



Shakespeare transmitido: repensando o significado da performance ao vivo

Shakespeare broadcast: rethinking the meaning of live performance

Shakespeare transmitido: repensando el significado de la performance en vivo

Paulo da Silva Gregório

Paulo da Silva Gregório

Professor adjunto no curso de Letras Inglês da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), Universidade Estadual do Ceará. Doutor em Shakespeare Studies pela University of Birmingham. Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



Resumo

Enquanto as transmissões de montagens ao vivo têm sido instrumentos importantes pelos quais companhias britânicas como o National Theatre têm disseminado suas produções shakespearianas para além do espaço físico do teatro, elas levantam questões relevantes acerca da primazia do teatro enquanto veículo privilegiado de ressignificação de Shakespeare. Este artigo discute questões teóricas relativas ao modo como a linguagem marcadamente intermediária desse gênero de adaptação shakespeariana cria novas formas de participação espectral que reconfiguram noções de *ao vivo* e de coparticipação, convencionalmente percebidas como traços constitutivos da identidade ontológica do teatro. Essas questões serão examinadas em relação a uma montagem britânica de *Hamlet* (2015), dirigida por Lyndsey Turner para o National Theatre, que foi também exibida nos cinemas como parte do projeto National Theatre Live. Veremos que, ao passo que as técnicas de filmagem empregadas na captura da performance ao vivo buscam reproduzir, na tela, a experiência do aqui-e-agora do teatro presencial, elas sinalizam formas alternativas de ressignificar a performance shakespeariana nas telas, tanto de modo síncrono quanto assíncrono.

Palavras-chave: Performance shakespeariana, Transmissão ao vivo, Intermedialidade, Shakespeare, *Hamlet*.

Abstract

While live theatre broadcasting has been instrumental in disseminating Shakespearean productions by British institutions such as the National Theatre beyond the physical theatre space, it has raised important questions regarding the primacy of theatre as a privileged medium where Shakespeare is made to re-signify. This article examines theoretical questions regarding the ways in which the markedly intermedial idiom of this genre of Shakespearean adaptation generates new modes of spectatorial participation, reconfiguring notions of liveness and co-participation — conventionally understood as distinctive features of the ontological identity of theatre. These issues will be examined in relation to a British production of *Hamlet* (2015) directed by Lyndsey Turner for the National Theatre and broadcast live in cinemas as part of the National Theatre Live project. We shall see that, while the filming techniques deployed to capture the live performance seek to reproduce on screen the here-and-now of live theatre, they point to alternative ways of re-signifying the Shakespearean performance on screen both synchronically and asynchronously.

Keywords: Shakespearean performance, Live theatre broadcast, Intermediality, Shakespeare, *Hamlet*.

Resumen

Si bien las transmisiones de producciones en vivo han sido instrumentos importantes a través de los cuales las compañías británicas, como el National Theatre, han difundido sus producciones de Shakespeare más allá del espacio físico del teatro, esta modalidad también ha planteado preguntas relevantes sobre la primacía del teatro como vehículo privilegiado para resignificar a Shakespeare. Este artículo discute cuestiones teóricas relacionadas con la forma en que el lenguaje marcadamente intermedio de este género de adaptación de Shakespeare crea nuevas formas de participación del espectador que reconfiguran las nociones de en vivo y de coparticipación, convencionalmente percibidas como rasgos constitutivos de la identidad ontológica del teatro. Estas preguntas se examinarán en relación con la producción británica de *Hamlet* (2015), dirigida por Lyndsey Turner para el National Theatre y que también se proyectará en los cines como parte del proyecto National Theatre Live. Aunque las técnicas de filmación utilizadas para capturar la actuación en vivo buscan reproducir, en la pantalla, la experiencia aquí y ahora del teatro en vivo, señalan formas alternativas de resignificar la performance shakespeariana en la pantalla, tanto de manera síncrona como asíncrona.

Palabras clave: Performance shakespeariana, Transmisión en vivo, Intermedialidad, Shakespeare, *Hamlet*.

Enquanto ícone do teatro britânico, Shakespeare figura entre os dramaturgos cujas obras permanentemente integram o repertório de companhias teatrais como a Royal Shakespeare Company (RSC), o National Theatre (NT) e o Globe Theatre. A RSC, em particular, é responsável pelo desenvolvimento de uma sólida tradição de performance shakespeariana, a qual, desde a década de 1960, tem desempenhado um papel fundamental em moldar o significado das peças de Shakespeare no – e para além do – teatro. *Rei Lear* (1962), *Sonho de uma noite de verão* (1970), *Macbeth* (1976) e *Hamlet* (2008)¹ são algumas das produções que se destacam na história da companhia e, até hoje, influenciam o modo pelo qual Shakespeare é reproduzido no âmbito da cena teatral britânica. Além disso, as adaptações de montagens da RSC para as telas tiveram um papel importante no desenvolvimento

¹ Tanto *Lear* quanto *Sonho* foram dirigidas por Peter Brook. Já *Macbeth* e *Hamlet* foram produzidas sob a direção de Trevor Nunn e Gregory Doran, respectivamente.

e na consolidação de um estilo cinematográfico e televisivo profundamente influenciado por elementos estéticos e performáticos empregados em performances shakespearianas da companhia². Ao buscarem reproduzir aspectos-chave das produções das quais elas foram oriundas, essas adaptações ressignificaram as peças a partir de uma complexa combinação de elementos cinemáticos/televisivos e teatrais. Enquanto a interface entre tela e palco revela o caráter intermediário dessas formas de adaptação, ela sinaliza, também, a dívida destas para com a longa história do teatro shakespeariano produzido no Reino Unido. Conforme assinala Kirwan (2021, p. 174), a longa tradição britânica de filmagens de Shakespeare é dividida entre o desejo de capturar o que se percebe como autenticidade do palco britânico e, simultaneamente, entreter a plateia por meio de uso de reconhecidas convenções cinemáticas hollywoodianas. Se essa dicotomia se manifesta em gêneros midiáticos como o filme e o drama televisivo, para os quais diversas montagens shakespearianas britânicas já foram adaptadas, ela se torna ainda mais conspícua na transmissão ao vivo de uma produção teatral no cinema.

Essa forma de adaptação Shakespeariana ganhou força, no Reino Unido, por meio dos projetos National Theatre Live e o Live From Stratford-upon-Avon, inaugurados pelo National Theatre e pela RSC em 2009 e 2014, respectivamente. O teatro shakespeariano contribuiu significativamente para o desenvolvimento da transmissão teatral ao vivo e seu reconhecimento pelo público britânico e estrangeiro enquanto forma legítima de se experienciar uma performance teatral remotamente. Greenhalgh (2014, p. 256) aponta que, enquanto o repertório do NT Live abrange uma gama de peças clássicas e contemporâneas, produções shakespeareanas testaram e desenvolveram, de modo especial, o estilo digital do projeto. Ao mesmo tempo em que a performance shakespeariana impactou enormemente a consolidação da transmissão ao vivo de uma montagem enquanto forma midiática, esta levou a uma disseminação mais ampla de Shakespeare e, mais especificamente, de estilos de performance shakespeariana explorados no teatro britânico *mainstream* por meio de influentes instituições como o NT e a RSC. Para Michael

² Entre as várias montagens da RSC adaptadas para o cinema e a TV estão: *Rei Lear* (1971), direção: Peter Brook; *Sonho de uma noite de verão* (1996), direção: Adrian Noble; *Hamlet* (2009), direção: Gregory Doran.

Friedman (2016, p. 458), a popularização de Shakespeare através de adaptações em veículos de massa complica o *status* do dramaturgo enquanto ícone da “alta cultura”, uma vez que o torna acessível para um público que inclui não apenas uma elite britânica e norte-americana, como também espectadores de diversas classes sociais ao redor do globo.

Nesse sentido, a difusão de Shakespeare promovida pelas transmissões ao vivo atende ao desejo das companhias de participarem do mercado global para a performance shakespeariana por meio do uso de tecnologias que popularizam a experiência de “alta cultura” comumente associada ao palco shakespeariano no Reino Unido (FRIEDMAN, 2016, p. 458). Essa busca por reproduzir, na tela, a experiência do espetáculo ao vivo se reflete na ênfase dada a aspectos percebidos como inerentemente teatrais em detrimento dos recursos televisivos e cinematográficos amplamente empregados na produção de uma transmissão ao vivo. O foco dado ao teatral suscita questões importantes acerca do que se percebe como a ontologia da performance shakespeariana e a influência de tal percepção nos diferentes modos pelos quais o espetáculo filmado é exibido e recebido pelo público. Dentre essas questões, merece destaque a crença na primazia do palco, advinda, principalmente, de duas concepções já amplamente problematizadas no âmbito da crítica shakespeariana. Primeiro, tem-se a ideia de que o teatro é, por excelência, a mídia em que as peças de Shakespeare podem ser plenamente ressignificadas enquanto performance, uma vez que foram originalmente produzidas para a encenação no palco. A segunda noção diz respeito ao mito de que o espetáculo teatral oferece aos espectadores uma experiência não midiaticizada e, portanto, mais autêntica do que, por exemplo, produtos midiaticizados digitalmente, como a adaptação fílmica e televisiva. Também atrelada a essa segunda ideia está a percepção de que o caráter imediato, único e efêmero da performance teatral presencial sinaliza superioridade desta em relação a formas de adaptação shakespeariana consideradas derivativas e de segunda-mão, como é o caso do filme e mesmo da transmissão ao vivo. Diante dessa problemática, este artigo se propõe a discutir, teoricamente, o modo como a natureza notadamente intermediática do gênero transmissão de performance ao vivo cria formas alternativas de participação espectral as quais desestabilizam a autoridade

do teatro presencial enquanto meio privilegiado de significação no âmbito da performance shakespeariana.

Com o intuito de ampliar a discussão dessas questões teóricas, examinarei uma montagem de *Hamlet* dirigida por Lyndsey Turner para o National Theatre em 2015, e transmitida ao vivo como parte do NT Live. Ao discutir essa transmissão, tomarei por base minhas experiências espectatoriais no Barbican Theatre, onde tive a oportunidade de assistir a essa montagem presencialmente, e na plataforma de *streaming* em que a filmagem foi posteriormente veiculada.³ Veremos que, enquanto a tentativa de representar a performance teatral ao vivo de modo transparente aponta para uma reafirmação da autoridade do palco shakespeariano e do evento teatral convivial – para usar um termo empregado por Dubatti (2021) – os processos intermediários por meio dos quais a transmissão se constituiu ressignificam consideravelmente a experiência teatral para espectadores remotos que assistiram à performance tanto síncrona quanto assincronamente. O hibridismo que caracteriza a transmissão do espetáculo ao vivo não apenas nos convida a repensar a ontologia do teatro e a autoridade que ele exerce na produção e recepção da performance e adaptação shakespearianas, mas também demanda que esse gênero midiático seja examinado de acordo com suas próprias convenções, e não a partir de critérios comumente empregados para se avaliar montagens tradicionalmente encenadas para um público que ocupa o espaço físico do teatro.

Refutando a autoridade do palco shakespeariano: o mito da performance não-midiatizada

O lugar de prestígio ocupado pela performance teatral presencial na hierarquia ainda estabelecida entre palco e tela no âmbito da performance/adaptação shakespeariana anglófona está diretamente associado a uma percepção antiquada do palco como instrumento para a materialização de significados presumidamente autênticos contidos no texto de Shakespeare. Conforme nos lembra Pamela Bickley e Jenny Stevens (2021, p. 4),

³ A gravação dessa montagem foi disponibilizada na plataforma de *streaming* Amazon Prime, em 2021, como parte da série Great British Theatre.

normalmente se acredita que a grandeza de Shakespeare reside na singularidade de sua escrita, o que faz com que atores sintam o peso da responsabilidade ao performarem falas famosas das peças. Debates acerca do processo colaborativo pelo qual as peças de Shakespeare inicialmente se materializaram no palco elizabetano, e dos complexos trabalhos editoriais a que os textos veiculados como “originais” ainda são submetidos⁴, têm contribuído para desconstruir a autoridade que o texto de Shakespeare exerce, em especial, na performance anglo-americana. Para William B. Worthen (2014, p. 23), conceber o teatro shakespeariano enquanto performance e não como um instrumento para comunicar uma interpretação do texto implica repensar a dramaturgia shakespeariana não como um objeto a ser preservado ou uma mensagem a ser comunicada, mas como um elemento – dentre vários – que constitui o evento teatral. Apesar desse movimento da crítica de descentralizar o texto de Shakespeare, este continua a funcionar como o pilar central da performance shakespeariana em instituições teatrais como a RSC e o NT. O modo pouco experimental com que o texto de Shakespeare é comumente empregado em montagens dessas companhias sinaliza a insistência numa abordagem “fiel” do texto como forma de afirmar a suposta autenticidade das produções, acentuando, desse modo, o apelo destas para um público britânico que se vale da ideia de fidelidade textual como parâmetro crítico. O cenário da performance shakespeariana anglo-americana descrito pelo crítico Dennis Kennedy em meados da década de 1990 ainda se reflete nas práticas teatrais que atualmente fundamentam as montagens da RSC e do NT. Kennedy (1996, p. 148) destaca que, indo na contramão de experimentos pós-modernos realizados com Shakespeare em outros países, a necessidade de reafirmar a centralidade do texto e de práticas mais tradicionais de encenação alicerçadas na análise textual limitou consideravelmente o escopo criativo das montagens da RSC. Além de chamar atenção para o tradicionalismo que permeia a performance shakespeariana, a ênfase dada ao texto reitera a autoridade do palco britânico enquanto instituição em que o significado do texto de Shakespeare é presumidamente comunicado de modo mais autêntico.

4 Ver, por exemplo: Stern (2004, p. 62-90); Smith (2007, p. 49-50).

Worthen (1997, p. 163) demonstra que, até o final da década de 1990, a crítica de performance shakespeariana desempenhou um papel importante em legitimar o palco como site privilegiado para a reprodução da autoridade do texto de Shakespeare. J. L. Styan é apontado como um dos principais críticos cuja obra promoveu uma concepção da *mise-en-scène* enquanto veículo de redescoberta de significados shakespearianos autênticos. Para Styan (1977, p. 6), o uso de práticas teatrais modernas que romperam com a estética realista proporcionou uma aproximação entre o teatro moderno e modos de performance empregados no período elizabetano. Nesse contexto, Styan (1977, p. 1) destaca a atuação dos diretores britânicos Peter Hall e Peter Brook, cujas abordagens inovadoras possibilitaram um resgate daquilo que o crítico descreve como “genuína experiência de Shakespeare”. É válido destacar que Hall e Brook participaram da fundação da RSC, e contribuíram ativamente para o desenvolvimento de um estilo de encenação por meio do qual a companhia criou para si um etos de epicentro da performance shakespeariana no mundo anglo-americano.

Altamente influenciado pela crítica teatral da época e por formas dramática difundidas por Brecht, Beckett e Artaud, o estilo da companhia se caracterizava, principalmente, pela ênfase dada à fala precisa do verso de Shakespeare, e pela apropriação de elementos estéticos do teatro moderno com a finalidade de ressaltar a contemporaneidade das peças de Shakespeare para espectadores da época.⁵ Embora esse emprego do teatro moderno sinalize a necessidade de se transcender a escrita no processo de ressignificação de Shakespeare no palco da RSC, o uso extensivo do texto, com poucas alterações, até hoje funciona como forma de legitimar a aplicação de variadas práticas teatrais ao texto sem que a autoridade deste seja minada. Reitera-se, assim, o *status* do palco britânico como veículo em que Shakespeare emerge mais autenticamente, uma vez que reproduz significados presumidamente latentes na altamente prestigiada dramaturgia shakespeariana.

Além dessa percepção da performance como instrumento para a realização do “verdadeiro Shakespeare”, o valor normalmente atribuído ao aqui-e-agora do evento teatral perpetua a autoridade e a proeminência

⁵ Para mais sobre o estilo dramático da RSC na década de 1960, ver: Addenbrooke (1974, p. 42-62); Beauman (1982, p. 266-281); Chambers (2004, p. 11-23).

do palco em relação a outras mídias como o cinema e a televisão. John Wyver (2014, p. 117) observa que o discurso normalmente usado para descrever adaptações para a tela é centrado na ideia de perda: perda do tempo real, e das relações de copresença entre atores e plateia. Bernadette Cochrane e Frances Bonner (2014, p. 125) estão entre as críticas que discutiram o modo como a transmissão ao vivo priva a plateia de elementos considerados essenciais da performance no palco. Para elas, a filmagem do espetáculo ao vivo tira dos espectadores o direito de escolher para onde direcionar o olhar e, desse modo, criar seu próprio entendimento da performance sem que haja a interferência das escolhas diretoriais quanto ao enfoque da câmera. O que essas estudiosas sugerem é que, enquanto as transmissões são divulgadas como um gênero que replica a experiência da performance ao vivo no teatro, elas são desprovidas de elementos percebidos como constitutivos da ontologia do espetáculo presencial, a saber: o caráter não midiático da performance e a experiência de coparticipação entre espectadores e a *mise-en-scène*. Por esse viés, entende-se que o público remoto tem acesso a uma experiência secundária, uma vez que a tela fornece reduzidas possibilidades de significação quando comparada com a variedade de significados produzidos no aqui-e-agora da performance no teatro.

A retórica da perda não apenas inferioriza o gênero midiático da transmissão ao vivo, como reproduz noções essencialistas em relação à performance e à experiência espectral as quais precisam ser repensadas. Para Patrice Pavis (2013, p. 135), rígidas divisões entre a performance ao vivo e a midiaticizada não são mais válidas. Isso se dá porque, “à medida que nossa atenção e imaginação são colonizadas e distraídas pelas mídias dominantes do nosso tempo, velhas categorias do humano, do vivo e do presente se tornam irrelevantes. Nossa percepção é inteiramente determinada pela intermedialidade” (PAVIS, 2013, p. 135, tradução minha). Quando, no teatro, a plateia pode escolher entre direcionar a atenção para a presença viva do ator no palco ou sua imagem veiculada em vídeo, ela não necessariamente escolhe o animado ao invés do inanimado; o critério de seleção é aquilo que é visível numa escala mais ampla e que, portanto, prende a atenção (PAVIS, 2013, p. 140). Nesse sentido, “a presença real do ator no palco não é absolutamente vital para o espectador, e tampouco prova a superioridade ‘ontológica’ do teatro sobre as

mídias audiovisuais” (PAVIS, 2013, p. 141, tradução minha). Ao questionar o princípio de que o teatro possui uma ontologia fundamentada nas relações de co-presença estabelecidas no aqui e agora da performance ao vivo, Pavis nos convida a desconstruir hierarquia entre a o espetáculo presencial e aquele exibido por meio de aparato audiovisual.

As concepções de Pavis vão ao encontro às de Philip Auslander (2008, p. 35), para o qual a mediação se tornou um fenômeno implicitamente ou explicitamente integrado à experiência do **ao vivo**. Auslander (2008, p. 4, tradução minha) emprega o termo “mediatizado” para se referir à “performance circulada na televisão, por meio de gravações audiovisuais, e em outras formas baseadas em tecnologias de reprodução.” Numa cultura altamente mediada em que distinções entre o **ao vivo** e o “remidiado” nem sempre são perceptíveis, formas midiáticas como a transmissão teatral reconfiguram o próprio escopo do **ao vivo**, o qual deixa de se limitar apenas a interações específicas entre o ator e o público dentro do teatro para englobar experiências de co-presença tecnologicamente mediadas (AUSLANDER, 2008, p. 61). Além disso, Auslander (2008, p. 68-69) observa que, enquanto o *feedback* entre atores e a plateia é comumente apontado como atributo único do palco, é improvável que a resposta da plateia influencie espetáculos mais tradicionais a ponto de alterá-los substancialmente. Embora essas observações não diminuam o valor da performance presencial, elas desconstruem o mito de que de que o evento teatral ao vivo reproduz a autoridade de Shakespeare de modo mais legítimo de que outras formas mediadas digitalmente que, apesar de ainda percebidas como derivativas e de segunda-mão, são igualmente relevantes para os processos de construção de sentido através dos quais Shakespeare é continuamente ressignificado.

É válido destacar que as concepções de Pavis e Auslander, elaboradas num período que antecedeu a pandemia de covid-19, adquiriram um significado mais amplo durante o desastroso período pandêmico, em que o isolamento social foi amplamente adotado como importante ferramenta no combate à disseminação do vírus. As medidas de *lockdown* tiveram grande impacto no teatro, tradicionalmente compreendido como uma arte fundamentalmente convivial (DUBATTI, 2021, p. 257), levando a tanto a uma

disseminação mais ampla de formas de teatro digital⁶ já existentes no período pré-pandêmico (por exemplo, exibições síncronas/assíncronas de performance filmada ao vivo), como ao surgimento de experimentos teatrais via Zoom.⁷ Erin Sullivan (2022, p. 49) nos lembra que praticantes de teatro encontraram meios de usar ferramentas digitais para compartilhar seu trabalho com o público, num período de distanciamento social sem precedentes. Se, antes da pandemia, a transmissão de performance ao vivo era construída visando a uma reprodução, na tela, da performance presencial, esse modelo se tornou inválido durante o *lockdown*, uma vez que o meio digital havia se tornado o único espaço possível para a criação de novas experiências teatrais. Barbara Fuchs (2021, p. 7) aponta que esse novo cenário promoveu uma reformulação de debates críticos centrados na suposta distinção ontológica entre material ao vivo e gravado, bem como no modo como o último ameaça a essência do teatro, noções que já vinham sendo contestadas com a evolução das tecnologias de *streaming*.

Ao discutir a ideia de midiatização no âmbito da performance shakespeariana, Worthen contesta a maneira como o espetáculo presencial – diferente de outros produtos culturais mais declaradamente midiatizados como um filme ou um programa televisivo – é comumente percebido como um fenômeno não-midiatizado. Para ele, tal entendimento provém de noções contemporâneas da intermedialidade teatral como fenômeno dependente da ascensão de tecnologias digitais e de gravação. Essa perspectiva simplifica a complexidade tecnológica do teatro, uma vez que privilegia certas tecnologias e certos instrumentos (por exemplo, a escrita dramática e os corpos) como elementos essenciais do teatro ao vivo, enquanto compreende outros (por exemplo, recursos digitais de gravação) como intromissões dentro do espaço teatral presumidamente não-midiatizado (WORTHEN, 2020, p. 12). Isso invisibiliza o modo pelo qual o teatro remedia elementos que existem para além do teatro (escrita, roupas, gestos, moda, dança etc.), os quais passam a ser concebidos como transparentes, sendo, assim, naturalizados como constitutivos da

6 Para mais sobre a definição de teatro digital e termos empregados para descrever as experiências dessa forma de teatral, ver: Masura (2020, p. 6-10)

7 Para mais sobre o uso do Zoom como espaço teatral durante a pandemia, ver: Broadribb (2022, p. 45-61); Sullivan (2022, p. 186-197).

ontologia do teatro. Conforme Worthen (2020, p. 13) destaca, o fato de que as agora convencionais tecnologias do teatro parecem ter se tornado transparentes deveria levar a uma percepção delas não como elementos inerentes ao teatro, mas como indicativos de que a retórica cultural da tecnologia está em constante processo de mudança. Nesse sentido, compreender a performance teatral ao vivo como evento fundamentalmente intermediário que se constitui a partir de processos de mediação de novas e velhas tecnologias rompe com binarismos do tipo originário/derivativo que reafirmam a autoridade da performance presencial e inferiorizam gêneros igualmente intermediários como a transmissão ao vivo do espetáculo no cinema.

A ampliação das relações entre o **ao vivo** e o mediado digitalmente provocada pela expansão do teatro digital – sobretudo durante a pandemia – tem ressignificado, também, a experiência de recepção tanto da performance presencial quanto da mediada nas telas. Jorge Dubatti (2021, p. 261) propõe uma distinção entre artes **conviviais** e **tecnoviviais**, as quais se fundamentam nos acontecimentos do convívio e do tecnovívio, respectivamente. Para ele, o **convívio** é “a experiência que se produz em reunião de duas ou mais pessoas de corpo presente... na mesma territorialidade”, ao passo que o **tecnovívio** é a experiência humana à distância, sem presença física na mesma territorialidade, com o corpo vivente sendo substituído pela “presença telemática ou pela presença virtual através da intermediação tecnológica” (DUBATTI, 2021, p. 257). Ao passo que Dubatti (2021, p. 258) aponta “o fracasso do tecnovívio na substituição do convívio”, ele destaca que se trata de experiências distintas: “nem melhores nem piores, diferentes” (DUBATTI, 2021, p. 258). Enquanto acontecimentos que possuem alguns traços distintivos – por exemplo, “presença física / presença telemática e/ou virtual” – as experiências do teatro convivial e do tecnovívio “levam a paradigmas diferentes porque exigem constelações categoriais diversas” (DUBATTI, 2021, p. 260-261). Nesse sentido, ao abordarmos o teatro presencial e o remoto a partir de elementos-chave que caracterizam as experiências do convívio e do tecnovívio, podemos desconstruir hierarquias comumente estabelecidas entre modos de teatro presencial e virtual, além de repensarmos como estes se constituem a partir de um complexo entrecruzamento entre tecnologias e instrumentos digitais e não-digitais.

No tocante à experiência espectral, Dubatti (2021, p. 264) defende que o público possa “desfrutar tanto de um Shakespeare em convívio, quanto da transmissão por *streaming* de um espetáculo cujos atores se encontram em diversos lugares do planeta.” Nessa mesma perspectiva, Sullivan (2018, p. 61) aponta que a transmissão teatral cria oportunidades de conexão e interação entre espectadores as quais dão origem a novas formas de experienciar o **ao vivo**, que passa a ter menos relação com a ideia de evento assistido no mesmo tempo e lugar de sua ocorrência, e mais a ver com uma experiência fenomenológica de comunidade a qual ressalta a interatividade e o sentimento comunitário. Nesse sentido, o **ao vivo** deixa de ser concebido como traço ontológico da performance presencial e se torna um fenômeno construído a partir da resposta afetiva expressada pela plateia durante ou após a transmissão da performance. Essa resposta pode ser comunicada, por exemplo, de maneira presencial entre o público que comparece ao evento cinematográfico, e através de plataformas digitais como as redes sociais, no caso de espectadores que, individualmente, assistem ao espetáculo em plataformas de *streaming*. Enquanto essas novas formas de presencialidade salientam as diferentes experiências espectralis oferecidas pelo teatro presencial e pela transmissão da performance ao vivo, elas rompem com ideias mais tradicionais de acordo com as quais as relações de copresença estabelecidas no teatro tornam a experiência de recepção dentro do espaço teatral mais legítima do que aquela produzida coletivamente num evento de transmissão teatral.

Entre palco e tela: a intermedialidade da transmissão shakespeariana

Os apontamentos de Pavis, Auslander e Worthen acerca do caráter intermediário da performance presencial, juntamente com a concepção de Dubatti sobre as experiências de convívio e tecnovívio nos convocam a tecer considerações adicionais sobre as noções de intermedialidade e remediação, a fim de melhor compreendermos características genéricas da transmissão de performance ao vivo as quais serão discutidas nesta seção. De modo geral, o termo “intermedialidade” diz respeito às relações entre mídias, sendo, portanto, usado para descrever uma enorme variedade de fenômenos culturais

que envolvem mais de uma mídia” (RIPPL, 2015, p. 1, tradução minha). Irina Rajewsky (2005, p. 54) acrescenta que, por definição, as relações intermidiáticas pressupõem um cruzamento de fronteiras midiáticas e, portanto, de diferenças entre mídias. Dentro dessa abordagem, o termo **mídia** merece atenção, uma vez que é concebido de modo distinto por disciplinas como a literatura, estudos culturais e estudos de mídia. Ancorado numa abordagem mais semiótica do que cultural da intermedialidade, Lars Ellestrom (2021, p. 4, tradução minha) define as mídias como

ferramentas comunicativas constituídas de traços interrelacionados. Todas as mídias são multimodais e intermidiáticas no sentido de que elas são compostas de características básicas e podem ser plenamente compreendidas apenas em relação a outros tipos de mídias com as quais elas compartilham características básicas.

Ao propor uma junção entre as noções de mídia e modo⁸, esse estudo fornece um sólido modelo para se analisar traços distintivos das mídias e, desse modo, melhor compreender o fenômeno da intermedialidade. Ele sugere uma tipologia de acordo com a qual produtos midiáticos podem ser analisados a partir de quatro tipos de modalidades: material, espacial-temporal, sensorial e semiótica:

Para que uma coisa adquira a função de um produto midiático, ela deve ser *material* de alguma forma, entendida como matéria ou fenômeno físico. Tal existência física deve estar presente em um espaço e/ou tempo; precisa ter algum tipo de extensão *espacial-temporal*. Ela tem de ser perceptível por, pelo menos, um de nossos sentidos, o que significa que um produto midiático tem de ser *sensorial*. Por fim, ela deve produzir sentido através de signos; tem de ser *semiótica*. (ELLESTROM, 2021, p. 46, tradução minha, grifos do autor)

Ao afirmar que todas as mídias são multimodais, uma vez que possuem, pelo menos, um modo de cada modalidade, Ellestrom (2021, p. 53) destaca que o teatro está entre as mídias que são multimodais no nível de todas as quatro modalidades. Para ele, a performance teatral se constitui

⁸ Para estudos mais detalhados sobre multimodalidade, ver: Kress (2001), Kress (2010), Jewitt, Bezemer e O'Halloran (2016).

a partir de diferentes tipos de materialidades – que são, ao mesmo tempo, profundamente espaciais e temporais, apelam tanto para os olhos quanto para os ouvidos e produzem significados através de todos os tipos de signos (ELLESTRON, 2021, p. 77). No teatro, embora seja possível reconhecer várias mídias básicas que, normalmente, integram uma performance teatral (por exemplo, a arquitetura, a música, o gesto, a dança e a fala), é apenas quando essas mídias são entrecruzadas que a performance teatral surge enquanto produto midiático (ELLESTRON, 2021, p. 77). Ainda que o teatro possua um caráter marcadamente multimodal que nos permite identificar o que distingue um evento teatral de outros tipos de mídia como, por exemplo, um longa-metragem, torna-se problemático atribuir esse traço distintivo ao que normalmente se compreende como ontologia do teatro. Rippl (2015, p. 3) frisa que as especificidades midiáticas não dizem respeito à essência destas, mas a convenções e a traços materiais, bem como às possibilidades de construção de sentido que cada mídia oferece. Nesse sentido, a capacidade de um espectador de reconhecer a combinação de elementos como performance de atores, iluminação, som, espaço cênico e figurinos enquanto constitutivos de um espetáculo teatral é construída historicamente e reflete os processos de transformações aos quais as mídias estão sujeitas ao longo do tempo. Atualmente, essas transformações englobam tanto a influência de tecnologias digitais no espetáculo teatral, quanto a reconfiguração da experiência do **ao vivo** impulsionada por gêneros marcadamente intermidiáticos como a transmissão ou *streaming* de um espetáculo teatral, os quais se popularizaram consideravelmente durante a pandemia de covid-19. Perceber o teatro como uma mídia em permanente estado de transformação não apenas rompe com binarismos que secundarizam a performance midiaticizada na tela em relação à presencial, como também desconstrói a ideia de que gêneros como a transmissão ao vivo violam a experiência de co-presença ainda considerada elemento-chave da identidade ontológica do teatro convivial.

A definição da transmissão ao vivo shakespeariana como um gênero híbrido ressalta o modo como essa forma de adaptação se configura através

de complexos processos de remediação⁹ de formas midiáticas cuja natureza é similarmente intermediária. Para Friedman (2016, p. 458, tradução minha), a transmissão síncrona de espetáculos teatrais no cinema inaugurou “um novo pastiche pós-moderno de formas midiáticas nas quais Shakespeare tomou forma no passado, incluindo o teatro, o cinema e a televisão”. Embora a inserção de práticas de filmagem e edição dentro do espetáculo tenha provocado uma reconfiguração do significado e do valor do **ao vivo** para os processos de construção de sentido da performance shakespeariana, o termo continua a ser empregado como forma de legitimar a transmissão por meio da invocação da autoridade da performance presencial. Cochrane e Bonner (2014, p. 123) destacam que o selo de **ao vivo**, usado na comercialização e divulgação das transmissões, fortalece a retórica de reprodução: por meio de mecanismos que revelam ou camuflam as intervenções adaptativas na transmissão, há um esforço nítido para que o espectador remoto sinta que a experiência de ver o espetáculo no cinema se iguala à da plateia do teatro. Alison Stone (2016, p. 631) aponta que, ao insistirem na ideia de transparência para as suas transmissões, companhias britânicas como o NT e a RSC negam os processos de midiaticização. Essa tentativa de criar uma interface transparente chama atenção, em contrapartida, para a linguagem intermediária desse gênero, ao mesmo tempo em que proporciona à plateia uma experiência que se situa no limiar entre o teatral, o fílmico e o televisivo.

Ao passo que a “gramática” que rege a produção das transmissões revela a insistência em reproduzir elementos considerados partes da identidade ontológica da performance convival – a saber, as relações de co-presença e o mito da não-midiaticização – ela é fundamentada em práticas que expõem as trocas intermediárias que caracterizam o evidente hibridismo do gênero. Pascale Aebischer e Susanne Greenhalgh (2018, p. 5) apontam que o teatro transmitido oferece um vasto espectro de potencialidades expressivas oriundas de fatores tais quais o tempo, o lugar e o modo como a performance é filmada, além de elementos paratextuais que a complementam. Combina-se,

⁹ Proposto por Bolter e Grusin (1999), o termo *remediação* se refere aos processos transformacionais pelos quais uma mídia é representada através de outra. Ao chamar atenção para os processos recíprocos de reformulações midiáticas, essa noção rompe com concepções ontológicas acerca das mídias.

assim, reprodução (ou representação) com expressão, de modo a se contestar definições usuais acerca do que constitui uma autêntica performance ao vivo (AEBISCHER; GREENHALGH, 2018, p. 5). Esses recursos expressivos englobam técnicas de filmagem que possibilitam uma captura mais ampla da geografia do espaço cênico e um direcionamento do olhar do espectador remoto para detalhes importantes do espetáculo nem sempre acessíveis para a plateia que participa da experiência convivial. Wyver (2014, p. 105-106), produtor do projeto Live From, da RSC, explica como o tenso entrelaçamento de elementos teatrais, cinematográficos e televisivos dá origem à linguagem distintivamente híbrida da transmissão ao vivo. Ele aponta que as marcas teatrais compreendem componentes específicos à apresentação no palco, tais como características da performance contínua encenada num auditório, o reconhecimento da presença de espectadores nesse espaço, e o uso de imagens que ofereçam ao público remoto a impressão de acesso direto e não-midiatizado à performance. Já os elementos televisivos incluem o uso de múltiplas tomadas de câmera com enquadramento ajustado em indivíduos ou pequenos grupos, bem como a edição entre essas diferentes tomadas. Quanto às marcas cinematográficas, elas são perceptíveis na criação de espetáculo visual, nas ricas experiências sonoras e nos complexos movimentos de câmera construídos a partir de equipamentos como a grua e o carrinho (WYVER, 2014, p. 106). A fusão desses elementos comumente reconhecidos como integrativos das mídias do teatro, televisão e cinema desempenha um papel importante na criação de uma linguagem visual dinâmica que, ao convidar o espectador a adentrar a performance sem perder de vista a totalidade da *mise-èn-scene*, cria oportunidades legítimas de participação e construção de sentido para a plateia que assiste ao espetáculo remotamente.

Embora o uso de recursos de filmagem e edição reconhecidamente televisivos e cinematográficos chame atenção para o caráter (re)midiatizado da transmissão teatral, estes são deliberadamente empregados na construção de estética que, ao prometer ao espectador acesso a uma experiência direta e não-midiatizada, acaba por reafirmar a primazia do teatro presencial. Stone (2016, p. 639) destaca que, como forma de reproduzir o risco de falha inerente ao espetáculo presencial ao vivo, o NT Live optou por não editar problemas técnicos como, por exemplo, sons distorcidos causados por problemas

nos microfones. Essa tentativa de fazer com que a estética teatral predomine dentro do idioma híbrido da transmissão também se observa na captura de imagens da plateia e do aparato técnico artificialmente usado durante a performance (por exemplo, troca de cenários e iluminação). Martin Barker (2013, p. 13) aponta que o registro de imagens da plateia proporciona uma “garantia” acerca da simultaneidade do evento. Assim, imagens como as de espectadores encontrando seus assentos, conversando antes do show, bem como sons de risadas e aplausos servem para atestar que se trata de um espetáculo filmado ao vivo.

Com vistas a preservar o “evento-fonte” e reproduzir a experiência convivial na tela, o processo de produção de uma transmissão teatral é convencionalmente regido por algumas diretrizes, as quais são discutidas por Barker. Ele nos informa que a estética da transmissão se constitui de: planos abertos, cuja finalidade é capturar a totalidade da cenografia e a posição/os movimentos dos atores no espaço cênico; semi-close-ups, que dão ênfase à emoção sem perder de vista demais gestos corporais; e momentos de bravata técnica em que são usados movimentos de câmera mais arrojados (BARKER, 2013, p. 19). A mescla dessas técnicas não apenas complica as relações entre o que tradicionalmente se concebe como ontologicamente teatral, cinemático e televisivo, como também propicia a criação de diferentes estilos de filmagem os quais podem adquirir contornos mais teatrais ou fílmicos. Sullivan (2017, p. 640) afirma que as montagens do Globe, por exemplo, são filmadas a partir de câmeras fixamente posicionadas em diferentes áreas do teatro, permitindo uma captura da performance a partir de diferentes ângulos, quase sempre incluindo a plateia. “O resultado”, de acordo com Sullivan (2017, p. 640, tradução minha), “é uma abordagem contínua e, conseqüentemente, teatral, para a exibição da performance na tela.” Ela contrapõe os métodos de filmagem do Globe com os que são adotados pelo NT, cujo emprego de equipamentos como a grua e de técnicas como o close-up reparte o palco em uma série de zonas visualmente desconexas. Uma vez que essa fragmentação pode tornar difícil uma percepção total do palco por parte de plateias remotas, ela representa uma ruptura com modos mais tradicionais de recepção teatral em que a plateia, estando fisicamente presente no teatro, pode experienciar a performance de modo mais contínuo e global. Enquanto essa quebra da rigidez

espacial do palco priva o espectador remoto de um acesso mais contínuo à totalidade da *mise-èn-scene*, ela proporciona um maior senso de intimidade entre atores e plateia. Sullivan (2017, p. 647) sugere que uma forma alternativa de preservar a tanto a experiência de intimidade quanto a espacial seria um constante entrecruzamento de técnicas de enquadramento como o plano aberto e o close-up. Conforme veremos adiante, essa mescla foi amplamente empregada na filmagem do *Hamlet* de Turner, construída a partir de uma linguagem intermediária que, ao buscar reproduzir a percebida essência do espetáculo presencial ao vivo, aponta para formas alternativas e igualmente legítimas de ressignificar a performance shakespeariana e a experiência espetacular.

A câmera dentro da peça: exibindo *Hamlet* na tela

O *Hamlet* de Turner estreou no Barbican Theatre, em Londres, em agosto de 2015, encerrando sua temporada em outubro do mesmo ano. A montagem foi um sucesso de bilheteria, principalmente pela presença do ator Benedict Cumberbatch no elenco, o qual brilhou no papel de Hamlet. A transmissão síncrona da performance ao vivo nos cinemas aconteceu no dia 15 de outubro, e mediante a popularidade entre o público local e internacional, foi reprisada, assincronamente, em datas posteriores.

No início da transmissão, um apresentador, posicionado no meio do auditório do Barbican, introduz o evento, faz um breve resumo da peça, e destaca que se trata de uma transmissão ao vivo a ser assistida por plateias britânicas e de países como Japão e Estados Unidos. Esse momento inicial revela uma preocupação, por parte da direção e produção, em não apenas assegurar às plateias remotas que elas, de fato, irão assistir a um espetáculo filmado ao vivo, como também oferecer oportunidades para que desenvolvam uma percepção do local em que a performance convival acontece. Sullivan (2017, p. 634) assinala que o material paratextual exibido antes do início do espetáculo ajuda a contextualizar o espaço teatral e a estabelecer um senso de localidade ao qual os espectadores do teatro têm acesso imediato, uma vez que estão presentes fisicamente naquele ambiente. Os paratextos da transmissão desse *Hamlet* também incluem a

exibição de uma entrevista com Cumberbatch, na qual ele fala sobre a experiência de interpretar uma personagem tão icônica como Hamlet, e de uma visita do ator a uma escola em que estudantes apresentam uma cena da peça. Esse conteúdo paratextual pode ser compreendido como uma remidiatização do programa, cuja leitura antes do espetáculo tradicionalmente fornece aos espectadores chaves interpretativas que lançam luz sobre aspectos da montagem como escolhas diretoriais e componentes como cenário e figurinos. Enquanto a remidiatização do ambiente teatral e do programa são deliberadamente empregados para ressaltar o *status* da transmissão como evento teatral e não fílmico, os recursos de filmagem empregados na exibição desses paratextos chamam a atenção para o hibridismo que marca a linguagem intermediária desse gênero de adaptação.

Os processos intermediários a partir dos quais a transmissão se constrói são revelados de maneira mais conspícua à medida que a performance se desenvolve na tela por meio de uma estética que combina elementos mais comumente identificados com o palco – como a exposição contínua e global da *mise-èn-scene* – e com a tela – por exemplo, o uso constante de técnicas de enquadramento como o plano médio. A primeira cena é filmada em plano geral, pelo qual visualizamos Hamlet, sentado, ouvindo a música *Nature boy*. Depois de um lento movimento de zoom a partir da mesma câmera, somos trazidos para mais perto da cena, quando podemos perceber que o aparente livro que a personagem folheia atentamente é, na verdade, um antigo álbum de fotografias, detalhe que a experiência convival da performance não ofereceu para espectadores que, como eu, estavam sentados na parte traseira do amplo auditório do Barbican. Esse momento é interrompido pela entrada de Horácio, capturada através de outra câmera, em plano aberto. O uso desse plano nos ajuda a perceber a posição e o movimento das personagens dentro do espaço cênico, remidiando, para o espectador remoto, a visão mais holística da *mise-em-scène* à qual o público do Barbican teve acesso (Figura 1). Uma vez construída essa compreensão espacial, passamos a acessar a cena, principalmente, por meio dos planos médio e americano, além de movimentos de câmera como o plano/contraplano. Essas técnicas notavelmente cinematográficas criam um maior senso de intimidade com a ação

dramática, convidando a plateia a se solidarizar com o luto de Hamlet, cujo choro é nitidamente capturado por meio do plano médio (Figura 2) enquanto a personagem verbalmente expressa sua dor: “Meu pai – estou vendo meu pai, Horácio!” (SHAKESPEARE, 1997, p. 13).

Figura 1 – Captura de tela da transmissão da montagem produzida pela Sonia Friedman Productions (2015)



Figura 2 – Captura de tela da transmissão da montagem produzida pela Sonia Friedman Productions (2015)



Quando Hamlet é convocado para participar da celebração do casamento de Gertrudes (Anastasia Hille) e Cláudio (Ciarán Hinds), a filmagem a partir da câmera na grua nos afasta do palco, expondo o recurso tipicamente teatral de troca de cenário e revelando a imensidão e opulência do palácio de Elsinore construído com riqueza de detalhes pela cenógrafa Es Devlin (Figura 3).

Figura 3 – Captura de tela da transmissão da montagem produzida pela Sonia Friedman Productions (2015)



Essa imagem mostra que o cenário foi elaborado a partir de uma perspectiva realista que, na tela, evoca o realismo convencionalmente empregado em filmes hollywoodianos e dramas televisivos, produzindo, desse modo, momentos de ilusão dramática que remetem a essa estética cinematográfica. Para Aebischer (2018, p. 122), as transmissões do NT live se ancoram em abordagens ilusionistas que apresenta o teatro como espaço transacional que envolve a plateia remota. Ela destaca que o modo pelo qual o trabalho de câmera imerge os espectadores do cinema no espaço teatral cria para eles uma experiência espectral que difere consideravelmente daquela vivenciada pela plateia fisicamente presente no teatro. O efeito dramático dessa imersão se observa ao longo da encenação do jantar de comemoração ao casamento. Do modo semelhante à cena de abertura, esse momento é capturado por meio de uma complexa alternância de planos e movimentos de

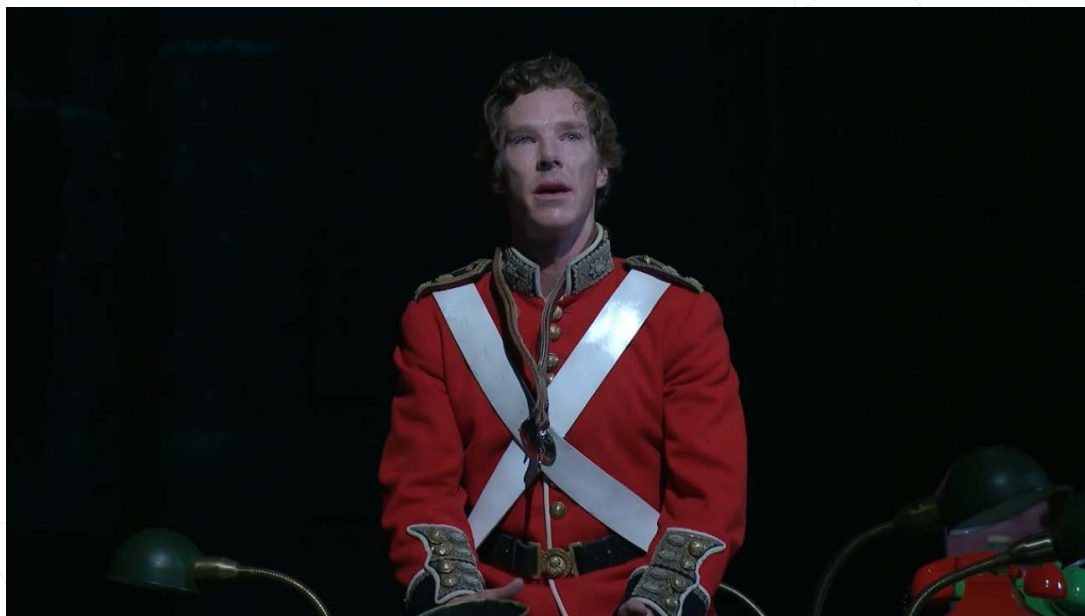
câmera que ora mostram o palco em sua amplitude, ora invadem o espaço do palco, impelindo, assim, a plateia remota para dentro da cena. Enquanto Cláudio se desloca ao redor da mesa em torno da qual estão sentadas as personagens, a câmera o enquadra em plano americano e o acompanha, um movimento que chama atenção para a expressa indiferença dele enquanto tenta persuadir Hamlet a deixar de lado o seu luto (Figura 4).

Figura 4 – Captura de tela da transmissão da montagem produzida pela Sonia Friedman Productions (2015)



Dentre os vários momentos em que o olhar da câmera carrega os espectadores para dentro da cena, ampliando, desse modo, o senso de participação na ação dramática, é válido destacar a encenação do solilóquio “ser ou não ser” e o tenso diálogo entre Hamlet e Gertrudes após a comoção gerada pela apresentação de *O assassinato de Gonzaga*. Logo após a cena em que Polônio (Jim Norton) tenta descobrir a origem da aparente loucura de Hamlet, este se ajoelha na mesa sobre a qual ele permanece enquanto rebate os questionamentos de Polônio, e profere o monólogo. Primeiro, a câmera captura Hamlet em plano aberto, e então se aproxima até enquadrá-lo em um plano médio que induz o espectador a compartilhar da angústia expressada pelo príncipe, o qual, com um cinto apertado em volta do pescoço, chora ao contemplar o suicídio e ao se perceber incapaz de performar o ato (Figura 5).

Figura 5 – Captura de tela da transmissão da montagem produzida pela Sonia Friedman Productions (2015).



Na cena do *closet*, a combinação do close-up médio com outras técnicas de filmagem como o plano médio, o plano/contraplano, além de movimentos de câmera que trazem o espectador para dentro da cena chama atenção para detalhes que aprofundam consideravelmente a intensidade da ação dramática. Por se tratar de uma cena em que há uma intensa movimentação das personagens ao longo do palco e repetidas interações com elementos cenográficos (por exemplo, o retrato do rei Hamlet na parede e a aparição do fantasma), o close-up médio é frequentemente entrecruzado com o plano aberto, o qual captura de modo mais efetivo a relação entre as personagens e o espaço cênico. O enquadramento de Gertrudes em plano médio enquanto ela profere “Oh, Hamlet, você partiu meu coração em dois” (SHAKESPEARE, 1997, p. 73) revela o desespero expresso no rosto da personagem, que se sente humilhada pelas palavras de Hamlet, devastada pelo assassinato de Polônio e preocupada com a aparente loucura do filho, que se dirige a uma aparição inexistente nos olhos da rainha. Além disso, esse ângulo oferece ao espectador remoto acesso a nuances da performance não perceptíveis para a plateia fisicamente presente no Barbican. Quando o fantasma surge por trás da cortina através da qual Hamlet esfaqueou Polônio, o príncipe encara a aparição de costas para o auditório. Ao adentrar o espaço cênico,

a câmera enquadra a personagem primeiro em plano médio e, logo em seguida, em plano geral, revelando a perplexidade manifestada em seus olhos arregalados e chorosos (Figura 6). Friedman (2016, p. 477) aponta que o uso do plano médio nas transmissões shakespearianas ressalta as semelhanças entre esse gênero de adaptação e versões televisionadas de peças de Shakespeare, nas quais esse recurso de filmagem é amplamente utilizado. Igualmente televisivo é o processo de seleção de câmeras durante a transmissão. Friedman (2016, p. 477) observa que, enquanto a criação de um filme envolve um lento processo em que cenas são normalmente filmadas fora de ordem e editadas posteriormente, a transmissão teatral ao vivo demanda que o diretor escolha rapidamente entre diferentes câmeras e ângulos a sua disposição, método esse amplamente empregado na TV ao vivo.

Figura 6 – Captura de tela da transmissão da montagem produzida pela Sonia Friedman Productions (2015)



Embora a rápida seleção de câmeras ressalte os traços televisivos da transmissão shakespeariana, a captura da performance por meio de técnicas de filmagens como o plano/contraplano e o *over the shoulder* em certas cenas torna mais intrincadas as relações entre o teatral, o fílmico e o televisivo. O entrecruzamento entre essas técnicas se percebe, especialmente, durante o angustiante diálogo entre Gertrudes e Laertes (Kobna Holdbrook-Smith),

no qual ela transmite a notícia da morte de Ofélia (Sian Brooke). Depois que a entrada da rainha é capturada em plano aberto, o espaço dramático é seccionado em zonas visuais através das quais podemos observar a cena de perto, participando mais intimamente desta. Enquanto Gertrudes enuncia suas falas, a câmera posicionada por trás de Laertes possibilita que observemos a cena a partir da perspectiva dele, técnica pela qual ganhamos acesso, também, às reações de Laertes, cujas expressões faciais de dor e revolta podemos observar a partir da perspectiva da rainha (Figura 7).

Figura 7 – Captura de tela da transmissão da montagem produzida pela Sonia Friedman Productions (2015)



Considerações finais

A possibilidade de interpretar a performance através de ângulos não acessíveis para o público do Barbican evidencia o modo como a transmissão ressignifica a experiência espectral. Ao passo que os espectadores remotos são privados da totalidade do espaço teatral e da liberdade de escolher para onde direcionar seu olhar, eles podem acessar zonas que revelam importantes nuances da performance nem sempre disponíveis para o público que experiencia o teatro convival. Percebe-se, assim, que a retórica de perda

ainda empregada para classificar a transmissão ao vivo como um gênero de adaptação inferior à – e derivativo da – performance presencial desconsidera as valiosas oportunidades de resignificação que essa forma de adaptação shakespeariana tecnovivial oferece ao espectador remoto que assiste à performance de modo síncrono e/ou assíncrono, coletiva ou individualmente, por meio de recursos digitais como a tela do cinema, do celular e do computador. É importante observar que, embora essas possibilidades de resignificar a performance shakespeariana a partir da combinação de elementos teatrais, televisivos e cinemáticos tenha promovido uma reconfiguração de noções de presencialidade, simultaneidade e coparticipação comumente invocadas para afirmar da autoridade do evento presencial enquanto espaço privilegiado de significação no âmbito da performance shakespeariana, elas não minaram a importância das relações de copresença para o teatro convivial. Dubatti (2021, p. 264) assinala que as diferentes modalidades de teatro digital – nas quais se enquadram a transmissão síncrona e o *streaming* assíncrono da performance filmada ao vivo – não pretendem “substituir nem superar o teatro de presença física; mas, em tempos de necessidade, canaliza[m] a expressão dos artistas e garante uma oportunidade laboral”. Ao criar valiosas oportunidades de participação e interpretação para a plateia remota, a transmissão shakespeariana se consolidou como um gênero legítimo de adaptação shakespeariana, o qual tende a continuar influenciando o modo como Shakespeare é reinventado no palco e nas telas¹⁰.

Referências bibliográficas

- ADDENBROOKE, D. **The Royal Shakespeare Company: the Peter Hall years.** London: William Kimber, 1974.
- AEBISCHER, P. South Bank Shakespeare goes global: broadcasting from Shakespeare’s Globe and the National Theatre. *In*: AEBISCHER, P. *et al.* (ed.). **Shakespeare and the ‘live’ theatre broadcast experience.** London: The Arden Shakespeare, 2018. p. 115-132.
- AEBISCHER, P.; GREENHALGH, S. Introduction. *In*: AEBISCHER, P. *et al.* (ed.). **Shakespeare and the ‘live’ theatre broadcast experience.** London: The Arden Shakespeare, 2018. p. 1-16.

¹⁰ No período de escrita deste artigo, o catálogo de transmissões do NT Live inclui *Otelo* e *Muito barulho por nada*:. Disponível em: <https://www.ntlive.com/>.

- AUSLANDER, P. **Liveness**: performance in a mediatized culture. New York: Routledge, 2008.
- BARKER, M. **Live to Your Local Cinema**: The Remarkable Rise of Livecasting. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- BEAUMAN, S. **The Royal Shakespeare Company**: a history of ten decades. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- BICKLEY, P.; STEVENS, J. Introduction. *In*: BICKLEY, P.; STEVENS, J. (ed.). **Studying Shakespeare Adaptation**: from Restoration theatre to YouTube. London: The Arden Shakespeare, 2021. p. 1-10.
- BOLTER, D.; GRUSIN, R. **Remediation**: understanding new media. London: the MIT Press, 1999.
- BROADRIB, B. Lockdown Shakespeare and the metamodern sensibility. *In*: ALLERD, G. K.; BROADRIBB, B.; SULLIVAN, E. (ed.). **Lockdown Shakespeare**: new evolutions in performance and adaptation. London: The Arden Shakespeare, 2022. p. 45-63.
- CHAMBERS, C. **Inside the Royal Shakespeare Company**. London: Routledge, 2004.
- COCHRANE, B.; BONNER, F. Screening from the Met, the NT, or the House: what changes with the live elay. **Adaptation**, [s. /], v. 7, n. 2, p. 121-133, 2014. DOI: 10.1093/adaptation/apu015.
- DUBATTI, J. Experiência teatral, experiência tecnovival: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos, **Rebento**, São Paulo, n. 14, p. 255-269, 2021.
- ELLESTROM, L. The modalities of media II: an expanded model for understanding intermedial relations. *In*: ELLESTROM, L. (ed.). **Beyond media borders, volume 1**. Cham: Palgrave Mcmillan, 2021. p. 3-91.
- FRIEDMAN, M. The Shakespeare cinemacast: Coriolanus. **Shakespeare quarterly**, Oxford, v. 67, n. 4, p. 457-480, 2016. DOI: 10.1353/shq.2016.0056.
- FUCHS, B. **Theater of lockdown**: digital and distanced performance in a time of pandemic. London: Methuen drama, 2021.
- GREENHALGH, S. Guest editor's introduction. **Shakespeare Bulletin**, Baltimore, v. 32, n. 2, p. 255-278, 2014. DOI: 10.1353/shb.2014.0035.
- HAMLET. Direção: Lyndsey Turner. London: Sonia Friedman Productions, 2015.
- JEWITT, C.; BEZEMER, J.; O'HALLORAN. **Introducing multimodality**. London: Routledge, 2016.
- KENNEDY, D. Shakespeare without his language. *In*: BULMAN, J. C. (ed.). **Shakespeare, theory, and performance**. London: Routledge, 1996. p. 1-11.
- KRESS, G. **Multimodality**. London: Routledge, 2010.
- KRESS, G. **Multimodal discourse**. London: Arnold, 2001.
- KIRWAN, P. Framing the Theatrical: Shakespearean Film in the UK. *In*: LEVENSON, J. L.; ORMSBY, R. (ed.). **Shakespearean World**. London: Routledge, 2021. p. 173-189.

- MASURA, N. **Digital theatre: the making and meaning of live mediated performance, US & UK 1990-2020**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020.
- PAVIS, P. **Contemporary mise en scène**. London: Routledge, 2013.
- RAJEWSKY, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermédialités**, Montréal, n. 6, p. 43-64, 2005. DOI: 10.7202/1005505ar.
- RIPPL, G. Introduction. *In*: RIPPL, G. (ed.). **Handbook of intermediality**. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 1-31.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SMITH, E. **The Cambridge introduction to Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- STERN, T. **Making Shakespeare: from stage to page**. Abingdon: Routledge, 2004.
- STONE, A. Not Making a Movie: The livecasting of Shakespeare stage Productions by the Royal National Theatre and the Royal Shakespeare Company. **Shakespeare Bulletin**, Baltimore, v. 34, n. 4, p. 627-643, 2016. DOI: 10.1353/shb.2016.0055.
- STYAN, J. L. **The Shakespeare Revolution**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- SULLIVAN, E. **Shakespeare and digital performance in practice**. Cham: Springer nature, 2022.
- SULLIVAN, E. The Audience Is Present: Aliveness, Social Media, and the Theatre Broadcast Experience. *In*: AEBISCHER, P. *et al.* (ed.). **Shakespeare and the 'live' theatre broadcast experience**. London: The Arden Shakespeare, 2018. p. 59-75.
- SULLIVAN, E. 'The form of things unknown': Shakespeare and the rise of the live broadcast. **Shakespeare Bulletin**, Baltimore, v. 35, n. 4, p. 627-662, 2017. DOI: 10.1353/shb.2017.0047.
- WORTHEN, W. B. **Shakespeare, technicity, theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- WORTHEN, W. B. **Shakespeare Performance Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- WORTHEN, W. B. **Shakespeare and the authority of performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- WYVER, J. 'All the trimmings?': the transfer of theatre to television in adaptations of Shakespeare stagings. **Adaptation**, Oxford, v. 7, n. 2, p. 104-120, 2014. DOI: 10.1093/adaptation/apu020.

Recebido em 26/03/2023
Aprovado em 18/06/2023
Publicado em 31/08/2023