Northwest; 1959)
Psicose (Psycho; 1960)
Os pássaros (The Birds; 1963)
Mamie, confissões de uma ladra (Mamie; 1964)
Cortina rasgada (Tom Curtain; 1966)
Topázio (Topaz; 1969)
Frenesi (Frenzy; 1972)
Trama macabra (Family Plot; 1976)

Televisão

Para a série *Alfred Hitchcock Presents*:

"Breakdown" (1955)
"Revenge" (1955)
"The Case of Mr. Pelham" (1955)
"Back for Christmas" (1956)
"Wet Saturday" (1956)
"Mr. Blanchard's Secret" (1956)
"One More Mile to Go" (1957)
"The Perfect Crime" (1957)
"Lamb to the Slaughter" (1958)
"A Dip in the Pool" (1958)
"Poison" (1958)
"Banquo's Chair" (1959)
"Arthur" (1959)
"The Crystal Trench" (1959)
"Mrs. Bixby and the Colonel's Coat" (1960)
"The Horseplayer" (1961)
"Bang! You're Dead" (1961)

Para *Suspicion*:

“Four O’clock” (1957)

Para *Ford Startime*:

“Incident at a Corner” (1960)

Para *The Alfred Hitchcock Hour*:

“I Saw the Whole Thing” (1962)

O alicerce da minha pesquisa foi o inestimável acervo Alfred Hitchcock Collection, preservado pela Biblioteca Margaret Herrick da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood e doado por Patricia Hitchcock O'Connell. Tais documentos provam que Hitchcock era um *cinéasta completo e também completamente incompetente para guardar seus registros*. No entanto, o acervo inclui correspondências, registros de produção, rascunhos, roteiros e documentos jurídicos referentes a muitos dos projetos que o diretor realizou, ou não, desde o final dos anos 1950. Também fiz pesquisas na Billy Rose Theater Collection, da Biblioteca do Lincoln Center, em Nova York; e na Biblioteca do American Film Institute, em Los Angeles. As coleções particulares de Frederick Clarke, Gary A. Smith, Paul Farrar, Sam Irvin e Martin Kearns forneceram informações e inspirações e acrescentou bem mais aos dados que eu já possuía.

Para uma visão geral de uma vida dedicada aos filmes, achei *Hitch*, de John Russell Taylor, e *The Art of Alfred Hitchcock*, de Donald Spoto, muito úteis. Para a análise do filme em questão e de outros realizados pelo diretor, dificilmente pode se encontrar algo melhor do que *Hitchcock's Films*, de Robin Wood, e *Hitchcock: The Murderous Gaze*, de William Rothman. O livro com a reprodução quadro a quadro de *Psicose*, feito por Richard J. Anobile, foi tremendamente importante para a verificação de referências visuais.

A não ser quando ressaltei o contrário, a maior parte das informações sobre as filmagens veio das entrevistas que fiz com Hitchcock e seus colaboradores entre o começo de 1980 e março de 1989. A primeira delas foi com o próprio diretor, em janeiro de 1980, em seu escritório na Universal. Tinham me prometido vinte minutos do valioso tempo do grande homem. Uma hora depois, ele continuava mandando seu assistente esperar, como se estivesse se divertindo muito em responder perguntas que já devia ter ouvido mil vezes. Embora fragilizado de corpo e espírito, Hitchcock alternava seu humor entre brilhante, amargo, pedante, perdido em devaneios, fofoqueiro e frustrado com os projetos que sabia que não poderia mais realizar. Nunca esquecerei seu encanto, nem seus bons modos, que eram impressionantes. Três meses depois, Hitchcock veio a falecer.

Gostaria de saudar os artistas que colaboraram com o cineasta e a realização de *Psicose*. Eles compartilharam lembranças alegres e dolorosas, suportaram com gentileza minha curiosidade e meu detalhismo intermináveis e, em alguns casos, até revisaram minhas anotações para garantir sua exatidão: Harold Adler, Jack Barron, Saul Bass, Robert Bloch, Robert Clatworthy, Helen Colvig, Margo Epper, Hilton Green, Virginia Gregg, a Sra. Joseph Hurley, Paul Jamin, Janet Leigh, Michael Ludmer, John McIntire, Jeanette Nolan, Tony Palladino, Anthony Perkins, Rita Riggs, Marshall Schlom, Leonard South, Joseph Stefano, H. N. Swanson, Lois Thurman e Lurene Tuttle.

Espero que este livro tenha destacado o fato de que, mesmo para Hitchcock, o cinema, como a vida, não é nada além de uma arte colaborativa.

Periódicos

- ABRAMSON, Martin. What Hitchcock Does with His Blood Money. *Cosmopolitan*, jan., 1964.
- _____. My Husband Hates Suspense. *Coronet*, ago., 1964.
- ANÔNIMO. Pourquoi j'ai peur la nuit. *Arts: Letters, Spectacles*, n. 77, jun., 1960.
- ANÔNIMO. Hitchcock's Three Nightmares. *Newsweek*, 24 jan., 1966.
- ANÔNIMO. Alfred Hitchcock Directs. *TV Guide*, a. 4, n. 15, p. 20-21, 1956.
- ANÔNIMO. Horror, Humor and McGuffins. *TV Guide*, a. 4, n. 43, p. 17-19, 1956.
- ANÔNIMO. Joan Harrison's Specialty: Murder. *TV Guide*, a. 6, n. 10, p. 17-19, 1958.
- ANÔNIMO. An Old Master Opposes Sink-to-Sink TV. *TV Guide*, a. 7, n. 7, p. 17-19, 1959.
- ANÔNIMO. Alfred the Great Shocker. *TV Guide*, a. 9, n. 12, p. 17-19, 1961.
- ANÔNIMO. The Elderly Cherub That Is Hitchcock. *TV Guide*, a. 13, n. 22, p. 14-18, 1965.
- BROWN, Royal D. Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational. *Cinema Journal*, ed. primavera, 1982.
- CLARK, Paul Sargent. Hitchcock's Finest Hour. *Today's Filmmaker*, nov., 1971.
- COUNTS, Kyle. The Making of Alfred Hitchcock's *The Birds*. *Cinefantastique*, a. 10, n. 2, ed. outono, 1980.
- CRAWLEY, Tony. *Psycho! Hammer's House of Horrors*, mar., 1978.
- Foster, Frederick. Hitch Didn't Want it Arty. *American Cinematographer*, fev., 1957.
- GOODMAN, Ezra. The World Is Now with Hitchcock. *New York Herald Tribune*, 5 abr., 1942.
- HABER, Joyce. Hitchcock Still Fighting Hard to Avoid the Conventional. *Los Angeles Times*, 4 fev., 1973.
- HITCHCOCK, Alfred. The Chase — Core of the Movie. *New York Times Magazine*, 29 out., 1950.
- _____. Murder — With English on It. *New York Times Magazine*, 3 mar., 1957.
- _____. Why I Am Afraid of the Dark. *Arts: Letters, Spectacles*, n. 77, 1 jun., 1960.
- _____. The Woman Who Knows Too Much. *McCall's*, mar., 1956.
- KNIGHT, Arthur. Conversations with Alfred Hitchcock. *Oui*, fev., 1973.
- MARTIN, Pete. I Call on Alfred Hitchcock. *Saturday Evening Post*, 27 jul., 1957.
- MONTAGU, Ivor. Working with Hitchcock. *Sight and Sound*, ed. verão, 1980.
- NATALE, Richard. There's Just One Hitch. *Women's Wear Daily*, 16 jun., 1972.
- REBELLO, Stephen. Plotting With Alfred Hitchcock. *The Real Paper*, 16 fev., 1980.

_____. The Making of Alfred Hitchcock's *Psycho*. *Cinefantastique*, out. 1986.

ROCHE, Catherine dela. Conversation with Hitchcock. *Sight and Sound*, ed. inverno, 1955-56.

WHITCOMB, Jon. Master of Mayhem. *Cosmopolitan*, out., 1959.

Livros

ANOBILE, Richard J. (Org.). *Psycho: The Film Classics Library*. Nova York: Avon Books, 1974.

ARMES, Roy. *A Critical History of the British Cinema*. Londres: Oxford University Press, 1978.

BLOCH, Robert. *Psicose*. Rio de Janeiro: Record, 1974.

BOGDANOVICH, Peter. *The Cinema of Alfred Hitchcock*. Nova York: Museum of Modern Art Film Library/Double day, 1963.

BOUCHER, Anthony (Org.). *The Quality of Murder*. Nova York: E.P. Dutton, 1962.

BOUZEREAU, Laurent. *The DePalma Cut*. Nova York: Dembner, 1988.

BRILL, Lesley. *The Hitchcock Romance*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

BROSNAN, John. *The Horror People*. Nova York: St. Martin's, 1976.

CAMERON, Ian. Suspense and Meaning. In: CAMERON, Ian (Org.). *Movie Reader*. Nova York: Praeger, 1972.

_____. The Mechanics of Suspense. In: op. cit. Nova York: Praeger, 1972.

CARRINGER, Robert L. *Cidadão Kane — O Making of*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CHASE, Donald. *Filmmaking: The Collaborative Art*. Boston: Little, Brown, 1975.

CORLISS, Richard. *Talking Pictures*. Nova York: Overlook Press, 1974.

DERRY, Charles. *Dark Dreams*. Nova York: A. S. Barnes, 1977.

DEUTELBAUM, Marshall; POAGUE Leland (Orgs.). *A Hitchcock Reader*. Ames: Iowa State University, 1986.

DURGNAT, Raymond. *The Strange Case of Alfred Hitchcock*. Boston: MIT Press, 1974.

EAMES, John Douglas. *The Paramount Story*. Nova York: Crown, 1985.

EVERSON, William K. *Classics of the Horror Film*. Secaucus: Citadel, 1974.

EYLES, Allen; ADKINSON, Robert; FRY, Nicholas (Orgs.). *The House of Honor*. Londres: Lorrimer, 1973.

FREEMAN, David. *The Last Days of Alfred Hitchcock*. Nova York: Overlook Press, 1984.

GREEN, Jonathan. *The Greatest Criminals of All Time*. Nova York: Stein & Day, 1980.

GREENBERG, Harvey R. *The Movies on Your Mind*. Nova York: Saturday

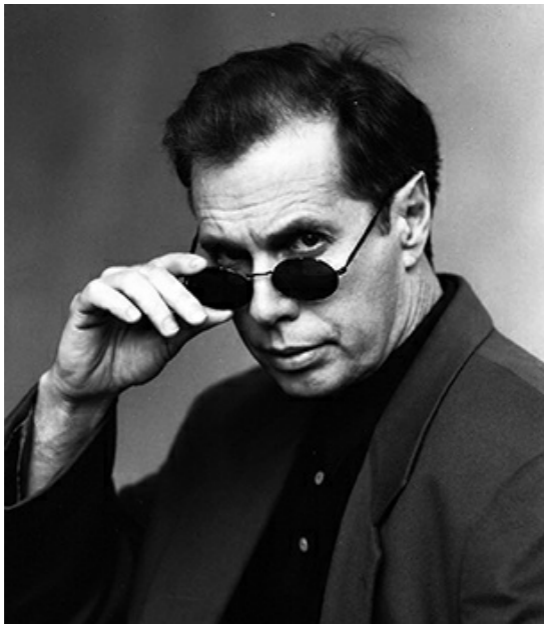
- Review Press/E.P. Dutton, 1975.
- GRIERSON, John. Directors of the Thirties. In: TALBOT, Daniel. *Film: An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1966.
- HALEY, Michael. *The Alfred Hitchcock Album*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice-Hall, 1981.
- HAMMOND, Lawrence. *Thriller Movies*. Secaucus: Derbiboooks, 1975.
- HARDY, Phil, ed. *The Encyclopedia of Horror*. Nova York: Harper & Row, 1986.
- HARMETZ, Aljean. *The Making of The Wizard of Oz*. Nova York: Limelight Editions, 1977.
- HARRIS, Robert A.; LASKY, Michael S. *The Films of Alfred Hitchcock*. Secaucus: Citadel, 1976.
- HEAD, Edith; ARDMORE, Jane Kesner. *The Dress Doctor*. Boston: Little, Brown, 1959.
- HIGHAM, Charles; GREENBERG, Joel. *The Celluloid Muse*. Nova York: Signet, 1972.
- HIRSCHORN, Clive. *The Universal Story*. Nova York: Crown, 1985.
- JARA, Rene (Org.). *The Paradigm Exchange*. Minneapolis: University of Minnesota, 1981.
- KING, Stephen. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2 ed., 2007.
- LAVALLEY, Albert (Org.). *Focus on Hitchcock*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice-Hall, 1972.
- LEFF, Leonard. *Hitchcock & Selznick*. Nova York: Weidenfeld & Nicolson, 1987.
- LOW, Rachel; MANWELL, Roger. *The History of the British Film, 1896-1950*. Londres: George Allen & Unwin, 1948.
- MACDONALD, John M. *The Murderer and His Victim*. Chicago: Charles C. Thomas, 1961.
- MCCARTY, John; KELLEHER, Brian. *Alfred Hitchcock Presents*. Nova York: St. Martin's Press, 1985.
- MCGILLIGAN, Pat. *Backstory*. Los Angeles: University of California Press, 1986.
- MODLESKI, Tania. *The Women Who Knew Too Much*. Nova York: Methuen, 1988.
- MOLDEA, Dan E. *Dark Victory. Ronald Reagan, MCA, and the Mob*. Nova York: Viking, 1986.
- NAREMORE, Michael. *Filmguide to Psycho*. Bloomington/Londres: Indiana University Press, 1973.
- PECHTIER, William S. *Twenty-four Times a Second*. Nova York: Harper & Row, 1971.
- PERKINS, V. F. *Film as Film*. Nova York: Viking, 1972.
- PERRY, George. *The Films of Alfred Hitchcock*. Nova York: E.P. Dutton, 1965.
- _____. *Hitchcock*. Nova York: Doubleday, 1975.
- PHILLIPS, Gene D. *Alfred Hitchcock*. Boston: Twayne Publishers, 1984.

- POWELL, Michael. *A Life in Movies*. Nova York: Knopf, 1986.
- ROHMER, Eric; CHABROL, Claude. *Hitchcock*. Paris: Éditions Universitaires, 1957.
- ROTHMAN, William. *Hitchcock — The Murderous Gaze*. Boston: Harvard, 1982.
- RYALL, Tom. *Alfred Hitchcock & the British Cinema*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- SARRIS, Andrew. *Interviews with Film Directors*. Nova York: Avon, 1967.
- SCHECTER, Harold. *Deviant*. Nova York: Pocket Books, 1989.
- SCHICKEL, Richard. *The Men Who Made the Movies*. Nova York: Atheneum, 1975.
- SHIPMAN, David. *The Great Movie Stars, the International Years*. Nova York: St. Martin's, 1973.
- SINYARD, Neil. *The Films of Alfred Hitchcock*. Nova York: Gallery Books, 1986.
- SPOTO, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock*. Nova York: Hopkinson and Blake, 1976.
- _____. *Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. Boston: Little, Brown, 1983.
- TAYLOR, John Russell. *Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock*. Nova York: Pantheon, 1978.
- THOMSON, David. *America in the Dark*. Nova York: William Morrow, 1977.
- _____. *A Biographical Dictionary of Film*. Nova York: William Morrow, 1981.
- _____. *Overexposures: The Crisis in American Filmmaking*. Nova York: William Morrow, 1981.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WELDON, Michael. *The Psychotronic Dictionary of Film*. Nova York: Ballantine, 1983.
- WOLLEN, Peter. *Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies*. Londres: Verso, 1982.
- WOOD, Robin. *Hitchcock's Films*. Nova York: A.S. Barnes, 1965.
- YACOWAR, Maurice. *Hitchcock's British Films*. Hamden, Connecticut: Archon, 1977.

Agradecimentos

Obrigado primeiro a Julian Bach e Ann Rittenberg por sua paixão pelo manuscrito original deste livro desde o início – isso sem contar as sugestões, a honestidade e o agenciamento à moda antiga. Minha profunda e eterna gratidão vai especialmente para Mary Evans, Rachel Vogel e todos na Mary Evans Inc. pelos anos de incansável amparo, brilhantismo e integridade. Agradeço a David Colden, com seu bom senso e know-how impecáveis, que eu gostaria de ter tido comigo desde o começo. Meu muito obrigado vai para a publisher Catheryn Kilgarrieff, da Marion Boyars Publishers, por manter a chama acesa no Reino Unido, e para Jack Shoemaker, da Counterpoint Press e da Soft Skull Press, pela nova edição lançada por ocasião do filme. E um agradecimento especial também à admirável e paciente gerente de produção da Soft Skull, Emma Cofod, por seu profissionalismo e sua habilidade para dar guinadas. Aos produtores Alan Barnette e Tom Thayer, admiro imensamente sua perseverança e sua infinita capacidade de se reinventar; a Tom Pollock, especificamente, e a Ivan Reitman e todos os executivos da Montecito Picture Company, um grande obrigado. Cumprimento, em gratidão, os diretores da 20th Century Fox e da Fox Searchlight, assim como a incrível equipe de publicidade e divulgação do filme Hitchcock, que inclui Melissa Holloway, Lauren Hochberg, James Lewis, Angela Johnson, Sonia Freeman, Barry Johnson, Jen Crocker, Ruth Busenkell e Isabelle Sugimoto. Pelo apoio, pela gentileza, pelo encorajamento, pelas risadas e por tantas outras razões, sou eternamente grato a Lou D’Elia. Sra. Joseph Hurley, Frederick S. Clarke, Paul Farrar, Marshall Schlom, Gary A. Smith e Ron Harvey foram de enorme ajuda na busca de materiais de referência. Sem o amor incondicional e a companhia dos meus amados Miou-Miou, Minerva, Jasmine, Barnaby, Nicky, Gus e Benjamin esta jornada nunca poderia ter sequer chegado perto de ser tão divertida. E sem Gary Rubenstein tudo seria inconcebível.

Sobre o autor



Stephen Rebello é escritor e roteirista, com contribuições para projetos da Disney/Pixar. Editor colaborador da revista *L.A. Style*, teve artigos publicados nas revistas *Premiere*, *GQ*, *Movieline*, *Playboy*, *Interview*, *Cinefantastique* e em várias outras publicações, sempre cobrindo o mundo do cinema. Suas entrevistas nos bastidores de Hollywood já arrancaram revelações provocantes de dezenas de celebridades. Atualmente Rebello vive em Santa Monica, na Califórnia.