



RELICI

SEGUNDA PELE: UMA ANÁLISE DO FIGURINO DO FILME PSICOSE, DE ALFRED HITCHCOCK¹

Alexandre Rodrigues da Costa²

Bárbara de Souza Mandarano³

RESUMO

Neste artigo, buscamos refletir sobre a importância do figurino no cinema, ao analisar como ele é usado na construção dos personagens e da narrativa cinematográfica. Nesse sentido, nos deteremos no filme *Psicose* (1960), do cineasta britânico Alfred Hitchcock, e a partir da análise de seu vestuário, objetivamos aproximar os campos da moda e do cinema, para perceber como é possível estabelecer conexões estéticas entre eles.

Palavras-chave: *Psicose*; Hitchcock; Cinema; Figurino; Duplo.

ABSTRACT

In this article, we aim to reflect on the importance of costumes in the cinema, at the moment we analyze how it is used in the construction of the characters and the cinematographic narrative. In this sense, we focus on the film *Psycho* (1960) by the British filmmaker Alfred Hitchcock, and from the analysis of its clothing, we aim to approach the fields of fashion and film, to see how it is possible to establish aesthetic connections between them.

Keywords: *Psycho*; Hitchcock; Cinema; Costume; Doppelgänger.

INTRODUÇÃO

Psicose (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, é uma obra que enceta inúmeras possibilidades de reflexão e análise, desde aspectos ligados ao processo criativo e às formas como o público foi atraído para ela, até aqueles que fazem com que o figurino possa ser interpretado, nesse filme, não só a partir de conceitos

¹ Recebido em 07/01/2018

² Universidade do Estado de Minas Gerais. rodriguescosta@hotmail.com.

³ Universidade do Estado de Minas Gerais: barbaramandarano@hotmail.com.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 2, p.95-110, mai-ago, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

96

oriundos do campo da moda, mas de teorias acerca da produção e recepção cinematográfica. Dessa forma, o figurino se estabelece como um recurso que Hitchcock se utiliza para a construção tanto dos personagens quanto do filme, no momento em que as informações são vinculadas pelo vestuário como elementos constitutivos da narrativa, capazes de fazer o espectador se identificar com o que presencia na tela.

No figurino da personagem Marion Crane, de *Psicose*, é observada uma forte referência do estilo das criações de Christian Dior. Maria Rita Moutinho e Máslova Teixeira Valença destacam que: “na America, no fim da [2ª] guerra, as saias já tinham se tornando mais amplas: havia o desejo de realçar de novo as curvas femininas, e as mulheres sonhavam com saias rodadas dançantes” (MOUTINHO; VALENÇA, 2000, p.144). Hitchcock foi um dos diretores mais preocupados com a caracterização de suas personagens femininas. Ele dizia a Edith Head, sua principal figurinista, como desejava que fossem as roupas das personagens. O diretor não gostava que as atrizes dessem opinião, mas Edith conversava com as atrizes sem que Hitchcock soubesse, para saber seus gostos e o que as vestiam bem. Assim, ela confeccionou peças que revelavam muitas características das atrizes e não apenas das personagens:

De acordo com LEITE e GUERRA (2002), o figurino é um importante componente na construção da obra fílmica, percorrendo a cena e o corpo do ator ou da atriz, marcando a época, o *status* social, a profissão, a idade do personagem, entre outros aspectos que visam à comunicação com o espectador. Na construção do figurino, a definição de determinadas roupas, composição e tratamento que é dada a elas indicam, ainda, uma significação, ou seja, conferem sentido ao personagem e ao próprio conjunto o filme. Conforme Umberto Eco:

Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições



RELICI

97

ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir (ECO, 1982, p. 17).

O vestuário, nesse sentido, é parte de um processo social, no qual é imposto um sistema de classificação de objetos, destacando-se uma série de signos que, na linguagem do traje, possui um significado predeterminado. No cinema, o figurinista se volta para o indivíduo, na verdade, o personagem sobre o qual desenhará a intenção da narrativa. Ao servir-se da moda já existente, o figurinista escolhe e articula os significados que o vestuário pode ganhar a partir das inferências que se realizam entre aquilo que se vê na tela e o que se usa no cotidiano, entre o ficcional e o que se desdobra como convenção, realidade.

Embora Alfred Hitchcock declare que, para ele, em *Psicose*, o tema assim como os personagens não tiveram tanta importância quanto o lado técnico do filme (HITCHCOCK; TRUFFAUT, 2004, p. 287), é possível perceber certa preocupação sobre a *mise-en-scène*, no instante em que o cineasta se dedica a escolher cada figurino que os atores usariam durante as filmagens. Essa preocupação com o figurino não só reflete o controle que Hitchcock exercia sobre todas as etapas da produção, mas revela como o desenvolvimento dos personagens estava de acordo com o seu desejo de como deveria ser a narrativa. Conforme 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' (RIGGS entrevistada por REBELLO, 2013, p. 90).

Esse caráter duplo dos personagens, que é um tema recorrente na obra de Hitchcock, pode ser visto como uma valorização do corpo feminino, quando o cineasta vê nas mulheres um reflexo, um desdobramento, da própria trama de seus filmes: “gosto de mulheres que também sejam damas, que reservem o suficiente de



RELICI

98

si mesmas para manter um homem intrigado. No cinema, por exemplo, quando uma atriz quer transmitir sensualidade, deve assumir um ar ligeiramente misterioso” (HITCHCOCK, 1998, p. 123). A aura de mistério emanada pela figura feminina não tem como alvo somente o personagem masculino com quem ela se aventura, mas também o espectador, para o qual ela se dirige de forma sutil, seja ao atrair o olhar masculino daqueles que estão na plateia, seja ao funcionar como uma espécie de ideal de sofisticação para as mulheres que lá estão. A forma como Hitchcock concebe as mulheres, em seus filmes, possui semelhança com a reflexão que Charles Baudelaire faz sobre a relação entre elas e a maquiagem:

A mulher está perfeitamente em seu direito e cumpre até uma espécie de dever esforçando-se em parecer mágica e sobrenatural; é preciso que desperte e que fascine; ídolo, deve dourar-se para ser adorada. Deve, pois, colher em todas as artes os meios para elevar-se acima da natureza para melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos (BAUDELAIRE, 1995, p. 875-876).

A beleza exaltada como artificialidade encontra nos filmes de Hitchcock essa aura de sobrenatural, da qual nos fala Baudelaire, e mistério, que a narrativa cinematográfica constrói a partir da noção de suspense. Nesse sentido, se uma das definições de suspense se baseia nas informações que são passadas para o espectador⁴, o figurino só vem a corroborar para que elas, ao mesmo tempo, se sustentem como um coeficiente de realidade, ou seja, compactuem uma identidade visual com espectador, e possibilitem neutralizar a descontinuidade elementar provocada pela montagem (XAVIER, 2005, p. 24). A não ser que ocorra um erro de continuidade, o espectador tem a expectativa de que o personagem, pelo menos durante a sequência em que aparece, usará a mesma roupa.

⁴ Ao marcar a diferença entre o suspense e a surpresa, Hitchcock, nas entrevistas concedidas a François Truffaut, assim define uma das características do suspense: “onde se conclui que é necessário informar ao público sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um twist, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota” (HITCHCOCK; TRUFFAUT, 2004, p. 77)



RELICI

ALGUNS ASPECTOS ACERCA DO FILME *PSICOSE*, (*PSYCHO*,1960), DE ALFRED HITCHCOCK

Psicose é classificado como um filme de suspense norte-americano de 1960, dirigido por Alfred Hitchcock e estrelado por Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin e Janet Leigh. *Psicose* tornou-se a obra mais rentável de Hitchcock, já que foi uma produção de baixo orçamento, cerca de \$806.947 dólares, que conseguiu arrecadar mais \$32.000.000 dólares apenas nos Estados Unidos.

No livro *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*, 2013, Stephen Rebello descreve como se deu a criação da história, o processo técnico de filmagem, de produção e a repercussão após o lançamento (REBELLO, 2013). De acordo com o autor, *Psicose* (1960) foi inspirado pela obra de Robert Bloch, de mesmo título, de 1959, que narra a história do personagem Ed Gein, um *serial-killer*, da década de 1950, que assassinava mulheres e utilizava suas peles para produzir roupas e travestir-se. O personagem Ed Gein, de Bloch, cometia incesto com sua mãe e, após sua morte, passou a se vestir como ela como forma de mantê-la por perto. Sua narrativa, portanto, traz à cena um psicopata, cujos distúrbios mentais estão visceralmente ligados à sua relação com a mãe. É a partir desses fatos que o autor do livro, Robert Bloch cria então seu personagem Norman Bates, interpretado por Anthony Perkins, no filme dirigido por Hitchcock, e, mais tarde, teria sua história desenvolvida na série televisiva *Bates Motel*, criada por Carlton Cuse, Jerry Ehrin e Anthony Cipriano.

Além da presença do personagem Norman Bates, *Psicose* tem como característica incomum a morte da protagonista logo no início do filme, Marion Crane, uma secretária de imobiliária que aplica um golpe de US\$ 40 mil na empresa em que trabalha, na cidade de Phoenix, no Arizona. Era tarde de sexta-feira e a



RELICI

100

secretária aproveitou para fugir de carro durante o final de semana, considerando que a falta do dinheiro só seria notada na segunda-feira. Marion dirige sem destino pela estrada até ficar cansada e ser surpreendida por uma tempestade. Com isso, resolve parar para dormir em um hotel à beira da estrada, principal cenário do filme. Em uma conversa com Norman Bates, gerente e proprietário do hotel, Marion decide retornar para sua cidade e devolver o dinheiro. No entanto, em uma reviravolta do roteiro, ela tem seu plano frustrado, quando é assassinada durante o banho.

O filme *Psicose* (1960), aparentemente, possui aspectos simples na produção de seu figurino, mas que são ricos em elementos investigativos para a pesquisa. A atenção com o figurino parte do fato de Hitchcock se preocupar em capturar a atenção do espectador, para envolvê-lo em uma espécie de jogo: “A construção desse filme é muito interessante e é minha experiência mais apaixonante de jogo com o público” (HITCHCOCK; TRUFFAUT, 2004, p. 275). Analisar como se processa a construção do vestuário e sua inserção em *Psicose* nos possibilita perceber como particularidades do vestuário, das décadas de 1950 e 1960, são apropriadas pelo cineasta inglês, de maneira a desdobrar, a partir dos comportamentos dos personagens, expectativas e frustrações da plateia que os observa.

O FIGURINO SEGUNDO HITCHCOCK

Em *Psicose*, o figurino foi assinado por Helen Colvig e Rita Riggs, sendo que esta última foi assistente de Edith Head em outros dois filmes de Hitchcock: *Os pássaros*, (*The Birds*, 1963) e *Marnie, confissões de uma ladra*, (*Marnie*, 1964). Edith Head é uma das mais importantes figurinistas de Hollywood, já que seus figurinos se integraram à construção da narrativa incorporada pelos estúdios hollywoodianos. Como a principal preocupação de Alfred Hitchcock passa pelas



RELICI

possibilidades de desenvolvimento da narrativa visual oferecida pelo cinema, os figurinos de Edith Head, nas produções do cineasta, se estabelecem como elementos capazes de absorver a atenção dos espectadores. Mas, ao contrário de outros filmes, nos quais o envolvimento da figurinista passava por quase todos os personagens, em *Psicose*, ela ficou a cargo de fazer apenas os figurinos de Vera Miles. Em comparação com os figurinos usados por Janet Leigh, com relação aos de Vera Miles, segunda Rita Riggs, “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” (RIGGS entrevistada por REBELLO, 2013, p. 91). Se o guarda-roupa de Vera Miles é “apagado”, seja por uma vingança de Hitchcock, ao se sentir traído por não poder contar com a atriz em *Um corpo que cai*, (*Vertigo*, 1958), uma vez que ela engravidara pouco antes das filmagens começarem, seja por buscar o máximo de realismo na construção visual dos personagens, a questão é que o cineasta tinha como objetivo sempre o espectador, pois, segundo suas palavras: “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” (HITCHCOCK citado por REBELO, 2013, p. 115). A eficácia desse jogo, que o cineasta estipula entre o filme e o espectador, é medida em termos de bilheteria. Quanto mais pessoas assistirem à sua obra, para Hitchcock maior será o sucesso.

Dessa forma, de acordo com a importância que Hitchcock dá à construção do filme como um todo, o figurino se constitui como composição não só dos personagens, mas também é parte da identidade visual do filme, uma vez que as roupas devem fornecer informação sobre as suas identidades, posições sociais, e, ainda, dialogar com os cenários que eles ocupam, de maneira a atraírem a atenção do espectador (BARNWELL, 2013, p. 124). Conforme Marcel Martin, o figurino tem a mesma importância que as iluminações, os diálogos e o arsenal dos meios de



RELICI

102

expressão fílmica (MARTIN, 1990, p. 75). Normalmente, o figurino de cinema é menos simbólico, se é realizado de forma realista, mais próximo daquilo que o espectador usaria em ocasiões similares às que ocorrem em determinadas cenas do filme. Assim, é possível destacar fatores importantes na construção dos perfis psicológicos dos personagens a partir de seu figurino, a exemplo de Marion Crane, interpretada por Janet Leigh. A personagem aparece em poucas cenas do filme, mas seu figurino rompe com regras consolidadas pelo cinema hollywoodiano na época. As roupas de Marion são de uma trabalhadora comum, porém são observados os trajes típicos da década de 1950: ela se veste com amplas saias, de comprimentos no joelho e a cintura justa e marcada, evidentemente fazendo forte referência ao clássico *New Look*, de Dior:

[...] no fim da guerra, as saias já tinham se tornado mais amplas: havia o desejo de realçar de novo as curvas femininas, e as mulheres sonhavam com saias rodadas dançantes. Como resposta a esse desejo surge, em 1947, o *New Look* de Christian Dior. Os vestidos *New Look* baseavam-se, em parte, na moda de 1860. Tinham saias amplas, que se abriam a partir de uma cintura justíssima, as saias eram bem mais compridas, chegavam até a canela: eram pregueadas, franzidas, drapeadas e enviesadas, com muitos panos embutidos em formas de triângulos (MOUTINHO e VALENÇA, 2003, p.144-145).

Hitchcock estava ciente dos limites impostos pela censura de Hollywood, mas, mesmo assim, por meio da personagem de Marion, a desafiou, vestindo Janet Leigh de forma provocante, com *lingeries* ousadas para época. Logo na abertura do filme, em um encontro de amor no horário do almoço, Marion está usando *lingerie* branca que, de acordo com a figurinista Rita Riggs, seria para evocar seu lado inocente e puro (RIGGS, 2008). Até esse momento, a personagem não cometera nenhum crime, daí, segundo Mariane Cara, “a cor branca, de candura, de seu traje íntimo” (CARA, 2008, p.86). Significativo, portanto, é a cor branca, denotando sua



RELICI

103

inocência, justamente de sua *lingerie*, em um momento histórico em que as mulheres não haviam conquistado uma liberalidade sexual tão plena assim.

Na sequência, Marion rouba o dinheiro do seu empregador, e quando aparece no hotel prestes a tomar banho, ela já aparece com a *lingerie* preta, evidenciando seu espírito de transgressora e, mais que isso, agora sob um olhar de criminalidade. Simbolicamente, passou da pureza do branco para as trevas do preto. Dessa forma, a complexidade na composição do figurino hitchcockiano está justamente em situar os personagens, muitas vezes, com conflitos de identidade, como é o caso de Norman Bates. Sob a pele do típico mocinho, heterossexual, branco e americano, Norman tem a identidade esfacelada, desdobrada na do assassino, que incorpora a transgressão com gestos quase ritualísticos, e na da mãe, voz que emana do túmulo a assinalar que a vida e seus prazeres não podem ser desfrutados. Assim como Marion, Norman encontra-se em uma prisão, pois os limites que eles impõem a si mesmos surgem da angústia de não aceitar que os prazeres, em uma perspectiva que remete aos personagens de Franz Kafka, demandam obrigações e que nunca se é verdadeiramente livre.

O figurino expressa as ambiguidades dessa prisão, quando Norman aparece, algumas vezes, em cena, com camisas brancas, denotando uma aparência “leve” para o expectador, na forma do “mocinho americano”, seguidor da ordem e dos bons costumes, e, portanto, subordinado às regras e condutas da sociedade americana. A condição econômica e social permite que o personagem se vista dessa forma, uma vez que ele é proprietário do Hotel Bates, de modo que seu trabalho não exige grandes esforços físicos, permitindo-o estar sempre bem vestido e alinhado. Para Heller (2013), a cor da camisa que o homem usava no trabalho, servia de indicador de um *status* profissional, e a camisa branca, “impecável” e de uso diário, era o maior símbolo de posição. Assim, o figurino torna inteligível o processo de transformação de Norman, sua sobreposição de identidades, já que



RELICI

mãe e filho passam a ocupar o mesmo corpo, mas mantêm distintos os seus guarda-roupas. No entanto, a mudança drástica de figurino, que passa do composto por paletó, calça social e camisa abotoada quase até o pescoço, para o uso de vestido longo e peruca, acaba por provocar na plateia reações que vão da surpresa ao riso. De acordo com Anthony Perkins:

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 exibições mundo afora. De início ele ficou confuso, depois incrédulo e, no por fim, desanimado (PERKINS citado por REBELLO, 2013, p. 181).

Entre o riso e o grito, os figurinos dos filmes de Hitchcock são, fundamentalmente, realistas, estando de acordo com a moda vigente para os personagens representados. O inesperado que surge em *Psicose* e que leva parte da plateia a rir diante da repentina transformação de Norman Bates reside, talvez, na mudança brusca de figurino. Embora haja certa carga simbólica nos figurinos, o que espectador vislumbra é a unidade entre a roupa e o personagem. Essa unidade é rompida, quando Anthony Perkins surge já transmutado em sua mãe, pois, conforme Alison Lurie (1977), em *A linguagem das roupas*, o ato de vestir é uma forma de linguagem própria, uma forma de comunicação não verbal, composta por elementos que funcionam como uma espécie de vocabulário, cuja significação é dada por cores, formas, tecidos, textura, volumes e modelagens como meio de expressão. O “vocabulário” incorporado pelo figurino como identidade visual da suposta mãe assassina é bruscamente corrompido pela aparição de Norman Bates nele. Diante da repentina transformação e da falta de respostas, o espectador não tem tempo para reconstruir a unidade, agora, perdida, entre roupa e personagem, identidade e corpo.



RELICI

Tais mudanças, que modificam as informações que são passadas para o espectador, podem ser observadas não apenas no figurino usado por Janet Leigh e Anthony Perkins, mas na refilmagem de *Psicose*, realizada por Gus Van Sant, em 1998. As opções de Beatrix Aruna Pasztor, figurinista dessa versão, nos leva a refletir como a cor e a sua ausência podem gerar diferentes interpretações, no que diz respeito ao figurino como parte da construção do perfil psicológico dos personagens e de como as informações vinculadas por ele afetam o desenvolvimento da narrativa. O figurino escolhido para os personagens de Marion e Norman, na versão de Gus Van Sant, é contemporâneo e permite que outras relações possam ser estipuladas entre a narrativa fílmica e o momento em que o espectador assiste à película. Marion Crane aparece, em sua primeira cena, usando lingerie na cor laranja e um *tailleur* cor de rosa, nas próximas cenas, após roubar o dinheiro de seu trabalho, a personagem troca a lingerie laranja por outra em tons de verde oliva, e daí em diante Marion usa tons de verde misturados com laranja até sair de cena. O mesmo tom de verde também é observado no figurino de Norman e no cenário do filme.

Olhar para Marion e Norman vestidos em tons de verde pode provocar calma e tranquilidade nos olhos de quem observa os personagens. Para Heller (2013), o verde tem papel funcional, é cor padrão, é considerada a cor mais agradável aos olhos observada por longos períodos, como a lousa escolar e os uniformes cirúrgicos. Também se costuma dizer que quando algo está em “área verde” significa que está em ordem.

Há dois significados para o uso da cor laranja em Marion, quando ela aparece de lingerie laranja, é irrelevante, pois Marion tem a pele branca e aparência pálida e o uso dessa cor, neste momento, não chama atenção. Logo após sua fuga, a mesma cor presente no vestido, nas unhas e até mesmo em seu sangue no momento da morte oferece novas interpretações, pois a repetição exaustiva do



RELICI

106

laranja acaba por funcionar como uma espécie de alerta ao espectador. De acordo com Heller (2013), laranja, assim como o vermelho, é a cor do perigo, todas as setas de luz intermitente dos automóveis são na cor laranja, os operários que trabalham nas vias públicas usam roupas de segurança dessa cor. Ainda para Heller, nas mulheres de pele clara, o tom laranja predomina sobre a pessoa e a torna insignificante. Na versão de *Psicose*, de Gus Van Sant, a cor elimina os contrastes entre o preto e branco, as zonas cinzentas que Marion e Norman ocupam como personagens perdidos, devastados pelas múltiplas faces que possuem. Não há mais a sutileza do branco se desdobrando em preto e vice-versa, como pode ser vista na abertura criada por Saul Bass para o filme, mas a cor como um semáforo assinalando perigos, eliminando a ambiguidade que Hitchcock usava para tornar o espectador seu cúmplice.

O fato de *Psicose* ter sido filmado em preto e branco e não ter o recurso da cor, ao contrário do que ocorre com sua refilmagem, nos leva a perceber que Hitchcock concebia o figurino como parte estrutural dos personagens. Como exemplo disso, podemos analisar o filme *Um corpo que cai*, (*Vertigo*, 1958), no qual o diretor realiza um jogo de manipulação, explorando o figurino como elemento constitutivo de suas personagens principais. Os personagens, de início, deixam transparecer uma aura de normalidade, mas que, aos poucos, se revela mais complexa. Hitchcock confunde o espectador, ao inseri-lo em uma trama típica de filmes detetivescos, na qual apresenta elementos sobrenaturais que nos lembram um romance gótico. No entanto, após a metade do filme, o cineasta cria uma reviravolta, transformando o que parecia ser um filme de detetive em um drama sobre as obsessões de um homem causadas por uma paixão necrófila.

As personagens Madeleine e Judy, interpretadas por Kim Novak, têm os figurinos construídos como duplos, mas não reflexos um do outro, pois são trabalhados de modo a projetar o desdobramento de identidades de um mesmo



RELICI

personagem, assim como Norman Bates, em *Psicose*. Madeleine aparece vestindo o primeiro figurino do filme, um longo vestido de cetim preto e verde, um traje sofisticado que desperta uma paixão lancinante em Scottie por Madeleine. Para Torres (2012), a sofisticação do traje serve não só para encantar, mas para provocar um distanciamento entre os dois personagens que vivem realidades distintas: um ex-detetive aposentado e solteiro, e uma mulher casada e rica.

O segundo figurino de Madeleine é um *tailleur* cinza, pensado por Hitchcock para expressar a alma da personagem do filme, uma mulher misteriosa. Torres (2012) afirma que a construção do figurino da cena toma um rumo interessante, porque, ao mesmo tempo em que delinea a ambientação psicológica da personagem, fazendo acreditar que ela age em relação às lembranças do passado, esconde a verdadeira identidade de Madeleine. Assim, sua caracterização faz crer que ela é única em todas as suas ações, como se mantivesse um comportamento linear durante todo o filme.

Em outro momento do filme, quando descobrimos que Madeleine na verdade é Judy, tentando esconder sua identidade, a personagem aparece usando um traje verde, que para Torres (2012), é a cor que simboliza a “aura” de Madeleine, ou, em uma interpretação mais coerente com a trama do filme, possui semelhanças com a luz do fogo fátuo, como a assinalar o aspecto mórbido que resultará da paixão de Scottie por ela, como pode ser visto, quando Madeleine “retorna dos mortos”, banhada pela luz verde dos neons, no quarto de hotel. A cor do figurino de Judy faz menção a Madeleine, porém suas roupas nada lembram os trajes elegantes usados por ela, sendo o estilo da personagem uma marca de indefinição de quem realmente é. Seria Judy uma mulher vulgarizada pelo excesso de maquiagem e Madeleine uma personagem construída apenas para causar encantamento, sem nada em comum com a verdadeira Madeleine que é assassinada? Onde estariam as verdadeiras Madeleine e Judy, se o que temos é a construção de uma mulher que se oferece



RELICI

108

como engodo e, em um segundo momento, se torna outra pessoa, escondida no meio da multidão, sem traços que revelem seu duplo, sua identidade sobre o espelho? Para E. M. Cioran, “um ser sem duplicidade não possui profundidade e mistério; não esconde nada. Só a impureza é sinal de realidade” (CIORAN, 1989, p. 29). Por meio do duplo, é possível, portanto, explorar os limites da realidade e da imaginação, apagando a tênue linha que os separa através da inserção do extraordinário no cotidiano, de tal maneira que vida e morte, finito e infinito, se entrecruzam e fundam a ilusão. A partir desse momento, o que temos é um lugar onde nada se fixa, onde o encontro com o outro se aproxima do sonho, da loucura.

Em *Psicose*, esse jogo de identidades se dá pela forma como o figurino se torna uma máscara também, a partir da qual o eu se desdobra em um outro, que desconhece as próprias roupas que usa e o lugar que ocupa na realidade. Assim, é pela nudez, pelo desmascaramento, que tanto Marion quanto Norman alcançam sua destruição. Marion, logo após a conversa que tem com Norman, chega à conclusão que o melhor é assumir sua culpa, voltar para casa e devolver o dinheiro roubado. Como uma espécie de batismo, de purificação, ela se despe e sob as águas do chuveiro encontra a morte. Norman, seu assassino, é desmascarado, e como resultado disso, ele é condenado a conviver com o seu duplo, aquela que teme e ama, sua mãe. Assassino e vítima são despídos, oferecidos para a plateia como a ausência que os representa. Suas roupas, agora, de nada valem, pois a ilusão e a loucura os mantêm à margem da realidade, até o momento em que a morte os alcança. Se Marion, no momento de sua morte, consegue renunciar ao espetáculo de sua própria imagem, a mesma coisa não ocorre com Norman, que termina preso não apenas pela polícia, mas à imagem da mãe morta. Nesse sentido, como podemos ver, por meio da sobreposição de imagens, na última sequência do filme, Norman não encontra a paz de Marion, já que seu inferno, seu paraíso, é estar morto e vivo, corpo vestido de fantasma daquela lhe deu à luz.



RELICI

REFERÊNCIAS

BAHNWELL, Jane. *Fundamentos de produção cinematográfica*. Tradução de Janisa S. Antoniazzi. Porto Alegre: Bökkman, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Obra completa*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

CARA, Mariana. *Vestidas para representar: o figurino feminino nos clássicos de Hitchcock*. In. Revista Dobras, v. 2, n. 3, 2008. p. 81-87. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/361/358>. Acesso em: 20 Abr 2017.

CIORAN, E. M. *Breviário de decomposição*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In: *Psicologia do Vestir*. 2ª edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de Maria. Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: G.Gili, 2013.

HITCHCOCK, Alfred. *Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas*. Editado por Sidney Gottlied. Tradução de Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago: 1998.

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. *Figurino, uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.



RELICI

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.

MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. *A moda do século XX*. Rio de Janeiro: Senac, 2000.

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

RIGGS, Riggs. Entrevista para o making of. In: *Psicose (Psycho)*, USA, 1960. HITCHCOCK, Alfred (direção). Produtor: Shamley Productions/ Paramount Pictures. DVD. Universal Pictures, 2008.

TORRES, Shana Silveira. *Os figurinos dos duplos e dos personagens de personalidade dividida nos filmes Um corpo que cai e Disque M para matar, de Alfred Hitchcock*. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Porto Alegre, 2012. Monografia.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.