

Elsinore* de Robert Lepage: apropriação multimidiática de *HamletErika Viviane Costa Vieira¹

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Resumo: Este artigo trata da apropriação multimidiática do *Hamlet* de Shakespeare pelo dramaturgo canadense Robert Lepage em uma produção investida de imagens, música, tipografia e cenografia móvel que inovou a linguagem das adaptações de Shakespeare. A princípio, considera-se o teatro como naturalmente intermediário, pois é capaz de incorporar todas as artes e mídias no palco. O propósito deste texto é apresentar uma análise dos elementos que se constituem como referências intermediárias presentes na performance. Ademais, discutem-se ainda as razões pela qual esta peça pode ser considerada como multimidiática, uma vez que envolve processos de transposição intermediária, combinação de mídias e de referências intermediárias, de acordo com a categorização de Irina Rajewsky (2012). O teatro seria, assim, multimidiático, por oferecer um lugar onde as formas artísticas (encenação, dança, música, pintura) se encontram, interagem e se integram com o cinema, a televisão, o vídeo e as novas tecnologias, criando uma profusão de sentidos (CHAPPLE & KATTENBELT, 2006). Por fim, critica-se a tecnologização da peça shakespeariana que, como o Fantasma, produz efeitos de real que distraem o público das questões mais profundas e reflexivas da peça.

Palavras-chave: Intermedialidade. *Hamlet*. Robert Lepage. Teatro contemporâneo canadense.

A questão do fantasma em *Elsinore*, de Robert Lepage, configura-se por meio da transformação de *Hamlet* em um signo – um signo-máquina – que transmuta a dúvida metafísica do protagonista em relações com o cinema, a tipografia e o cenário móvel (cf. VIEIRA, 2012). O espetáculo exige da plateia não a disposição para o entretenimento, mas a

¹ Doutora em Estudos Literários com ênfase em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2012) com período sanduíche na Universidade de Guelph no Canadá. Atualmente é docente do curso de Letras Português/Inglês da UFVJM - Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - Campus JK.

capacidade de interagir com mídias² de várias ordens. Marjorie Garber ([1987] 2010, p. 195) lança uma pergunta ao discorrer sobre a atenção crítica dada à questão da autenticidade do fantasma em *Hamlet*: “ele é um fantasma falso ou verdadeiro, uma ilusão ou um signo?³”. De maneira análoga, os recursos midiáticos contribuem para um aprofundamento das questões metafísicas que atormentam o homem na contemporaneidade ou se perdem na superficialidade da constelação signíca? Este artigo trata da questão espectral que toma a forma dos efeitos proporcionados pelos recursos midiáticos explorados em *Elsinore*, de Robert Lepage.

Elsinore (não) é o *Hamlet* de Shakespeare. A ambivalência dessa afirmação questiona o uso do texto do bardo inglês em uma reinvenção teatral pouco convencional e repleta de recursos tecnológicos. O texto permanece como o de Shakespeare, mas a produção teatral confere uma roupagem tão distinta a esta adaptação que ela se torna *menos* Shakespeare e *mais* Lepage. Traz-se ainda para o debate a questão da adaptação em *Elsinore* que pode ser pensada como uma transposição midiática, isto é, um texto verbal que se transforma em teatro, em outra mídia (cf. RAJEWSKY, 2012), sendo que este texto-alvo pode ser definido como um texto multimidiático, uma vez que contém, ainda, referências intermidiáticas ao cinema, à tipografia, e a aspectos cenográficos, além de ocorrerem combinadas.

Robert Lepage, um dramaturgo quebequense nascido em 1957, considerava sua família uma metáfora do Canadá por dividir-se linguisticamente, sempre entre o francês e o inglês. As diversas mudanças de residência entre o Québec francófono e os estados anglófonos geraram nele uma ambivalência cultural que é a marca pessoal deste inquieto autor, dividindo-se entre o pragmatismo inglês e a efervescência artística francesa.

É incontestável a predileção deste dramaturgo e diretor teatral canadense por tecnologia. Ambos os aspectos estão presentes em *Elsinore* (1994) e *The Busker's Opera* (2003), por exemplo. Produção canadense para *Hamlet* realizada por um ator apenas (*one-*

² Neste artigo, o conceito de mídia foi retomado segundo o posicionamento de Clüver (2007), que afirma que uma mídia pode se referir aos meios de comunicação ou a um suporte para as artes. De acordo com Clüver (2007, p.9), os termos *medium* e *media* oferecem variadas possibilidades de significados. Podem se referir às mídias públicas, impressas ou eletrônicas e às mídias digitais, pois *medium* está ligado aos meios de comunicação e *media* a *public media* que, por sua vez se referem a jornais, revistas, rádio, cinema e televisão. Entretanto, mídia pode se referir também aos meios físicos e/ou técnicos bem como os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo, ou seja, tanto a tinta e o pincel quanto a tela representam a modalidade material da mídia “pintura”. Portanto, é essa acepção da palavra mídia como meio necessário para a comunicação que em sua materialidade sustenta uma configuração midiática transmitida (CLÜVER, 2007, p.10) que serve de balizadora do conceito de intermedialidade deste artigo e embasa os discursos sobre as mídias e a intermídia.

³No original: “Critical attention has usually been focused on the spirit/goblin, heaven/hell – is this a false ghost or a true ghost, a delusion or a sign?”

man show), o espetáculo *Elsinore* foi apresentado pela primeira vez em Toronto, em abril de 1994. De estrutura linguística fragmentada, devido aos cortes de vários trechos da peça e com os diálogos fora de lugar, o espetáculo chama a atenção pela variedade de recursos tecnológicos e audiovisuais, pelo controle computadorizado do cenário e dos recursos multimídia, tais como o vídeo, luzes, tecidos e um maquinário hidráulico. Dessa forma, Lepage consegue atualizar a peça elisabetana através da combinação de mídias, da arquitetura móvel do palco e das convenções cinematográficas.

A discussão trazida por este artigo pretende tratar da tecnologização da obra enquanto um espectro de *Hamlet* que, enquanto combinação midiática, corrobora que *Elsinore* seja visivelmente reconhecida como um *efeito* de Shakespeare. No que se refere ao processo de transposição intermediária, Lepage apropria-se⁴ do texto do bardo e busca sair do lugar comum de *re*-apresentação da peça, centralizada na literariedade e na tradição shakespeariana, ao optar pela prática do recorte e da recomposição de alguns solilóquios-clichês em um texto fragmentado e desordenado. Os fragmentos da peça são escolhidos, recortados, postos em reserva e realocados, o que mutila e desenraiza o texto, questionando o processo convencional de apresentação teatral. Este caráter fragmentado e desarticulado do texto de Lepage traz uma leitura inovadora no sentido de que ela não se presume monótona, mas repousa na relação paradoxal de depredação e adoração do texto canônico do bardo inglês. *Elsinore* transforma-se numa imensa e complexa apresentação multimídia performática que só se torna real no momento de sua apresentação, quando é possível presenciar os efeitos visuais e sonoros mais variados, que auxiliam o único ator (Robert Lepage ou Peter Darling⁵) ao se desdobrar em todos os personagens da peça.

⁴ Embora a apropriação tenha uma conotação pejorativa associada a “roubo” ou “uso indevido”, este parece ser o termo mais adequado para tratar da adaptação de Lepage. Observa-se que o texto de Shakespeare é usado como um meio para se obter o efeito que Lepage deseja. A própria denominação do espetáculo fazendo referência ao local onde o enredo se dá já desloca o foco do sentido no príncipe da Dinamarca para o cenário, o castelo de Elsinore. A adaptação indica uma homenagem, uma reapresentação, em forma de teatro ou filme e não é necessariamente um tributo que Lepage quer prestar a Shakespeare. O bardo serve muito mais ao dramaturgo contemporâneo do que o inverso para exercer seu propósito criativo (cf. FISCHLIN & FORTIER, 2000).

⁵ Apesar de ser o ator Peter Darling quem aparece na versão filmada da peça, era o próprio Lepage quem interpretava todos os papéis da peça de Shakespeare em *Elsinore* (1997) inicialmente.



Fig. 1. Collin, J. (1996). Propaganda de *Elsinore*, na época em que Robert Lepage atuava como ator principal, exhibe o uso extensivo de imagens projetadas no palco.

***Hamlet*, o Fantasma e a máquina**

Elsinore de Lepage é composto na sua totalidade pelo texto verbal de Shakespeare, texto que, como um fantasma, ronda a produção teatral do canadense. O texto do século XVI se choca e mostra-se incongruente com uma produção teatral que se pretende contemporânea e tecnicista.

O *Hamletmachine* ([1977] 1987) de Heiner Müller e *Elsinore* apresentam um ponto comum, que é a fragmentação do sujeito entre um homem-máquina, sem dor ou pensamentos, e um pensador do século XX, condenado ao sofrimento da reflexão. Lepage sugere um entrelaçamento entre o texto shakespeariano e o homem-máquina de Müller, ao sobrepujar a questão tecnicista que golpeia toda a reflexão filosófica do texto de Shakespeare com o uso excessiva da tecnologia digital. O espetáculo solo de Lepage, assim, valoriza a máquina e sua relação com o homem, bem como o homem *enquanto* máquina, de forma que se verifica um desejo de simbiose entre esses dois elementos, dada a proximidade de relação do palco móvel com as imagens projetadas, as luzes, a música e o corpo do ator. Richard Knowles chama *Elsinore* de “Hamlet-máquina” (2002, p. 108) e Richard Halpern questiona o que há em *Hamlet* que leva os leitores e intérpretes modernos a tratar esta obra como uma “máquina” (1997, p. 279). Em *Elsinore* há algo que nutre essas insinuações do mecânico presentes no

corpo do ator, ao mesmo tempo em que esse corpo se adere à maquinaria e à tecnologia digital.

A interpretação de *Elsinore* no palco se desenvolve como uma apropriação experimental que faz questão de explorar uma dinâmica de forças. É como se ela puxasse o espectador para lados opostos – um lado artístico-tecnológico e outro dramático-reflexivo. Como espectadores, não temos acesso aos artifícios que transformam a tecnologia em espetáculo. Somos apresentados apenas aos efeitos dessa tecnologia e nos deixamos ser levados por ela. De maneira análoga, a mesma peça que trata de uma subjetividade masculina controlada por um fantasma, esta usa *efeitos* de tecnologia para nos transmitir a sensação de que assistimos a uma peça de Shakespeare. Assim como o Fantasma é um simulacro, um efeito daquilo que um dia foi um corpo, pois representa uma falta, esta peça, como um todo, trata-se de um grande simulacro, cujos efeitos visuais e sonoros, associados ao maquinário hidráulico, substituem o *dramatis personae* por um único ator. De acordo com Marjorie Garber (2010, p. 175), o fantasma toma o lugar de um significante; é uma marca cultural de ausência, uma lembrança de uma perda. A tecnologização da peça, assim, torna-se instrumento para representar, para construir efeitos de real, para se colocar *no lugar da peça*. Somos confrontados a todo momento com cenas *como se* fosse uma peça de muitos atores (mas há apenas um), *como se* uma tela fosse o vestido de Ofélia (e é apenas uma tela com um tecido), *como se...*, *como se*. Um Fantasma ronda e controla Hamlet e, como um fantasma, a tecnologia digital paira e controla a maneira como assistimos a *Hamlet* no teatro.

A questão do controle é de fundamental importância na medida em que o Fantasma designa uma tarefa que não pode ser executada por ele. Ele clama por vingança; seu maior medo é que seja esquecido. Hamlet, então, passa a agir para satisfazer o desejo do Fantasma. No palco de Lepage, o ator é controlado por uma subjetividade criativa que o insere em um contexto das máquinas e das mídias, com as quais passa a interagir. Lepage o insere em um mundo tátil e sinestésico, mas, ao mesmo tempo, invisível, ilusório, que faz sentido apenas para o espectador, para aquele que vê o que ocorre como um todo, a uma certa distância. O ator, certamente, está alienado da dimensão imagética que o cerca enquanto as imagens são projetadas. É preciso agir como se elas estivessem ali, o tempo todo, quando, na verdade só há *pixels*. No espetáculo de Lepage, o ator precisa interagir com este aspecto da simulação todo o tempo.

Para Jean Baudrillard (1991), o mundo contemporâneo não convive mais com a verdade, mas apenas com simulacros. Tudo é simulacro e a verdade foi substituída pelo *efeito*

de tal forma que perdemos (ou ressignificamos) o sentido das coisas. Lepage explora extensivamente o aspecto da simulação em seu espetáculo através dos elementos midiáticos, que podem ser elencados aqui como um cenário móvel que conta ainda com projeção de imagens, iluminação e efeitos sonoros. O palco móvel, a projeção de imagens e os efeitos de música e iluminação alteram a percepção do espectador de forma que ele se concentra mais nos efeitos mágicos das tecnologias do que na própria peça. Este excesso de imagens é analisado por Baudrillard (1991) como uma dimensão paralela que é criada e que mascara e deforma a realidade. A crítica de teatro Iris Winston (1997)⁶ percebe a prevalência do aspecto multimidiático no espetáculo de Lepage como um procedimento que se sobrepõe às questões ontológicas e questiona se o uso dos efeitos especiais aprofunda as questões metafísicas de *Hamlet*. Com isso, a celebração tecnológica é colocada em xeque uma vez que os efeitos visuais se sobrepõem ao aspecto reflexivo que o texto demanda.

A dimensão estética criada em *Elsinore*, como o castelo de Elsinore, por exemplo, trata-se de um grande simulacro, uma grande ilusão da qual o corpo do ator participa. A recepção crítica⁷ da peça, de maneira geral, relata que o desejo de Lepage era criar uma atmosfera que tivesse como ponto de partida o universo cerebral de Hamlet, refletindo suas questões metafísicas. No entanto, percebe-se que, apesar de essa intenção corresponder ao universo semiótico explorado pela concepção artística, o excesso semiótico e a tecnologia ofuscam a exploração da subjetividade do protagonista. Porém, Lepage convida seu espectador muito mais a desconfiar do deslumbramento diante da tecnologia e da aura de modernidade do que a explorar as questões cerebrais e internas de Hamlet. Isso porque, analogamente à relação entre o Fantasma e Hamlet, é preciso questionar a questão do controle dos *efeitos* da tecnologia, do controle do Fantasma. No início da peça, sabemos que Hamlet está ausente, em Wittenberg, e nada sabemos sobre o que ele deseja. Ele é informado *pelo* Fantasma a respeito do assassinato do pai. O Fantasma, dessa maneira, controla Hamlet e redimensiona seu desejo para o sentimento de vingança e, por moldar o seu desejo, controla-o. Diante das máquinas e das imagens, quem controla e quem é controlado? De que forma as

⁶ WINSTON, I. “High-tech *Hamlet* loses sight of play”, D4. “Do the spectacular special effects of *Elsinore* – and they are spectacular – delve any more deeply into Hamlet’s pain?” ... “*Elsinore* is a celebration of technology. As a stupendous visual and aural display, it is a tribute to Lepage’s fertile imagination and devotion to technology. But he leaves considerable doubt that ‘the play is the thing’.”

⁷ Cf.: TORRES (1997), VALLEJO (1997), MANSO (1997), BRENNAN (1997), MEANY (1997), CLARKE (1997a, b), FRICKER (1997), entre outros.

máquinas de Lepage e suas imagens reconfiguram a ordem e o desejo do espectador ao assistir à peça?

Dessa relação entre o desejo do Fantasma e o de Hamlet, e da tecnologia, da imagem e o do espectador brota a seguinte formulação: o deslumbramento tecnológico e o excesso de imagens, de mídias, encobrem uma camada de ilusão, que dá a impressão de tratar-se de um “*Hamlet* mais cerebral”. Essa “impressão” de *Hamlet* passa a controlar o espectador através dos seus sentidos visuais e auditivos, de forma que se negligencia o texto e o grau de reflexão que ele demanda. O espectador, então, está diante de uma *spectralidade* de *Hamlet*, mascarada pela tecnologia, na qual Shakespeare está presente (o texto está todo lá) e, ao mesmo tempo, ausente (a produção é de Robert Lepage que a renomeou como *Elsinore*⁸). A crítica de teatro Iris Winston (1997) fez o seguinte questionamento: “[o]s efeitos especiais espetaculares de *Elsinore* – se é que eles são espetaculares – sondam mais profundamente as dores de Hamlet? Ainda mais importante: algum membro da plateia estaria familiarizado com o original o suficiente para seguir a história deste show de um homem só?”⁹.

***Elsinore* (1997): *Hamlet* intermediático**

Depois da obra paradigmática sobre a adaptação de Linda Hutcheon (2006), o conceito de adaptação se ampliou e ganhou status de obra. A autora é propositadamente inclusiva e, por isso, segundo seu conceito, a adaptação passou a ser simultaneamente transposição de gêneros, apropriação e engajamento intertextual. Assim, o processo adaptativo caracteriza-se, simultaneamente: (a) como uma perceptível transposição de outra(s) obra(s) reconhecível(ies); (b) como um ato de apropriação criativo e/ou interpretativo de alguma(s) obra(s); e (c) como um engajamento intertextual estendido (HUTCHEON, 2006, p. 8). Portanto, em sua concepção, uma adaptação é “uma derivação que não é ‘derivativa’ – uma obra que é segunda sem ser secundária” (HUTCHEON, 2006, p. 9), o que assegura sua autonomia. No entanto, sua principal contribuição para o debate é a evidência da

⁸ Lepage, em uma entrevista a Helen Meany (1997), menciona: “This is not my Hamlet ... It’s just another version, some sketches of sequences from the play.”

⁹No original: “Do the spectacular special effects of *Elsinore* - and they are spectacular – delve any more deeply into Hamlet’s pain? Even more important, would any audience member unfamiliar with the original follow the story of this one-man conjuring show?” (...) “*Elsinore* is a celebration of technology. As a stupendous visual and aural display, it is a tribute to Lepage’s fertile imagination and devotion to technology. But he leaves considerable doubt that ‘the play is the thing’.”

contextualização. “Nenhuma adaptação ou processo de adaptação existe num vácuo: todas elas têm um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura,” – afirma Hutcheon (2006, xvi). A diferença é que, para ela, a adaptação é um novo texto que foi contextualizado, ou seja, a adaptação é dependente de seu contexto de aparecimento.

Por outro lado, na área de estudos da dramaturgia, adaptar é sinônimo de produção teatral. Para Margaret Kidnie (2009), uma produção teatral pode ser considerada uma adaptação porque o simples fato de transportar o texto escrito para a atmosfera dos palcos implica uma série de considerações adaptativas em termos de tempo e espaço que um diretor deverá considerar durante sua elaboração. No caso de Shakespeare, a questão da adaptação torna-se muito pertinente e sempre “assombra” qualquer adaptação teatral shakespeariana, pois a identidade de qualquer uma de suas peças está sujeita à interpretação do idealizador do novo espetáculo (cf. KIDNIE, 2009, p. 19-23). Portanto, um dos impasses da adaptação de *Hamlet* recai no reconhecimento em potencial de que aquele trabalho pode ou não ser identificado como “O” *Hamlet de William Shakespeare*. É importante ressaltar que, para Kidnie (2009, p. 35-36), essa identificação reflete uma crise de reconhecimento nas produções teatrais atuais, uma vez que alguns textos são tão reelaborados e repleto de interferências que mesmo alusões a Shakespeare são difíceis de identificar. Não se trata aqui de discutir aspectos de fidelidade ao texto de Shakespeare. A questão é poder identificar ou não “Shakespeare” em uma nova produção e como isso acontece durante sua realização no palco.

Diante disso, percebe-se que Lepage fez uso de todo seu potencial criativo para elaborar uma obra intermediária, de uma maneira muito própria, de modo que possibilitou uma clara identificação com o texto de Shakespeare. Em uma entrevista a Karen Fricker (1997), Lepage menciona que seu interesse não estava em Hamlet, o personagem, mas em Elsinore, local que o diretor recria como um *playground* para o príncipe dinamarquês que possui vida própria, com olhos e ouvidos¹⁰. Para Lepage, e de acordo com a jornalista, Elsinore pode ser traduzido hoje por meio de recursos de som e vídeo. Para entendermos o que o dramaturgo canadense fez e que diferencia sua produção de outras, é preciso retomar o conceito de intermedialidade.

Elsinore é intermediário porque há várias relações entre mídias que acontecem sob o sentido amplo e restrito do termo. A intermedialidade pode ser entendida como o “cruzar de

¹⁰ No original: “While most productions of Hamlet in our psychology-obsessed century have focused on the title character’s inner life, ‘the character of Hamlet never really interested me,’ Lepage says. ‘I was more interested in Elsinore... I was interested in drawing a playground for Hamlet, to see what kind of a place Elsinore is – a place that has eyes and ears – how we can echo today’s video, recording and sound devices and how do you find Hamlet in that. I wanted to connect Shakespeare’s pots of paint to our pots of paint’.”

fronteiras entre as mídias”, “inter-relação” ou “interação” entre mídias (RAJEWSKY, 2012 e CLUVER, 2007). Este conceito depende ainda da noção de “mídia” que, por sua vez, pode ser compreendida tanto como os materiais de comunicação (mídias públicas, impressas e eletrônicas) como o suporte, instrumento ou aparelho utilizado na produção de signos. Clüver (2007) toma como base de todo o discurso sobre as mídias sua formulação entendida como “aquilo que transmite um signo” num processo dinâmico que envolve produção e recepção de signos. Essa delimitação conceitual nos permite ver *Elsinore* como uma peça teatral que ultrapassa as barreiras do gênero dramático, relacionando-se com a tipografia, com o cinema e com o cenário.

Irina Rajewsky (2012, p. 23) compreende a intermedialidade como uma estratégia que torna possível a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos de mídias. Os fenômenos intermediários têm como objetos de análise aqueles que possuem características híbridas de mídia e não são fixos nem uniformes. O que se reconhece que seja intermedialidade refere-se a “um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter-*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias.” (RAJEWSKY, 2012, p.18).

Rajewsky (2012, p. 25) propõe que a intermedialidade pode se apresentar na forma de três categorias distintas: como transposição midiática, como combinação de mídia, ou como referências midiáticas. A primeira delas, as transposições intermediárias, podem ser exemplificadas pelas adaptações fílmicas e as adaptações de filmes em romances. Esta primeira categoria refere-se à transformação de um determinado produto de mídia em outra, tal como acontece quando um romance se transforma em um filme. Na segunda categoria, estão as combinações de mídia, fenômeno que ocorre quando um determinado produto é o resultado de uma combinação de pelo menos duas mídias, tal como são a ópera, o filme e o teatro. A ópera, por exemplo, combina, ao menos dois tipos de mídia, que são a música e o teatro. O filme, por sua vez, combina o texto escrito (o *script*), a atuação dos atores, a música e a imagem em movimento. O teatro, enfim, combina o texto, a atuação no palco, a música, e, em geral, um cenário. E, finalmente, quando há referências a outras mídias, de forma que se percebe a evocação ou imitação de uma mídia em outra, ou mesmo suas técnicas, configura-se um processo de referência intermediária. Quando um romance descreve objetos de artes visuais, por exemplo, tem-se uma referência intermediária.

Apesar de esclarecedora e ter contribuído para campo de estudo das mídias, a categorização de Rajewsky (2012) desconsidera, em certa medida, as “novas” tecnologias ao

concentrar-se em formas artísticas já consagradas. Daniel Fischlin (2014), em trabalho recente que examina a constituição do conceito de intermedialidade sob a lente específica das adaptações de Shakespeare, compreende a intermídia como um conjunto de formas midiáticas e culturais que emanam de contextos específicos, histórias difusas, tecnologias e práticas criativas (FISCHLIN, 2014, p. 1), sendo uma de suas inquietações exatamente o uso de tecnologias que unem os campos técnicos e discursivos em determinadas circunstâncias históricas. De acordo com o autor, as novas tecnologias proporcionaram alterações nos conceitos de presença, virtualidade e intermediação, sendo que conteúdo e formas narrativa são criadas através de plataformas múltiplas e, às vezes, simultâneas (FISCHLIN, 2014, p. 6).

Elsinore (1997), de Lepage, desafia as fronteiras do texto físico de Shakespeare via tecnologias e formas artísticas conhecidas. Assim, pode-se categorizar a adaptação do canadense como: (1) um caso de transformação midiática por realizar uma adaptação do *Hamlet* de Shakespeare, i.e., realizar uma transposição de uma peça dramática do século XVI para um espetáculo do século XXI; (2) um exemplo de combinação de mídia ao unir texto escrito, música, cenário, e projeção de imagens; e (3) um conjunto de pequenas, porém várias referências intermidiáticas.

Chapple e Kattenbelt (2006) esclarecem que o teatro contemporâneo incorporou tecnologias digitais em sua prática e permitiu a inserção de outras mídias na produção. Esse procedimento – de natureza intermidiática – anula os limites entre as artes, tornando os atos performáticos híbridos, intertextuais, e revelando uma reflexividade e autoconsciência que exploram simultaneamente os recursos teatrais no momento da apresentação. Como consequência, a percepção do teatro como “teatro” tem se alterado e provocado o surgimento de novos questionamentos a respeito dos significados culturais, sociais e psicológicos dos espetáculos. Dentro dessa perspectiva, seria *Elsinore* uma peça independente? Uma colagem? Um *assemblage*? O problema que se interpõe diante de uma adaptação dessa natureza e proporção consiste na dúvida: seriam a extensão da incorporação de tecnologias digitais e a presença de outras mídias no espaço teatral numa peça canônica realmente capazes de proporcionar novos modos de representação (ou seria *re*-apresentação)? A tecnologia do teatro efetivamente oferece estratégias dramáticas inovadoras, novas formas de organizar e encenar a palavra, a imagem e o som, renovação no posicionamento do corpo no tempo e no espaço, bem como maneiras diferentes de inter-relacioná-los?

Trabalhando sob parâmetros do discurso intermidiático, Chapple e Kattenbelt (2006, p. 20) justificam que a mistura de formas artísticas tais como filme, televisão, teatro e mídia

digital induzem a investigar os estudos do teatro contemporâneo de maneira especializada. Dessa forma, estudar a fusão de diversas formas artísticas nos leva a buscar estruturas teóricas de determinadas áreas da performance, da percepção e das teorias de mídia, bem como das abordagens filosóficas da performance. Os autores destacam dois princípios básicos de sua concepção teórica. O primeiro princípio é que o teatro é naturalmente intermediário, pois é capaz de incorporar todas as artes e mídias, sendo, portanto, o palco da intermedialidade. O segundo princípio diz respeito à intermedialidade como um efeito realizado no entrelugar da midialidade, suprindo perspectivas múltiplas e priorizando o estabelecimento de sentido pelo público da performance.

O teatro seria, assim, multimidiático, por oferecer um lugar em que formas artísticas variadas (encenação, ópera, dança, música, pintura) “se encontram, interagem e se integram com o cinema, a televisão, o vídeo e as novas tecnologias, criando uma profusão de textos, inter-textos, inter-mídias e espaços no entrelugar” (CHAPPLE & KATTENBELT, 2006, p. 24). Para Chapple & Kattenbelt (2006), é exatamente nos espaços de encontro, nas interseções, que se encontra a intermedialidade. Isto porque, já no presente momento, estamos rodeados de intermedialidade: “todos nós habitamos o intermediário” (p. 24), sendo a intermedialidade a maneira pela qual experimentamos a vida. O que ocorre é que o teatro contemporâneo permite a apreensão e o entendimento de realidades criadas para o palco por meio de uma combinação com outras mídias, mais recentes, como o vídeo digital, a música eletrônica e a projeção de imagens previamente tratadas. A combinação de mídias fica evidente em *Elsinore*, uma vez que integra exibição de imagens, palco dinâmico, efeitos de luzes e cenários a trechos escritos da peça de Shakespeare. A inventividade proporcionada pela integração desses efeitos é também um recurso artístico a ser lido entre os vários elementos que acontecem simultaneamente no palco.

Tratarei a seguir dos três tipos de referências intermediárias que são responsáveis pela caracterização de *Elsinore* como um produto multimidiático: a utilização de elementos cinematográficos, a arquitetura cenográfica móvel e a palavra em sua dimensão imagética.

O cinema no teatro

André Bazin (1991), no ensaio “Teatro e cinema”, busca integrar a linguagem do teatro a do cinema, propondo aos cineastas que reconsiderem os filmes não em função de seus títulos, mas pelas estruturas dramáticas do roteiro. Ao fazê-lo, o filme passaria a exibir marcas

concretas de teatralidade que iriam se contrapor à estética da narrativa fílmica. Isso pode ser comprovado pela forte interferência da representação teatral em adaptações fílmicas de renome, tais como *Hamlet* e *Henrique V* de Laurence Olivier e o *Macbeth* de Orson Welles.

No entanto, ao formular reorientações para a relação entre teatro e cinema, Bazin nos surpreende ao postular que: (1) o teatro enriquece o cinema intelectualmente devido à sua tradição e tempo de existência; (2) o cinema salvará o teatro, uma vez que este último se renovará gradativamente; e (3) o teatro filmado cederá lugar ao teatro cinematográfico, prevendo, assim, uma forma de espetáculo integral, intermediático, que rompe com a oposição entre teatro e cinema, integrando o dispositivo fílmico aos suportes teatrais. Tanto o cinema quanto o teatro certamente se renovaram, mas o idealismo estético de Bazin deixa em aberto a plena realização do teatro cinematográfico tal como proposto por ele.

Em *Elsinore*, a projeção de imagens representa esse desejo de incorporação do cinema ao teatro. Do mesmo modo como influenciaram nossa maneira de apreender a realidade contemporânea, essas mídias visuais certamente também alteraram nosso modo de produção e de percepção teatral. Essa alteração fica evidente porque o princípio norteador do teatro não é a simulação de eventos através de imagens, em linearidade, projetados numa tela plana. Esta função já é cumprida pelo cinema. No teatro, há a interação entre corpos e objetos, a presença do homem no espaço físico, proporcionada pelo encontro.

Quando Peter Darling, o ator solo, precisa interagir com imagens em movimento como se elas fossem atores em cena, há, portanto, uma “conversa” entre uma função cinematográfica e o teatro. Em um diálogo entre Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern, o ator se desdobra entre as falas, mas os personagens não passam de imagens projetadas, cujas vozes, ou efeitos de som, interagem entre si. Em outro momento, na cena em que Ofélia recebe uma carta de Hamlet, a correspondência é projetada em uma tela e Polônio a lê em voz alta. Além disso, as entradas e saídas do ator também são auxiliadas por imagens em movimento. Depois da cena em que Hamlet diz a Ofélia que ela deve ir para um convento, ele sai pelo lado direito do palco e reaparece pelo lado esquerdo, em poucos segundos, chamando por Horácio. Esse é um dos momentos em que a projeção de imagens se confunde com o corpo real do ator e transforma a experiência do teatro em um espetáculo de ilusionismo. Os “truques” são proporcionados pela interação das imagens com o corpo do ator. Durante a cena do duelo entre Hamlet e Laertes, uma das mais elaboradas, Peter Darling atua com a ajuda de imagens espelhadas e vídeos em tempo real. Temos a sensação de que Hamlet duela consigo mesmo, pois o ator passa de um lado a outro do palco enquanto o duelo acontece na tela.

É certo que o teatro sempre esteve ligado às outras artes: os painéis pintados compondo os cenários, música de acompanhamento, luzes e iluminação. As novas tecnologias, entretanto, impactaram a construção dos cenários pungentemente. O teatro hoje tem usado extensivamente a projeção de imagens em substituição aos cenários físicos, pintados em painéis ou na forma de objetos e elementos cênicos diversos de marcenaria. Assim, ao invés de usar os painéis pintados ou objetos, projeta-se uma imagem em uma tela no fundo do palco que passa a funcionar como o cenário. O próprio Lepage reconhece que sofreu influências da tecnologia em sua concepção teatral: “Meu crescimento como pessoa e como artista vem acompanhado pela máquina e pela tecnologia, e a tecnologia passa por tantas revoluções e transformações quanto eu passo como uma pessoa desta época, que vive sob novas ideias e tendências nesta sociedade”¹¹ (*apud* LAVENDER, 2001, p. 136). Isso explica o uso das três telas como lugares de projeção de slides, sobrepostas, de modo que possam aparecer em ambos os lados da tela. As imagens, por sua vez, provêm de vídeos gravados, mixados e com *designs* pré-tratados por Eric Fauque, o diretor de palco. A dependência da tecnologia é tanta neste espetáculo que tornou imprescindível a presença dos técnicos durante os ensaios, de forma a garantir uma apresentação bem-sucedida. Andy Lavender (2001, p. 137-138) comenta que as imagens projetadas se transformam num componente quase que orgânico durante o espetáculo, como se cada elemento técnico fosse “tocado” ou “representado” por seu operador em sincronia completa com os ritmos da performance. A plena realização desses elementos no espetáculo prova que o teatro integrado – a reunião de performance, *design*, técnica – pode ser pensado e desenvolvido como um evento teatral possível.

A utilização da projeção de imagens no espetáculo de Lepage mostra-se enriquecedora para o teatro como um todo. Além disso, como dispositivo ilusionista usado como técnica de apresentação da informação e de criação de ambiguidades, permite questionar a civilização da imagem, o olhar, a narratividade e o estabelecimento dos sentidos. O caráter híbrido do trabalho de Lepage nos leva a refletir sobre o paradoxo da projeção de imagens. Ela abre espaços para a intervenção crítico-criativa do espectador na medida em que passa a exigir maior participação deste no espetáculo, que precisa também “ler” as imagens projetadas e fazer inferências. O texto shakespeariano fragmentado, mas de conhecimento do público por tratar-se de um clássico, desafia a percepção narrativa linear. A forte tendência narrativa passa

¹¹ No original: “My growth as a human being and as an artist is accompanied by machinery and technology, and technology undergoes as many revolutions and transformations as I do as a person of this era who goes through new ideas and trends in society.”

a interagir com o poder de síntese das imagens, revelando a consciência do esgotamento das palavras, da convicção e do propósito de narrar que, no teatro contemporâneo perde um pouco seu prestígio e chama a atenção para a necessidade de refundar o discurso. No teatro contemporâneo, o texto, assim, é entrecortado por espaços vazios e silêncios, que passam a ser preenchidos por imagens. Para Lepage, as imagens se integram como estruturas narrativas alternativas proporcionadas pelas mídias e pelas novas tecnologias e a referência intermediária ao cinema fica clara com a exibição dos créditos no final, tal qual no cinema, para incluir toda a equipe técnica do grupo Ex Machina na realização do evento.

Lepage usa as imagens para libertar-se das palavras, da narratividade, e condensá-la. A libertação da narrativa de uma peça de quase quatro horas de duração, centrada no diálogo e na narração, assim, torna-se evidente. Em *Elsinore*, passamos a assistir a uma fragilização cada vez mais definitiva de princípios narrativos.

O cenário móvel

O cenário móvel concebido por Carl Fillion desafia o espaço teatral convencional. Lepage queria um palco móvel com o qual o *performer* pudesse manter uma relação mais pessoal e interativa com o espaço (cf. LAVENDER, p. 103). Criou-se, então, uma plataforma com uma abertura central movida hidraulicamente e controlada por computadores, que se integrava organicamente ao espetáculo. O *plateau* móvel se transforma, dentre outras coisas, no castelo de Elsinore, no vestido e no lago de Ofélia, na cama incestuosa de Gertrudes.

Este cenário móvel altera a concepção clássica de espaço teatral e incorpora à encenação a função técnica dos operadores como integrantes do elenco. Este novo status dos técnicos é confirmado por Lavender: “o trabalho dos operadores faz muita diferença na finalização da produção e o tempo dispendido no ensaio com os técnicos e operadores é crucial para melhorar o estilo de apresentação *mix*-mídia de Lepage” (2006, p. 137). Chapple e Kattenbelt afirmam, por outro lado, que esses recursos e seus operadores não podem assumir total autoridade sobre a técnica envolvida, pois o mais importante continua sendo o corpo e a mente do *performer* durante a troca midiática, mais essenciais que qualquer outro recurso tecnológico que a mídia possa produzir (2006, p. 22).

A observação de um espetáculo passa diretamente pela percepção dos movimentos no espaço realizados por corpos expressivos. No caso de Lepage, esse corpo é único e que se desdobra em vários outros durante a apresentação do ator, que interpreta todos os personagens

da peça, com a ajuda do palco móvel. *Elsinore* renova a linguagem da cena teatral que a tradição mimética e naturalista empreendeu ao longo dos tempos, porque dinamiza as formas do espaço cênico, que passam a se configurar como múltiplos, simultâneos e não-lineares.

Em Lepage, a limitação física do palco retangular é superada em sua horizontalidade espacial quando a plataforma móvel coordena movimentos distintos em um único local, superando, assim, a limitação espacial. A materialidade cênica propiciada pelo palco móvel gera uma realidade artificial, a qual torna a fala proporcional ao movimento, e passa a integrar, de maneira prodigiosa, texto e espaço. Outra vez, a percepção se reorienta e tanto a criação de sentidos quanto as emoções do espectador são impactadas. Não pelo sentido do texto em si, mas pela maneira engenhosa de como o texto se adere organicamente aos mecanismos cênicos. O palco móvel se transforma nos muros de *Elsinore*, em quartos, corredores, espaços interiores e exteriores ao castelo, em movimentos de abrir e fechar que revelam múltiplas perspectivas em ação. Dessa forma, não há um espaço físico que representa mimeticamente a *Elsinore* de Hamlet, mas o que está em jogo é um espaço fantasmagórico e surreal da mente do príncipe, que se transforma diante dos olhos do espectador.

Palavra-imagem

Lepage incorpora o uso da tipografia à encenação durante a exibição de créditos e da carta escrita na peça de Shakespeare, tal como a que Hamlet escreve a Ofélia e é lida por Polônio (Ato II, cena i). Transformar a palavra escrita em imagem decorativa dos palcos é um fenômeno recente. A vanguarda europeia incorporou a palavra escrita à imagem, fundindo palavra e figura numa complexa textura sígnica. Como consequência, a escrita libertou-se da narração e do sentido literal e passou a ser valorizada em termos estéticos. O alfabeto passou a ter existência livre, própria, e pôde ser trabalhado artisticamente, assim como qualquer outro suporte artístico. A letra ganha destaque não como significado, mas como significante (cf. GRUBER, 2006).

Como Klemens Gruber (2006) aponta em um artigo específico sobre o uso da palavra escrita no palco, percebe-se que a diminuição dos diálogos no teatro é proporcional ao aparecimento de caracteres de função decorativa no palco. Em espetáculos como *Machina Typographica* (1914) e o ballet *Within the Quota* (1923) dizeres retirados de uma primeira página de jornal estampam o cenário com mensagens irônicas. Ainda segundo o autor, o uso

da tipografia no cenário interrompe o enredo com a função de comentar, estabelecer conexões entre ações da peça ou situar o contexto.

No caso de Lepage, a palavra escrita é usada em sua materialidade. Os créditos de abertura de *Elsinore* aparecem como créditos de um filme. Dessa forma, explora-se o uso da palavra escrita no cinema, que inicialmente era usada para contar o enredo do filme no cinema mudo e que, gradativamente, foi se resumindo a elementos paratextuais, tais como o título, créditos e cartazes publicitários. No cinema, foi somente dessa forma que a palavra escrita se integrou ao filme de maneira harmoniosa e bem aceita. Um segundo momento em que a palavra escrita é usada em sua materialidade em *Elsinore* é quando Polônio lê a carta de Hamlet a Ofélia. Essa carta é aberta aos espectadores numa grande tela onde o texto escrito em letra cursiva é projetado e expõe o motivo pelo qual Ofélia deduz a loucura de seu amado. O papel amassado, de aspecto envelhecido e a letra cursiva são, ao mesmo tempo, cenário – uma vez que é uma imagem projetada no fundo do palco – e também texto, revelando sua função que é a comunicação entre os amantes.

O fantasma sai de cena

Assim, percebe-se que a projeção de imagens, o cenário móvel e a palavra escrita foram três referências intermediárias (cinema, cenografia e tipografia) identificadas no espetáculo de Robert Lepage que, integradas à encenação teatral, ressaltaram seu caráter multimidiático. *Elsinore* pode ser considerado um espetáculo multimidiático na medida em que: (1) o fato de tratar-se de uma adaptação já a insere na categoria das transposições intermediárias; (2) contempla uma miríade de mídias diferentes, em um mesmo espetáculo, reafirmando o teatro contemporâneo no campo das combinações midiáticas; (3) o uso de recursos tipográficos e cinematográficos estabelecem uma relação de referência a outras mídias, tais como os cartazes ou créditos de um filme. Esses elementos, por sua vez, se sobressaem uma vez que o modo como foram usados os tornam originais e inovadores. A peça elisabetana tão conhecida, lida e citada retorna em uma encenação cujo texto de Shakespeare colaborou.

Elsinore é uma produção constantemente assombrada pelo *Hamlet* de Shakespeare, cujo texto se esfaca em meio a todos os outros recursos midiáticos usados pelo dramaturgo. Tal como o Fantasma controla o desejo do príncipe, o público é seduzido pelas mídias e pelos recursos tecnológicos que pairam sobre a superfície do espetáculo que não se aprofunda nas

questões metafísicas do príncipe Hamlet. Ao contrário, parece evitar essas questões, pois o que importa é a magia e o efeito encantador proporcionados pela técnica. Assim, Lepage reinventa a tragédia elisabetana e seu espetáculo sugere um desejo de controle da nossa percepção visual e auditiva do clássico. Assim, somos convidados a participar do jogo dos simulacros de um ator que se desdobra em outros tantos por meio da projeção de imagens; de um cenário móvel que confere dinamismo ao palco; da evocação do cinema e da tipografia por meio da projeção de palavras no cenário.

Assim que o aparato tecnológico é desligado e que as luzes da encenação se apagam, o fantasma-simulacro da magia tecnológica também se despede. Ele habita o palco enquanto a peça está sendo encenada, pois nele reside uma realidade técnica que torna a magia de Shakespeare possível no teatro contemporâneo. Por isso, *Elsinore* trata-se de um *efeito* de Shakespeare: não é a peça que importa como “a coisa”¹², mas o aspecto multimidiático que permite que *Hamlet* se renove.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and Simulations. In: POSTER, Mark (Ed.). *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Stanford: Stanford UP, 1988. p. 166-184. Disponível em <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html> Acesso em: 11/10/2010

_____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: ed. Relógio D'água, 1991.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRENNAN, Liam. Behold a Master Craftsman, *The Irish Independent*, Oct. 18, 1997.

CHAPPLE, F. & KATTENBELT, C. (Eds.) *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.

CLARKE, Jocelyn. Who's for Cluedo, er Hamlet?, *Sunday Tribune*, Sept. 28, 1997a.

_____. Theatre is dead, long live theatre, *Sunday Tribune*, Sept. 26, 1997b.

¹² *Hamlet*, III, ii: “The play is the thing”.

- CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Escola de Belas Artes, 2007. [manuscrito]
- FISCHLIN, D. (Ed.) *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- FISCHLIN, D.; FORTIER, M. (eds). *Adaptations of Shakesepeare: a Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge, 2000.
- FRICKER, Karen. Robert Lepage is a Renaissance Kind of Guy: In Many Ways. *Dublin Theatre Festival*, Oct. 6th-18th, 1997. [booklet]
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare's Ghost Writers*. New York and London: Routledge, 2010.
- GRUBER, Klemens. The Staging of Writing: Intermediality and the Avant-garde. In: CHAPPLE, F. & KATTENBELT, C. (Eds.) *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006. p.181-193.
- HALPERN, R. An Impure History of Ghosts: Derrida, Marx, Shakespeare. In: HOWARD, J.; CUTLER, S. (Eds.). *Marxist Shakespeares*. London and New York: Routledge, 2001. p. 31-52.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- KATTENBELT, Chiel. Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality. In.: CHAPPLE, F. & KATTENBELT, C. (Eds.) *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006. p. 29-39.
- KIDNIE, Margaret. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2009.
- KNOWLES, Ric. Reading Elsinore: the Ghost and the Machine. In: *Canadian Theatre Review: Adapting Shakespeare in Canada*. Daniel Fischlin and Ric Knowles (eds.). Summer 2002. p.87-88.
- LAVENDER, Andy. *Hamlet in Pieces: Shakespeare Reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*. New York: Continuum, 2001.

LEPAGE, Robert (Dir.) & EX MACHINA, Québec. *Elsinore*. New York: Brooklyn Academy of Music, Majestic Theater, 1997.

MANSO, Sara. Robert Lepage pone a Hamlet en manos de un solo personaje: Elsinor llega al Festival de Otoño madrileño, *ABC*, Viernes, Oct. 17, 1997.

MEANY, Helen. Projections in time and space. Dublin Theatre Festival Supplement. *Irish Times*, 24 September 1997, p. 34-35.

MÜLLER, Heiner. *Hamlet-Máquina*. Trad. Reinaldo Mestrinel. Teatro de Heiner Müller. Apresentação de Fernando Peixoto. São Paulo: HUCITEC, 1987. 25-32.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana L. de L. Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

VALLEJO, Javier. El universe de Lepage, *El País*, 18 de octubre de 1997.

VIEIRA, E. V. C. *Espectros de Hamlet: questões de adaptação e apropriação*. 2012. 199f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2012. [manuscrito]

WINSTON, Iris. High-tech Hamlet loses sight of play, *The Ottawa Citizen*, Thursday, Sept. 11, 1997. p.4.

Robert Lepage's *Elsinore*: multimedial appropriation of *Hamlet*

Abstract: This article deals with the multimedial appropriation of Shakespeare's *Hamlet* by the Canadian playwright Robert Lepage in a production full of images, music, typography, and mobile scenography that innovated the language of Shakespearean adaptations. At first, it considers the theater as naturally intermedial as it is able to incorporate all the arts and media on stage. The purpose of this paper is to present an analysis of the elements that are present as

intermedial references in the performance. Moreover, it also discusses the reasons why this play can be considered as multimedia, since it involves intermedial transpositional processes, combination of media, and intermedial references according to the categorization of Irina Rajewsky (2012). The theater would thus be multimedial for offering a place where all art forms (staging, dance, music, painting) meet, interact, and integrate with the cinema, the television, the video, and the new technologies, creating a profusion of meanings (CHAPPLE & KATTENBELT, 2006). Finally, it is provided a criticism of the technologization of the Shakespearean play that, as the Ghost, produces effects of the real, which distract the audience from the deeper and reflective issues of the play.

Keywords: Intermediality. *Hamlet*. Robert Lepage. Contemporary Canadian theatre

Recebido em: 13 de outubro de 2016.

Aprovado em: 14 de janeiro de 2017.