

**REFLEXÕES SOBRE AS RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM  
HITCHCOCK BLONDE, DE TERRY JOHNSON****Anna Stegh Camati<sup>1</sup>****Braz Pinto Junior<sup>2</sup>**

**RESUMO:** A peça *Hitchcock Blonde* (2003), do dramaturgo britânico Terry Johnson, se fundamenta na permutação de linguagens: o frutífero diálogo com as técnicas cinematográficas da montagem, colagem, enquadramento e cortes é parte integrante não somente da construção textual da obra, mas também de sua concretização cênica. O texto incorpora, representa e tematiza o cinema por meio de constantes alusões à filmografia de Hitchcock, principalmente *Janela Indiscreta*, *Vertigem*, *Psicose* e *Marnie*, e insere uma personagem chamada Hitch às voltas com uma loira, dublê de corpo de Janet Leigh para a cena do chuveiro em *Psicose*. Johnson segue a tendência do *theatremovie* que consiste na operacionalização dos recursos fílmicos acima mencionados, acrescidos de *soundtracks*, *video-clips* e *fade overs*, além do contínuo jogo de citações e clichês. As inúmeras referências intermidiais resultam em um complexo jogo de espelhos que flagra as fronteiras fluídas e reversíveis das dicotomias em revista: arte/vida, real/virtual e original/simulacro.

**Palavras-chave:** Desconstrução. Intermidialidade. Paródia. Pastiche. *Voyeurismo*. Misoginia.

**ABSTRACT:** Terry Johnson's play, *Hitchcock Blonde* (2003), is based on language hybridation involving different media: the effective dialogue with filmic devices such as montage, collage, framing and cutting is an integral part not only of the textual construction of the play, but also of its realization in performance. The play incorporates, represents and thematizes the cinema through constant allusions to Hitchcock's movies, mainly *Rear Window*, *Vertigo*, *Psycho* and *Marnie*, and inserts a character named Hitch, who gets involved with a blonde woman, Janet Leigh's body double for the shower scene in *Psycho*. Johnson follows the tendency of the *theatremovie* which consists of the practice of operating the filmic resources already mentioned, with the addition of soundtracks, video-clips and fade overs, besides the continuous

---

1 - Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela USP. Pós-Doutorado pela UFSC. Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária na UNIANDRADE – PR.

2 - Mestre em Teoria Literária pela UNIANDRADE – PR.

interplay of quotes and clichés. The multiple intermedial references result in a complex game which mirrors the fluid and reversible frontiers of the dichotomies examined: art/life, real/virtual and original/simulacrum.

**Keywords:** Deconstruction. Intermediality. Parody. Pastiche. *Voyeurism*. Misogyny.

**Somente a arte nos permite atingir a perfeição – somente a arte nos oferece proteção contra os terríveis riscos da vida.**

### **Oscar Wilde O crítico como artista**

Devido ao seu potencial de agregar todos os outros meios, o teatro, desde a sua inepção na antiga Grécia, pode ser visto sob uma perspectiva intermidial. Sabe-se, por exemplo, que os componentes do coro cantavam e dançavam, proporcionando, além de comentários à ação, um belo espetáculo visual. Com o advento da fotografia e do cinema ocorreram alterações profundas na maneira de ver e representar o mundo e, conseqüentemente, o texto dramático e a encenação teatral também sofreram sensíveis transformações decorrentes da prática de apropriação de elementos das diversas linguagens visuais.

Walter Benjamin foi um dos primeiros pensadores a compreender o alcance do impacto da imagem sobre todas as outras artes. Considerou a invenção do celulóide como um fenômeno que modificou a relação do homem com a produção artística e com a própria natureza. Asseverou que a disseminação das técnicas de reprodução da obra de arte resultou em um crescente “declínio da aura”, ou seja, a superação do sentido da unicidade da obra artística (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Segundo Décio Torres Cruz, a criação artística contemporânea, concebida dentro de um novo universo de significações, é percebida como “um jogo, textual, intertextual e extratextual, através da relação escritor-escritura-leitor-leitura”. E como vivemos em uma época que privilegia a imagem visual icônica, a hegemonia da palavra como linguagem única foi desestabilizada, sendo que

A literatura busca a sua própria sobrevivência e abarca para si outros signos, reformulando a noção de literariedade. Com isso, desconstrói-se também a concepção de estética e cria-se uma antiestética que, por sua vez, se torna uma nova estética fora dos pressupostos de valor da estética tradicional. (CRUZ, 2003, p. 14-15)

A contemporaneidade, que assumiu o esgotamento das formas artísticas em geral, resultado do desgaste das formas convencionais, antes consideradas autênticas, se empenha em uma solução revolucionária de renovação através do processo de hibridização e da crescente valorização do simulacro (BAUDRILLARD, 1991) e do clichê como alternativas válidas. Como uma exigência do próprio tempo, a arte reafirma sua resiliência e encontra meios de subsistir absorvendo as novas formas de relacionamento e a fragilidade das instituições, assumindo-se liquefeita, provisória e ordinária, sem, com isso, perder seu caráter crítico fundamental ou tornar-se superficial. A recontextualização paródica e a hibridização como os principais mecanismos da organização estética da contemporaneidade refletem essas transformações sofridas pela arte, oferecendo novas possibilidades, estendendo o alcance da crítica e multiplicando leituras.

A produção cultural atual, pródiga na estratégia de apropriação de elementos midiáticos, não poderia deixar de influenciar as formas artísticas contemporâneas. Muitos artistas, por exemplo, trabalham as artes em combinação com as novas tecnologias, não só do cinema e televisão, mas também da escritura hipertextual do ciberespaço. O conceito de tradução intersemiótica e/ou cultural expandido e desmembrado em diferentes nuances, tais como transcrição, transmutação ou transsubstanciação, amplamente teorizado por diversos críticos (HOEK, 1995; CLÜVER, 1997; PLAZA, 2003), revolucionou os estudos interartes. Claus Clüver (2001, p. 340) refere-se a diversos tipos de relação entre textos<sup>3</sup>: a intersemiótica ou intermidial que se concretiza quando um texto “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis”; a multimidial que pressupõe “combinações de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”; e a *mixed-media* que mistura mídias, abarcando “signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”.

---

3 - Todas as artes (música, pintura, escultura, fotografia, desenho, cinema, literatura, etc) podem ser pensadas em termos de textos passíveis de serem lidos (CLÜVER, 2001, p. 351).

Segundo os pressupostos de Júlio Plaza (2003, p. 206-207), as artes “se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem (tradução intersemiótica)”, nos obrigando a repensar as inter-relações entre linguagens. Esse encontro, entre dois ou mais meios, além de gerar uma forma nova através da síntese criativa, vai permitir o diálogo entre esses meios. “A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Neste caso, a hibridização produz um dado inusitado que é a criação de um meio novo antes inexistente”. Na nossa sociedade tecnológica, observa-se cada vez mais a tendência do uso “de processos transcodificadores e tradutores de informação entre diferentes linguagens e meios” (PLAZA, 2003, p. 65).

Em um artigo intitulado “Os novos desafios da imagem e som para o ator. Em direção a um super ator?”, publicado na revista *Folhetim* e traduzido por Fátima Saadi, a pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin reflete sobre as dificuldades do ator se movimentando entre as imagens e sons no palco que, no entanto, poderão constituir prolongamentos de seu corpo, se ele conseguir integrá-los em sua atuação:

Multiplicado, fragmentado, visto de todos os lados, contracenando com as imagens – na imagem, com parceiros-imagens, com as imagens-atrizes –, o ator se vê, portanto, confrontado com a tarefa de ampliar os recursos expressivos de seu próprio corpo, de atuar com o espectador de forma diferente e de manter relações diferentes com os membros do coletivo de criação, que passa a integrar *videomakers*, infografistas, etc. [...] Hoje, a cena é o lugar único onde colocar o espectador e o ator diante das múltiplas imagens-representações que os cercam na vida quotidiana, diante da paleta completa de seus duplos tecnológicos, fotográficos, fílmicos, videográficos, clones virtuais ou marionetes eletrônicas. (PICON-VALLIN, 2005, p. 21)

Este artigo pretende investigar as relações teatro-cinema na peça *Hitchcock Blonde* (2003), do dramaturgo britânico Terry Johnson<sup>4</sup>, que ao

---

4 - Terry Johnson é um dos mais renomados dramaturgos e diretores do teatro britânico da contemporaneidade. Costuma dirigir suas próprias peças. Seu trabalho se alterna entre sucessos do West End e a escritura de textos para o Royal Court Theatre, tradicional espaço

contar uma história de sedução e rejeição constrói uma metanarrativa que se fundamenta na complexa permutação de linguagens entre as duas artes: o frutífero diálogo com as técnicas cinematográficas da montagem, colagem, enquadramento e cortes é parte integrante não somente da construção textual da obra, mas também de sua concretização cênica, constituindo-se em um complexo jogo de interação artística.

O texto incorpora, representa e tematiza o cinema de Hitchcock por meio de constantes alusões às temáticas recorrentes de sua filmografia, e as indicações das feições cinematográficas, tais como *soundtracks*, *video-clips* e *fade overs* já se encontram inscritas tanto nos diálogos como nas rubricas do texto de Johnson. Trata-se de uma imbricação inteligente entre teatro e cinema: são projetadas em uma tela não somente as diferentes ambientações em constante alternância que se fundem com o cenário real, mas também uma série de imagens que correspondem ao nível narrativo da diegese de uma obra sumida de Hitchcock. Evidentemente, a história da obra perdida e reencontrada é totalmente fictícia, uma invenção engenhosa de Johnson.

O título dessa obra fictícia também foi cunhado por Johnson: *The Uninvited Guest (O Hóspede Intruso)* tem como base uma série de referências intermidiais. Remete ao filme gótico de Lewis Allen intitulado *The Uninvited (O Intruso)* de 1944 que incorpora diversos empréstimos de *Rebecca* (1940) de Hitchcock. Ambientado na costa de Cornwall e Devon, esse filme de Allen, por sua vez, antecipa *Vertigem (Um Corpo que Cai)* de 1958. Inclui a possessão por um ancestral suicida de origem espanhola (Carmel, ao invés de Carlotta), e há referências paródicas à ária *Liebestod* da ópera *Tristão e Isolda* e ao mar como um símbolo de vida, morte e eternidade. O elemento que

---

de novas dramaturgias. Suas peças incluem: *Cleo*, *Camping*, *Emanuelle and Dick*, *Dead Funny*, *Hysteria*, *Imagine Drowning*, *Insignificance* (encontro fictício entre Marilyn Monroe e Einstein), *Unsuitable for Adults*, além da adaptação para o palco do romance e filme *The Graduate* e a reescritura de uma peça da época da Restauração intitulada *The London Cuckolds*, de Edward Ravenscroft. Hitchcock *Blonde* estreou em 2003 em Londres, no Royal Court Theatre e, devido ao sucesso de público e crítica, teve a sua temporada estendida no Lyric Theatre no West End. A première estadunidense ocorreu em fevereiro de 2006, no South Coast Repertory em Costa Mesa.

mais se aproxima da narrativa de *Vertigem* é a atormentada heroína que, num impulso suicida, se desvencilha de seu suposto protetor, correndo até a beira do precipício, com a clara intenção de cometer suicídio no exato lugar onde a sua mãe havia se jogado para encontrar a morte. O local ostenta uma única árvore, encarquilhada, idêntica àquela que vemos no filme de Hitchcock, quando Madeleine se liberta de Scottie e corre até a margem do precipício.

Hitchcock costumava dizer que “um livro pode ter a semente de uma idéia para um filme” (GOTTLIEB, 1998, p. 48). Em seus escritos, onde descreve seus métodos<sup>5</sup>, revelou que sempre elabora suas tramas antes de ter acabado de ler o livro, aproveitando apenas o roteiro básico em linhas gerais e algumas características das personagens. A partir daí, ignora o livro e desenvolve uma nova história tendo em vista a tela.

Terry Johnson se apropria dessa estratégia de Hitchcock ao inverso. Para ele, um ou mais filmes podem conter a semente ou impulso gerador para uma peça de teatro. Assim, toma de empréstimo a obra do grande mestre para inspirar sua nova criação. A peça, visceralmente ligada à linguagem fílmica, não somente tematiza o cinema de Hitchcock, mas também insiste em usá-lo como elemento temático estruturador. Percebe-se que o seu sucesso repousa na memória coletiva da filmografia de Hitchcock, uma vez que o dramaturgo britânico procura reproduzir a atmosfera gótica e o romantismo doentio do universo do filme *noir*, além de se apropriar de diversas perspectivas diretrizes e da *mise-en-scène* do cineasta. Por meio destes elementos o mestre manipulava os medos, fantasias e pesadelos da platéia.

Esse princípio da utilização de uma obra literária ou artística como “gatilho” de uma nova criação, estabelece uma relação de ressignificação, um diálogo intertextual e/ou intermidial, em que a criatividade de um autor é submetida à intuição de outro mais recente. Atribui-se ao hipertexto toda uma nova rede de significados, capaz de suscitar inclusive novas leituras do hipotexto, atualizando-o, tornando-o mais acessível ao público e destituindo-o

---

5 - Hitchcock fala sobre sua prática de adaptação e reescritura em “Memórias da tela”, uma série em cinco partes, que foi publicada no *Film Weekly*.

da “aura” da qual estaria revestido. Johnson utiliza-se dessa técnica para criar o universo de *Hitchcock Blonde*. Compõe uma crítica bem humorada à cultura pós-moderna que ao mesmo tempo se constitui em uma autocrítica, uma vez que tanto ele quanto Hitchcock fazem parte desse universo e de suas referências estabelecidas em valores quase sempre contraditórios, como superficialidade, consumismo, fetichismo, relativismo e reprodutivismo.

A temática da peça oscila entre dois pólos: a busca incessante e quase patológica da originalidade – representada no texto pela tentativa de Alex de reconstituir a película “original” de Hitchcock – e uma aceitação apática do *fake* (simulacro) – que na peça se materializa na negação de Alex e de Hitch de viverem relações reais e sua preferência pelo *voyeurismo*. Nesse sentido, a suposta fixação de Hitch (e de seu duplo, o quarentão Alex) por loiras quer significar tanto a necessidade de detectar o puro, o original, em uma espécie de associação com o padrão de beleza clássico e os mitos arianos quanto a deteriorização desses mesmos padrões e sua substituição por “cópias” modificadas.

A partir do título da peça, uma relação paratextual (GENETTE, 2005, p. 10) se estabelece com o cinema de Hitchcock, uma vez que *Hitchcock Blonde*, de imediato, nos remete à fixação do cineasta pela etérea figura da mulher loira na condição do “eterno feminino”<sup>6</sup>. Este estereótipo da dama loira, sedutora e enigmática, personificado por diversas atrizes tais como Grace Kelly, Kim Novak, Janet Leigh, Eva Marie Saint, Joan Fontaine, Madeleine Carroll e Tippi Hedren, é recorrente em quase todos os filmes do cineasta britânico, que desenvolve uma série de motivos em torno da culpa feminina: o *voyeurismo*, a fetichização, a paranóia, a fascinação, a repulsa, a loucura, os jogos de sexo e poder, etc. A maioria de suas narrativas fílmicas inclui mulheres comprometidas que, por causa do seu desejo por outros homens, causam conflitos, são postas em risco, e terminam seus dias em banhos de

---

6 - Segundo CIRLOT (1976, pp. 375-6), o arquétipo do “eterno feminino” (*das ewig weibliche*) remete a Eva e Helena, aos aspectos instintivos e emocionais da mulher, cujos atributos principais são a dissimulação, inconsistência, fraqueza, instabilidade e frivolidade. A mulher é vista como símbolo da tentação que arrasta o homem para a perdição.

sangue. Aliás, o motivo da atração sexual e morte, presente em vários filmes de Hitchcock, entra em diálogo com o enredo da peça de Johnson.

Na base da técnica cinematográfica da segmentação e alternância temporal está a concepção bergsoniana do tempo como duração, que acentua como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos, englobando presente, passado e futuro num *continuum* fluído e ininterrupto, imitando os mecanismos da consciência, sendo que o tempo pode avançar, retroceder, parar, inverter-se ou repetir-se. O texto de Johnson é engenhosamente construído segundo a dinâmica desses mecanismos: a narrativa dramática é não linear e multi-sequencial, com referências cruzadas, alternância e justaposição de vários tempos e espaços.

A peça é estruturada em torno de três planos temporais principais, cujo entrecruzamento resulta em um complexo jogo de espelhos que flagra as fronteiras fluídas e reversíveis das dicotomias arte/vida, real/virtual e original/simulacro em revista. Observamos a alternância de três temporalidades distintas, 1919, 1959 e 1999. Em 1999, um professor de cinema de meia-idade e cinéfilo apaixonado chamado Alex convida, com segundas intenções, uma de suas jovens alunas para passar o verão com ele em sua mansão em Kalithia, uma ilha grega. Nicola se mostra desinteressada no início até o momento em que Alex revela seu propósito de examinar, catalogar e recuperar algumas caixas de rolos em estado de decomposição, contendo, de acordo com a prodigiosa imaginação de Terry Johnson, uma série de fotogramas de um exercício filmico rodado por Hitchcock em 1919. Esta preciosidade, redescoberta juntamente com outras produções dos Estúdios Gainsbury em uma ilha grega, chegara às mãos de Alex através de um colecionador, que havia arrematado o lote inteiro. O *expert* em cinema acredita que por meio do processo de desconstrução e reconstrução do conteúdo dos fragmentos será possível descobrir a chave das neuroses do cineasta, uma vez que espera encontrar nesses vestígios, em estado embrionário, os principais temas e obsessões do grande mestre. E, em 1959, entrelaçando fato e ficção, Johnson imagina um encontro entre a personagem Hitch e uma aspirante a atriz e dublê de corpo de Janet Leigh para a cena do chuveiro em *Psicose*, uma loira

que busca através do cineasta a realização de seu grande sonho de estrelato.

Em tese, cada um desses planos apresentados na peça pode ser associado a uma experiência estética: cumpre lembrar que os quarenta anos que separam 1919 de 1959, também separam o que se convencionou chamar de estética moderna da pós-moderna. Da mesma forma, os outros quarenta anos separam Hitchcock de 1999 (ou de nossos dias). A partir disso, constroem-se três paradigmas: moderno, pós-moderno e contemporâneo, cada um deles associado a um conceito estético fundamental. Se a modernidade, em sua fase romântica, foi responsável pela noção de originalidade (*Ur*) e a pós-modernidade curvou-se ao simulacro (*fake*), a arte contemporânea esforça-se para sobreviver oscilando entre esses dois extremos, estabelecendo uma forma híbrida de compreensão estética, estruturada na relação *Ur-fake*.

Em *Hitchcock Blonde*, essa relação é magistralmente explorada, tornando *fake* até mesmo a própria idéia de originalidade suscitada pela inquietação de Alex, que já no início da peça manifesta sua obsessão com a pergunta “Algo original?” (HB, p. 4)<sup>7</sup>, idéia fixa que se intensifica metaforicamente com o questionamento de Hitch: “Você é uma loira natural?” (HB, p. 11), culminando com um exercício de especulação arqueológica em que, por exemplo, a fragmentada *Ur-cena do chuveiro* (*Ur-shower scene*) de *Psicose* se sujeita a uma reconstituição irresponsável, cujas versões ou subprodutos nem sempre são coerentes. Tal inconveniente da cultura pós-moderna, nosso *uninvited guest*, a imitação ou simulacro, puro e simples, também pode ser representado pela fixação na figura da loira – nem sempre natural – dos filmes de Hitchcock. O que seria, então, “a mais importante descoberta na história da semiótica desde o Eisenstein perdido” (HB, p. 9-10) acaba sendo neutralizado, como parece prever Nicola, para quem a película descoberta num primeiro olhar não passa de um amontoado de poeira e celulóide em meio a alguns recortes de jornais velhos.

---

7 - A edição de *Hitchcock Blonde* mencionada na bibliografia será a fonte de todas as referências e citações inseridas no corpo do ensaio (traduzidas pelos autores), assinaladas pelas letras HB, seguidas pelo número das páginas.

Johnson usa as técnicas da montagem e colagem e sucessivos cortes inesperados para transitar livremente entre 1959 e 1999, além de interpolar referências a 1919, data em que os fotogramas descobertos teriam sido filmados. O dramaturgo constrói sua narrativa dramática não linear e descentralizada com uma série de referências e alusões a vários filmes de Hitchcock, principalmente *Janela Indiscreta* (1954), *Vertigem* (1958), *Psicose* (1960) e *Marnie* (1964). Sua recriação de estratégias, temas e motivos, emprestados desses textos-fonte, constitui-se em um complexo jogo de interatividade artística. A cena do chuveiro de *Psicose*, que se celebrou por apresentar pela primeira vez a morte como espetáculo, constitui o centro que desencadeia o fio da meada da narrativa dramática como um todo. Logo na primeira cena, Nicola faz uma detalhada descrição de todas as tomadas que compõem a célebre sequência do assassinato, ao realizar a leitura de seu ensaio para Alex, seu professor, que imediatamente reconhece o texto como sendo seu, desmascarando sua aluna:

Tomada de abertura, primeiro ângulo: suas costas, a faca, vinte e um fotogramas. Segunda tomada: um *close-up* da mãe, vinte e sete fotogramas. Terceira tomada: versão mais apurada do primeiro ângulo, indício de visualização dos seios, indício não concretizado; doze fotogramas. Quarta tomada, terceiro ângulo, tomada superior; quatorze fotogramas; tempo suficiente para registrar não o bico do seio, mas a faca que o obscurece. Quinta tomada: *close-up* de seu rosto. Quarenta e nove fotogramas [...] (HB, p. 03)

Em entrevista com François Truffaut, Hitchcock revelou as estratégias que tornaram célebre esta cena em *Psicose*, inclusive sua decisão de utilizar uma dublê de corpo para Janet Leigh: “A filmagem durou sete dias e houve setenta posições de câmera para 45 segundos de filme. Para essa cena me fabricaram um torso falso com o sangue que devia jorrar sob a faca, mas não o utilizei. Prefiri usar uma moça, uma modelo, nua, que foi a dublê de Janet Leigh. De Janet só vemos as mãos, os ombros e a cabeça. Todo resto é com a modelo. Naturalmente a faca jamais encosta no corpo, tudo é feito na montagem, nunca se vê uma parte tabu do corpo da mulher, pois filmaram certos planos em câmera lenta, para evitar os seios na imagem. Os planos

filmados em câmera lenta não foram acelerados depois, e sua inserção na montagem dá a impressão de velocidade normal” (TRUFFAUT, 2004, p. 281).

As revelações de Hitchcock a respeito do *making of* desta cena nos fornecem importantes pistas sobre os mecanismos de percepção e apreensão da realidade, teorizados por Henri Bergson em diversas de suas obras. O filósofo francês explicita que nós não conseguimos apreender o verdadeiro real devido ao caráter utilitário que rege a nossa percepção, sendo o caráter pragmático do intelecto responsável pelo fato de percebermos apenas o que queremos ver. Por isso somos cegos em relação aos dados empíricos que se descortinam diante de nossos olhos. Estas colocações lançam uma luz extremamente fecunda não somente sobre a manipulação do olhar discutido por Hitchcock, mas também sobre a problemática das relações humanas inscritas na peça de Terry Johnson, como a impossibilidade de entendimento e de convívio harmonioso entre o homem e a mulher. Diversas construções culturais constituem objeto de reflexão, dentre elas o mito do “eterno feminino”, já referido anteriormente, e o conseqüente medo, principalmente por parte do homem, de assumir uma relação de cumplicidade com o sexo oposto.

Alex havia levado Nicola, uma jovem loira com a metade de sua idade, para a ilha paradisíaca, não para que ela partilhasse de seus sonhos de notoriedade (a façanha de recuperar um ensaio fílmico de Hitchcock dado como perdido), mas para seduzi-la:

Alex: Você é a encarnação...do meu desejo mais ardente. Por você eu sou capaz de desafiar todos os meus medos e desapontamentos, tudo, por você existir. Alheia ao poder que você exerce. Você faz meu coração parar de bater, trava minha língua. Eu poderia descrever todas as peças de suas vestimentas íntimas em palavras similares às que Proust usou ao relatar a sensação de comer uma *madeleine*.

Nicola: Você vai desejar não ter dito isso.

Alex: Eu seria capaz de renunciar a todas as horas de meu futuro insípido por um momento de intimidade com você. Com os olhos abertos, em entrega total. Suas coxas se rendendo. Explorar a totalidade de seu ser em um momento

de êxtase significaria abraçar um futuro de cumplicidade, encontrar temporariamente a paz, uma justificativa para continuar trilhando esse infindável caminho exaustivo que é a vida. (HB, p. 40)

Como seu discurso amoroso cuidadosamente elaborado não surte o efeito desejado, ele decide persuadi-la através de uma chantagem – deixa uma mensagem mentirosa no computador com a revelação de que ele estaria com câncer em estágio terminal. Esta revelação põe fim à resistência de Nicola, que decide acreditar em sua sinceridade, cedendo aos seus desejos. Ao perceber que a jovem está prestes a se render ao seu jogo de sedução, Alex se entrega a suas fantasias de antecipação do evento. Em uma estonteante sequência holográfica, ele inclusive imagina a jovem mulher loira tomando um banho de chuveiro ao ar livre, que remete à famosa cena do chuveiro em *Psicose*.

O crítico britânico Lee Wilson<sup>8</sup> faz um relato da intrincada fusão do real com a imagem, que caracterizou a montagem apresentada no Royal Court Theatre em Londres: uma piscina enorme concretamente instalada no palco se funde com as imagens panorâmicas projetadas para constituir o cenário grego e, na cena na qual Alex, um *voyeur* convicto à maneira de Hitchcock, em estado de transe vê materializado o objeto de seu desejo – uma loira espectral tomando banho de chuveiro – vemos uma projeção tridimensional de uma figura feminina nua que se confunde com uma mulher de carne e osso enquadrada no chuveiro real montado no palco. Seria ela Nicola, Janet Leigh ou a própria Vênus induzindo-o ao ritual da sedução? A imagem é tão perfeita que parece ser real, tanto para o espectador quanto para o personagem Alex que, ao tentar agarrá-la, se frustra, porque nesse momento ela se desmaterializa. O dramaturgo fornece indicações precisas para a concretização cênica desse episódio em uma das rubricas do texto:

Alex apanha a facção que está a seu lado. Utiliza-o para cortar um limão numa árvore próxima. Depois, senta-se nas escadarias que levam ao pátio, corta uma fatia de limão e coloca-a em sua bebida. Suavemente, o chuveiro perto da

---

8 - Disponível em: [www.broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=15](http://www.broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=15) Acesso em: 15.08.2006.

piscina é acionado. Nicola aparece e entra no chuveiro, com seu brilho costumeiro, nua. Sem se aperceber da presença de Alex, ela toma banho de chuveiro. Alex se levanta e caminha em sua direção. Coincidentemente, ele continua segurando o facão em sua mão. Ao se dar conta disso, larga o facão. Ela se vira ao vê-lo aproximar-se. Abre seus braços para ele. Ele entra no chuveiro e, ao fazê-lo, ela se dissolve, desaparece. Ele fica imóvel no chuveiro até ficar totalmente encharcado. Nicola aparece, vestida como antes de deixar a cena, caminhando em direção a ele. (HB, p. 64)

Nesta cena, em que Alex se aproxima furtivamente do chuveiro com o facão na mão, temos uma paródia da estética do suspense e da metafísica da angústia, criadas por Hitchcock, que gostava de mexer com os nervos do espectador. Trabalhava com a noção freudiana do prazer pelo estranho, sinistro e horripilante. Em um ensaio intitulado “O Prazer do Medo”, o mestre revela suas táticas de criar suspense. Assevera que “o terror se obtém com a surpresa; o suspense pelo aviso antecipado” (GOTTLIEB, 1998, p. 147). A paródia da cena do chuveiro tem a função de fornecer à platéia um aviso antecipado da morte, no sentido metafórico, de uma mulher loira chamada Nicola, vítima sacrificial das obsessões eróticas de Alex.

Depois da noite de amor “real”, que se concretiza na esteira da experiência imaginária de Alex no chuveiro, Nicola se envolve emocionalmente com o professor, mas muito cedo descobre que foi apenas o objeto de seu desejo que, depois de satisfeito, não representa mais nada. Também descobre que Alex não sofre de câncer terminal, uma vez que este se denuncia (esbanjando saúde) quando não consegue esconder seu entusiasmo pela fantástica descoberta dos fotogramas, atribuídos a Hitchcock, e começa a fazer grandes planos para o futuro, que naturalmente não incluem Nicola. Depois de satisfazer suas “loiras” fantasias sexuais, ele perde completamente o interesse por ela como mulher e volta a concentrar toda a sua atenção na recuperação dos fotogramas do ensaio fílmico. A maneira como Nicola expressa sua indignação e revolta remete ao motivo da vitimização das loiras de Hitchcock: seu gesto extremamente melodramático ao desnudar seus seios para revelar dois cortes abaixo deles para Alex, vertendo tênues fios de

sangue, contrasta com o cinismo de sua fala, o que caracteriza o teor paródico da cena; ela diz que foi estupidez de sua parte, pergunta onde está a caixa de *band-aid* e garante que os cortes são extremamente superficiais.

Aqui, mais uma vez a crítica de Johnson recai sobre o *fake*, mas dessa vez como uma alusão a certa superficialidade que dele emana, sobretudo quando tal conceito visa apenas a substituir o conceito de *Ur* inalcançável. Os cortes abaixo dos seios simbolicamente aludem a operações de implante de próteses de silicone, revelando um simulacro, nem loira, nem mulher, nem real: o objeto de amor de nossa época (pós-Hitchcock), representado pelo padrão das loiras dos filmes do mestre, ou suas dublês de corpo, com o qual Alex sonha e ao qual Nicola evidentemente não consegue se ajustar.

A estética do *Ur-fake*, portanto, estendida às relações humanas, desvela outras superficialidades, sobretudo amorosas, fazendo de Nicola a verdadeira protagonista da peça, já que é a única personagem a criticar abertamente a estética hitchcockiana e tudo que a ela está relacionado: talvez a última defensora das relações reais, baseadas no toque. Trata-se de uma inversão paródica das obras de Hitchcock, que não apresentam mulheres protagonistas, mais um sinal de nosso tempo.

O diálogo da cena seguinte bem define o fenômeno que o sociólogo Zygmunt Bauman chama de “amor líquido” ou descartável. Trata-se da fragilidade dos vínculos entre o homem e a mulher na contemporaneidade, dos “relacionamentos virtuais” que parecem ter sido feitos sob medida para o líquido cenário da vida moderna, fáceis de entrar e de sair, uma vez que sempre se pode apertar a tecla de deletar (BAUMAN, 2004, pp. 22-3). Nesta conversa, Nicola dá a entender que agora tem plena consciência do fascínio de Alex pelo imaginário, que dentro da cabeça dele é tão ou mais real que a vida:

Nicola: Confesse Alex, você não tinha a intenção de me tocar de novo. Porque nós nos tornamos reais através do toque, não é mesmo? Quando você me toca, você acorda de seu sonho de estar tocando em alguém outro que você gostaria de tocar.

Alex: Eu não preciso disso.

Nicola: Uma forma infalível de tratamento para aquilo que não tem cura.

Alex: Se você está a fim de me humilhar, saiba que eu não preciso disso. Chega de humilhação. Já fui muito humilhado antes de tudo isso começar. Se eu não conhecesse a humilhação, eu não seria o homem que fez isso com você.

Nicola: Não tive a intenção de fazer você sentir-se culpado. Eu tenho um monte de pequenas cicatrizes. Pensei que você fosse se aperceber delas ao tocá-las. Pensei que você fosse querer saber.

Alex: Minha única defesa vale para todos nós; nós só nos submetemos àquilo que necessitamos para curar nossas feridas. (HB, p. 90)

Uma sensação de medo de amar e de desconfiança em relação às mulheres perpassa o discurso de Alex, o qual à maneira e semelhança de seu mestre, também trata as mulheres com pouca simpatia.<sup>9</sup> Foi precisamente esse olhar preconceituoso sobre o feminino que criou a reputação de misógino de Hitchcock. Nas cenas que ostentam Hitchcock como personagem, o cineasta britânico aparece como um *voyeur* impotente, cínico e misógino, para quem o cinema, de acordo com o imaginário popular, constitui um veículo para executar sua vingança contra as mulheres odiadas por não se renderem aos seus poucos dotes físicos. Obviamente a personagem chamada Hitch não é Hitchcock, porém a figura do diretor transformado em mito da mídia: Johnson brinca com o “eu” do diretor, travestido e transmutado em entidade mítica e, portanto, fictícia, tornando-se concomitantemente imagem inventada e imagem reproduzida.

A narrativa dramática, como um todo, é tecida com maestria através do tema da morte aparente à la *Vertigo*: o professor finge estar condenado a

---

9 - A concepção de Hitchcock sobre as mulheres e seu relacionamento com elas, na tela e no set de filmagem, pode ser devidamente avaliada em alguns de seus pronunciamentos públicos, entre eles “Como escolho minhas heroínas”, “Precisamos de estrelas?”, “As mulheres são um estorvo”, entre outros (GOTTLIEB, 1998, pp. 93-124).

morrer de câncer para tocar o coração de Nicola e torná-la, assim, vulnerável ao processo de sedução que ele havia iniciado sem sucesso; o marido abusivo e abusado da loira, dublê de corpo de Janet Leigh, que é esfaqueado e golpeado na cabeça por ela, obstinadamente se recusa a ficar caído no chão; e até a loira do filme de 1919 parece ter assassinado seu suposto amante, segundo a leitura que Alex e Nicola fazem após examinar a série de fotogramas.

A cena do malogrado assassinato do marido pode ser lida como uma fantasia surrealista da loira que vê nessa forma de violência uma espécie de terapia para descarregar suas angústias e frustrações. Ela mata para se vingar da opressão do marido de quem apanha de cinta, quando ela o provoca com seus relatos sobre os orgasmos que sente nas cenas de nudez que grava no estúdio, sob o atento olhar do mestre e de seus assistentes, sublinhando a fama de Hitchcock como *voyeur*. Percebe-se que o tratamento que ela dispensa ao seu marido é uma inversão paródica do que acontece com as loiras nos filmes de Hitchcock.

Em uma outra cena da peça, a loira, aspirante à atriz, conta a Hitch o episódio dos golpes desferidos contra seu marido, asseverando acreditar ter acabado com a vida dele. Revela também como resolveu se livrar do corpo, escondendo-o no caminhão frigorífico de propriedade do suposto falecido. Imediatamente, Hitch detecta vários erros técnicos em seus procedimentos assassinos de principiante, comprovados mais tarde pela “ressurreição” do marido, que volta para continuar assombrando a vida dela, assim como voltam vários personagens de Hitchcock que, aparentemente, haviam morrido. Dentre eles, destaca-se a Madeleine de *Vertigem* que, na realidade, não é Madeleine, mas uma sócia que causa perplexidade em Scottie, o protagonista ingênuo que havia sido envolvido em uma trama idealizada pelo marido e executada com a ajuda de uma mulher enigmática. Na peça de Terry Johnson, novamente temos uma inversão paródica, uma vez que uma mulher, Nicola, faz o papel da protagonista ingênua envolvida numa trama arquitetada e executada através da argúcia de Alex, um homem dissimulado e enigmático. Através do procedimento chamado de paródia respeitosa (HUTCHEON, 1989, p. 49), Terry Johnson presta uma homenagem a Hitchcock – o cineasta escolhido

em 1995 como o melhor diretor de todos os tempos por sessenta dos cem cineastas da comissão julgadora por ocasião das comemorações do centenário de cinema, uma iniciativa da revista *Time Out* (MERTEN, 2005, p. 115).

O tema principal da peça de Johnson é o hiato existente entre as fantasias eróticas do celulóide e a realidade. O professor de midialidades, Alex, assim como o Duque Orsino em *Noite de Reis* de Shakespeare, é um narcisista que ama o seu próprio reflexo e que está apaixonado pela idéia de estar apaixonado. Cria uma imagem ideal do objeto de seu desejo de acordo com as idéias fixas que desenvolveu influenciado pelas temáticas das narrativas dos filmes de Hitchcock. Através da tessitura de referências hitchcockianas vislumbra-se que Alex é obcecado pelo virtual e se encontra o tempo todo imerso no imaginário da representação cinematográfica. Procura viver na vida real as virtualidades do celulóide e se empenha em regular suas vivências e fantasias com a exatidão de um *storyboard*, ficando extremamente contrariado quando seu enredo cuidadosamente elaborado não se concretiza, como demonstra o seguinte diálogo que se trava entre ele e Nicola logo após a chegada na ilha paradisíaca, quando adentram na luxuosa mansão:

- Alex: Alguém teve a ousadia de construir a droga daquela mansão.  
Nicola: E daí?  
Alex: Um coisa horrível, cor de rosa.  
Nicola: Não estava aí desde sempre?  
Alex: Posso lhe garantir que não.  
Nicola: A cor é fantástica.  
Alex: É cor de rosa.  
Nicola: Eu adoro cor de rosa.  
Alex: Estou a fim de contemplar os bosques de oliveiras, não os traseiros de ingleses fritando ao sol.  
Nicola: É uma piscina legal.  
Alex: Isso não vem ao caso. Eu tinha uma vista espetacular dos bosques de oliveiras.  
Nicola: Há outros do outro lado. Tem oliveiras por toda parte.  
Alex: Eu devia ter comprado os dois terrenos.  
Nicola: Isso não tem nenhuma importância.  
Alex: Que droga!

- Nicola: Não viemos aqui para contemplar a paisagem.
- Alex: Eu gostaria de saber por que os desgraçados dos ingleses presumem ter o direito de invadir todo e qualquer esplendoroso metro quadrado que fica a três malditas horas do aeroporto de Luton?
- Nicola: Porque isso aqui é o paraíso.
- Alex: Parasitas.
- Nicola: Olhe na direção oposta.
- Alex: Santo Deus, lá está outra em construção. Pelas fundações parecem ser duas [...]
- Nicola: Alex, nada é perfeito.
- Alex: Droga, esse lugar era para ser.
- Nicola: Isto aqui é o céu; porém outras pessoas também tem o direito de desfrutar.
- Alex: É uma contradição de termos.
- Nicola: Para você pode ser. Posso abrir a champagne?
- Alex: Agora não. É pra depois. (HB, p.18-9)

Alex, à maneira de um roteirista, quer sempre ter o controle total da situação. Para ele o universo da tela com seu jogo de ilusões é muito mais emocionante que a realidade circundante. Pelo diálogo acima podemos inferir a tendência de Alex de fuga da realidade, e desde suas primeiras falas fica evidente seu fascínio pelas sensações provocadas pela indústria cultural do celulóide. Quando mostra a sua pupila uma caixa contendo um rolo com a provável preciosidade de um ensaio filmico de Hitchcock, Nicola se mostra ansiosa para abri-la, mas ele retruca o seguinte: “Eu sempre deixei minha mãe quase louca ao insistir em abrir os presentes de Natal depois do dia cinco de janeiro. Eu sempre preferi a sensação de antecipação ao evento real” (HB, p. 09).

O final da peça é uma narrativa hitchcockiana reelaborada e adaptada: o tema da ilusão do amor que descamba no *voyeurismo* e romantismo doentio é reiterado em dose dupla. Quando a loira, aspirante a atriz, avança em demasia e decide desnudar seus seios para o deleite particular de Hitch, com a finalidade de conseguir o papel de estrela em uma de suas películas, este se retrai horrorizado. E, quando Nicola decide levar a sério o relacionamento que ela tanto relutou em iniciar, Alex, o *expert* em

cinema, também recua completamente entediado. Para ele, somente o cinema preenche suas necessidades mais escuras e recônditas. A justaposição das cenas aparentemente desconexas constitui um complexo jogo de espelhos que ilumina os diversos relacionamentos inseridos na peça.

As várias indicações cênicas, que o dramaturgo inscreve no texto através das rubricas, também evidenciam as intersecções entre teatro e cinema. Durante a concretização cênica da peça, na medida em que os fotogramas do ensaio filmico de Hitchcock vão sendo recuperados e restaurados, as imagens correspondentes vão sendo projetadas em preto e branco, numa superfície branca. Na hora em que Alex e Nicola conseguem visualizar a loira, a rubrica diz o seguinte: “As luzes se extinguem enquanto aparece uma projeção evanescente em uma das paredes da mansão, a imagem granulada e ao mesmo tempo hipnótica do rosto de uma mulher, um tanto perturbado, com uma sobrancelha levemente arcada. Um momento mágico, porém inegavelmente real na duração temporal” (HB, p. 26).

Fica evidente que a peça literalmente transpõe o espectador para dentro do universo filmico de Hitchcock, mas somente aqueles espectadores que tem conhecimento da filmografia do cineasta britânico é que irão detectar as relações intertextuais e intermidiais, seja em forma de citação, alusão ou paródia. Como assevera Claus CLÜVER (1977, p. 45), o termo adaptação “veio a adquirir o sentido de ‘reelaboração livre’, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo”, sendo que o texto-alvo deve sempre ser tomado como uma criação independente, a partir da qual os textos fonte devem ser considerados e estudados. Nesse sentido, ao recombinar e fundir códigos de dois sistemas semióticos ou mídias diferentes em *Hitchcock Blonde*, Terry Johnson constrói uma poética intermidial: ele empresta motivos, temas, personagens e fragmentos de enredo de diversos filmes de Hitchcock para retrabalhá-los livremente em um texto teatral imensamente criativo, além de apropriar-se da imagem midiática de Hitchcock e de suas principais técnicas narrativas.

O teatro sempre foi, é e sempre será um hipermeio, aberto à incorporação, representação e tematização de outros meios. O complexo intercâmbio que as

relações literatura/ cinema mobilizam nos dias de hoje surgiu da necessidade de cada meio de ter de reinventar-se continuamente numa época em que transgressões e rupturas tornaram-se a regra ao invés da exceção. Terry Johnson, de maneira muito explícita e com grande perspicácia, promove um diálogo intermidial em sua peça *Hitchcock Blonde*, contribuindo de maneira expressiva para a renovação e revitalização do teatro contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-96.

CIRLOT, J.E. **A Dictionary of Symbols**. London: Routledge, 1976.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos objetivos. In: **Literatura e Sociedade 2**: Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. p. 37-55.

\_\_\_\_\_. Estudos Interartes: introdução crítica. Trad. do inglês de Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; Gusmão, Manuel (orgs.). **Floresta encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-62.

CRUZ, Décio Torres. **O Pop**: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. **Cadernos do Departamento de Letra Vernáculas**. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005. 99 p. Extratos dos capítulos 1, 2, 7, 40, 41, 45, 80.

GOTTLIEB, Sidney. **Hitchcock por Hitchcock**: coletânea de textos e entrevistas. Trad. Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

HOEK, Leo H. La transposition intersémiotique por une classification pragmatique. In: HOEK, Leo H. & MEERHOFF, Kees (eds.). **Rhétorique e Image**: texts en homage à Á. Kibédi Varga. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1995. p. 65-80.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JOHNSON, Terry. **Hitchcock Blonde**. London: Methuen, 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema**: entre a realidade e o artifício. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. Os novos desafios da imagem e do som para o ator. Em direção a um super-ator? Trad. Fátima Saadi. **Folhetim**, nº 21, Jan./Jun. 2005. p. 07-23.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock, Truffaut**: entrevistas. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.