

Uma década de transmissões
de apresentações teatrais:
questões e tendências

A decade of theatre broadcasts: issues and trends

Pascale Aebischer

Universidade de Exeter, Inglaterra

Tradução¹

Ana Karina Borges Braun

Doutoranda, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148556341>

Resumo: Este artigo acompanha o período de desenvolvimento da transmissão teatral no Reino Unido dentre 2009, quando a *NT Live* lançou sua operação de transmissão, e 2019. Defende a necessidade de considerar o impacto que as tecnologias de transmissão teatral têm na produção e na recepção de Shakespeare tanto na Grã-Bretanha como ao redor do mundo, considerando-se que as transmissões estão cada vez mais aptas a se tornarem substitutas da experiência de teatro que promovem. A primeira parte do artigo considera o alcance diferencial deste fenômeno supostamente “global” em continentes diversos e explora o risco de que grandes companhias como a *National Theatre*, a *RSC* e a *Shakespeare’s Globe* construam monopólios culturais que possam restringir a participação de companhias menores. A segunda parte considera as técnicas de câmera utilizadas pelas transmissões e dá uma atenção especial à relação entre a montagem de prosênio no teatro e a bidimensionalidade da tela de cinema em *Romeu e Julieta* de Rob Ashford e Kenneth Branagh, que foi transmitida ao vivo pela *Kenneth Branagh Company* no *Garrick Live* em 2016.

Palavras-chave: Transmissão de teatro. William Shakespeare. National Theatre Live (NT Live). RSC. O Globo shakespeariano. Rob Ashford. Kenneth Branagh.

¹ Tradução autorizada pela autora, baseada em palestra proferida na Jornada Shakespeare em 2018. Meus agradecimentos a John Wyver pelas esclarecedoras conversas que tivemos ao longo de vários anos. Este artigo está expandido e elaborado em uma seção de meu livro *Shakespeare, Spectatorship and Technologies of Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, disponível em 2019-20).

Abstract: This article tracks the development of theatre broadcasting in the UK from 2009, when NT Live launched its broadcasting operation, to 2019. It argues for the need to consider the impact theatre broadcasting technologies have on the production and reception of Shakespeare in Britain and across the world, given that broadcasts are increasingly at risk of becoming a surrogate for the experience of theatre-going which they promote. The first part of the article considers the differential reach, across continents, of this supposedly 'global' phenomenon, and explores the risk of cultural monopolies being built by large companies like the National Theatre, the RSC and Shakespeare's Globe, which might crowd out smaller players. The second part considers the camera techniques employed by broadcasts and pays closer attention to the relationship between a proscenium set-up in the theatre and the two-dimensionality of the cinema screen in Rob Ashford and Kenneth Branagh's *Romeo and Juliet*, which was broadcast by Kenneth Branagh Theatre Company Plays at the Garrick Live in 2016.

Keywords: Theatre broadcasting, William Shakespeare, National Theatre Live (NT Live), RSC, Shakespeare's Globe, Rob Ashford, Kenneth Branagh.

Em 2009, a *National Theatre* transformou fundamentalmente os modos de difusão e recepção do teatro em geral – e, em seguida, as produções da obra de Shakespeare em particular – com o lançamento de sua companhia de transmissão (“broadcasting”) de teatro interna, a *NT live*². Quando a produção de *Phèdre* de Nicholas Hytner fora dirigida para a tela por Robin Lough em junho de 2009, ela já havia sido retransmitida para 78 cinemas no Reino Unido. As projeções em mais 200 salas de cinemas espalhadas ao redor do mundo alcançaram um público que nunca teria sido capaz de viajar a Londres para ver a produção no teatro, mesmo que tivesse comprado uma passagem para ver a produção de ingressos esgotados. Mesmo para os londrinos que tinham visto a produção no palco, a exibição possibilitou um acesso sem precedentes à performance de Helen Mirren no papel principal. Ao rever a produção, Michael Billington escreveu:

Ao ver com entusiasmo a casa lotada no *Chelsea Cinema* de Londres, cheguei a uma conclusão surpreendente: a produção funcionou ainda melhor no cinema do que no *Lyttelton*. E as

2 Ver Martin Barker, *Live to Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. David Sabel esclarece que o projeto que se tornaria uma transmissão ao vivo da NT foi inspirado em exibições de óperas ao vivo em HD da Met (ver Nancy Groves, “Arts head: David Sabel, Head of Digital, National Theatre”, *The Guardian*, 10 de abril de 2012. Web.)

implicações disso são enormes. [...] a principal lição é que uma produção teatral pode ser democraticamente disponibilizada a um público de massa sem qualquer perda de qualidade: de fato, porque a câmara pode misturar *close-ups* e *long shots* e porque todos podemos ouvir com facilidade, o impacto estético pode ser realmente melhorado. [...] o meu palpite é que este seja apenas o início de uma revolução em termos de disponibilização do teatro através de formas nunca antes sonhadas³.

A previsão de Billington em termos de uma “revolução” na forma de acessar o teatro provou ser verdadeira. Desde 2009, o número de remediações digitais de produções teatrais “ao vivo” (exibições que são atrasadas a fim de serem adaptadas aos horários incompatíveis dos fusos horários em todo o mundo) tem crescido muito. Da mesma forma, tem crescido o número de “reprises” (repetições de uma exibição ao vivo em data posterior) transmitidas para telas de todas as dimensões: cinemas, televisões e dispositivos de transmissão (“streaming”) pessoal (computadores, tablets, smartphones). Os amantes de Shakespeare têm sido os principais beneficiários da tendência, uma vez que “Shakespeare serve, ao mesmo tempo, como garantia de qualidade e como base para a inovação”, o que permite assumir riscos artísticos e financeiros significativos⁴. Desde 2009⁵, não apenas foram transmitidas mais peças de Shakespeare do que as de qualquer outro dramaturgo, como também foi vista, por mais de meio milhão de pessoas em salas de cinema de todo o mundo⁶ (principalmente do Ocidente), a transmissão do *Hamlet* da *NT Live* de 2015 no *Barbican Theatre* em Londres, produzida por Lindsay Turner. Benedict Cumberbatch atua como o príncipe *Hamlet* nesta produção de ingressos esgotados e com receitas de bilheteria para as exibições rapidamente superiores a dos longas-metragens aclamados pela crítica de *Macbeth* (dir. Justin Kurzel, 2015) ou *Coriolano* (dir. Ralph Fiennes, 2011)⁷. Essa transmissão foi apenas uma das várias produções

3 Michael Billington, “National Theatre Live: Phèdre”, *The Guardian*, 26 June 2009.

4 Greenhalgh, “Guest Editor’s Introduction”, p. 256.

5 Para uma lista das transmissões de teatro de Shakespeare até 2017, ver Rachael Nicholas, “Appendix: Digital Theatre Broadcasts of Shakespeare, 2003-2017”, 2018. 227-242.

6 National Theatre Live, “About Us”.

7 David Hutchison. “Benedict Cumberbatch Hamlet takes £3m at NT Live box office”. Ao passo que as exibições ao vivo e reprises de *Hamlet* geraram 2,93 milhões de libras em receitas de bilheteira, *Macbeth* ganhou 2,82 milhões de libras e *Coriolano* apenas 1,049 milhões de dólares (ver “Box Office Mojo: Coriolanus”).

de Shakespeare de outras companhias que não a *National Theatre* trazidas ao público do cinema nacional e internacional pela *NT Live* (ao vivo), que evoluiu para uma companhia líder que apresenta encenações proeminentes de peças clássicas e modernas de uma gama cada vez mais ampla de locais e festivais do Reino Unido. Três marcas de transmissão interna sediadas por companhias teatrais dedicadas a Shakespeare – *Globe on Screen*, *RSC Live* de Stratford-upon-Avon, e a *Stratford Festival* do Canadá – agora também têm seu foco principal em produções de Shakespeare⁸. Além disso, Shakespeare comprovou ser uma porta de entrada através da qual companhias de teatro britânicas menores e experimentais, tais como a *Cheek by Jowl* e a *Forced Entertainment*, encontraram o apoio técnico e financeiro necessário para produzir suas próprias transmissões ao vivo e atingir públicos internacionais.

Como resultado, houve, de fato, uma “revolução” na economia cultural e em nossa forma de vivenciar as produções teatrais das peças shakespearianas. Obviamente, são desfavorecidos, em consequência desta revolução, públicos do hemisfério sul – especialmente da África, da América do Sul, da Índia e da maior parte da Ásia com exceção de Hong Kong e Japão – que, devido à dificuldade de organização e divulgação das peças, bem como à dificuldade de encontrar públicos suficientemente numerosos nessas regiões, são privados do acesso a um fenômeno cultural que é com frequência rotulado como um fenômeno de alcance “global”. Entretanto, há também dificuldades locais no Reino Unido, onde a transmissão teatral, especialmente na primeira metade dos anos 2010, era frequentemente vista como uma ameaça às companhias de teatro regionais de pequeno a médio porte, bem como às companhias itinerantes cuja missão é fomentar talentos locais em um amplo repertório que inclui Shakespeare e os “clássicos” em benefício do público local.

Enquanto a investigação em grande escala em benefício do *Arts Council England*, do *UK Theatre* e do *Society of London Theatre* (publicada em outubro de 2016) sugere que, em geral, dentre as mais de 131 companhias consultadas para o estudo, a maior parte não tenha comunicado qualquer alteração a respeito das atividades itinerantes (43%) ou mesmo a respeito de um aumento das mesmas (38%), uma minoria (19%) “ex-

8 Para uma descrição da história da gravação de produções no RSC e uma visão geral das empresas que se dedicaram à transmissão ao vivo até 2014, ver John Wyver, “*Screening The RSC Stage*”, p. 286-89. Em 13 de outubro de 2016, a *Comédie-Française* se associou à sua própria transmissão, em colaboração com a *Pathé Live*, de *Roméo et Juliette* para as salas de cinema da Europa francófona (incluindo Verona).

perimentou uma redução dessas atividades”⁹. Esse fato levou Elizabeth Freestone, diretora artística da *Pentabus*, uma das companhias itinerantes regionais do Reino Unido, a propor que as “grandes companhias” trabalhassem em conjunto com companhias menores nas regiões e nas áreas rurais “a fim de inventar uma nova forma recíproca e mutuamente benéfica de fazer teatro ao vivo e na tela”¹⁰. Em 2016, os entrevistados do setor continuavam a relatar sua “inquietação quanto ao impacto da transmissão e da reprodução ao vivo no teatro regional”¹¹.

A percepção da ameaça que as transmissões teatrais representam para a performance ao vivo não se restringe ao Reino Unido. Conforme Eddie Paterson e Lara Stevens observam, o Australia Council’s “*Don’t Panic: The Impact of Digital Technology on the Major Performing Arts*” alertou em 2008 que “é possível que as companhias locais australianas tenham cada vez mais dificuldade em defender a importância de se assistir espetáculos ao vivo”¹². O que está em questão aqui não é propriamente a transmissão teatral, mas o fato de que ela traga o risco de que se construam monopólios culturais em detrimento de companhias menores, bem como em detrimento de públicos rurais/regionais para o qual o acesso “democrático” às transmissões teatrais possa significar sua exclusão ao acesso a espetáculos ao vivo. Em setembro de 2016, um relatório do *Arts Council England* documentou o desejo de aumentar a atual “relativamente pequena proporção das organizações teatrais envolvidas” em transmissões e de empregar a tecnologia “estrategica-

9 Brent Karpf, Reidy, Becky Schutt, Deborah Abramson, e Antoni Durski. “De Live-to-Digital”: Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution”. Conselho de Arte do Reino Unido, Outubro de 2016, p. 11; ver p. 16 para uma reflexão sobre a forma como as empresas menores são atingidas de forma mais severa do que as maiores. Ver também o relatório que Hasan Bakhshi e Andrew Whitby compilaram para a NESTA em 2014, no qual os autores afirmam que “o *National Theatre Live* parece ter aumentado a frequência do teatro local nos bairros mais expostos ao programa de transmissão ao vivo” (Estimating the Impact of Live Simulcast on Theatre Attendance: an Application to London’s National Theatre. Documento de trabalho da NESTA 14/04, Junho de 2014, p. 1). Desde então, um relatório para o Conselho de Arte da Inglaterra e o BFI, que tem em conta a investigação de Bakhshi e Whitby, conclui que “Não há ... não há provas de que o [cinema de eventos] esteja aumentando o número de novas audiências para espetáculos de teatro ao vivo, mas há uma indicação de que possa inspirar uma maior participação nas projeções de cinema de eventos” (Mitra Abrahams e Fiona Tuck. Understanding the Impact of Event Cinema: An Evidence Review, Web, 2 de Novembro de 2015, p. 1). De um modo geral, as provas até a data apontam para alguns efeitos prejudiciais para as companhias menores em uma economia cultural que, de um modo geral, está beneficiando o aumento da difusão teatral.

10 Elizabeth Freestone, “What Live Theatre Screenings Mean for Small Companies”.

11 Arts Council England, *Analysis of Theatre in England*, p. 78.

12 Eddie Paterson e Lara Stevens, “From Shakespeare to the Super Bowl: Theatre and the Global Live-ness”, p. 157.

mente para reforçar o perfil de produções e turnês de companhias de alta qualidade pelo país, em vez de ‘levar Londres para as regiões’¹³. O investimento de alguns teatros regionais em telas e equipamento de recepção digital, com o intuito de se tornarem tanto locais de recepção de transmissões de espetáculos como de espetáculos ao vivo, é um sinal do desafio que as transmissões teatrais representam para os mesmos¹⁴.

Um sinal do tamanho da tensão que se mantém entre os agentes culturais dominantes nas principais localidades “shakespeareanas” e as companhias regionais menores foi a transmissão de um documentário curto intitulado *All the World’s A Stage*, inteiramente dedicado à celebração da relação entre o RSC e esses teatros regionais, durante o intervalo da transmissão de *Hamlet RSC Live* de Stratford-upon-Avon em 2016. Ao apresentar entrevistas com a equipe de criação da RSC – que tinham construído suas carreiras em companhias como a *Northern Stage* (Newcastle), a *Tobacco Factory* (Bristol), a *Theatre Iolo* (Cardiff) e a *Belgrade Theatre* (Coventry), e que reiteravam apaixonadamente a crença no “senso de lugar” de “todo o bom teatro” (Erica Whyman, diretora artística assistente, RSC) e nas histórias “tão específicas para [uma] área local” como Birmingham ou Newcastle, assim como na forma como ainda podem apresentar temas “incrivelmente universais” (Anna Girvan, Diretora assistente do *RSC Hamlet*) – o documentário protestou de maneira um tanto exagerada contra a necessidade de os teatros regionais continuarem a produzir trabalho local. Quando Kate Denby (Diretora executiva da *Northern Stage*) afirmou que “a cultura não é algo que se cria em outro lugar para nos ser entregue” e Justine Themen (Diretora associada da *Belgrade Theatre*) concordou que um teatro deve “ter compromissos locais, equipes criativas locais, mas também misturar-se com equipes criativas de outros lugares, estando realmente exposto ao processo criativo, não apenas ao produto”, o posicionamento destes apaixonados apelos em uma transmissão do *Hamlet* do CSR – o produto, não um processo criativo local – ecoou de uma forma embaraçosa que ameaçou minar a mensagem positiva sobre a interdependência de teatros maiores e menores, centrais e regionais, na era da transmissão de teatro.

13 Arts Council England, *Analysis of Theatre in England: Final Report by BOP Consulting & Graham Devlin Associates*. 13 de setembro de 2016, p. 5.

14 Um caso apontado é o do Exeter Northcott Theatre, um teatro regional de porte médio que serve a uma comunidade constituída por um público de 250.000 membros no sudoeste da Inglaterra, que investiu na tecnologia em 2015.

Entretanto há vencedores também. Para os cinemas em dificuldades no Reino Unido, as exibições de eventos tais como transmissões teatrais e de concertos “passaram a significar a diferença entre sua sobrevivência e seu fechamento”¹⁵. Para as companhias de teatro que conseguiram entrar no mercado, os ganhos podem ser financeiros, conforme evidenciam as receitas de bilheteira da *NT Live* para o *Hamlet* de Turner/Cumberbatch e a contínua popularidade do *Coriolano* de Josie Rourke, protagonizado por Tom Hiddleston, que se manteve em circulação cinematográfica como uma “reprise” vários anos após a sua primeira exibição¹⁶. Os custos de produção de transmissões teatrais de alta qualidade significam que nem todas as companhias obtêm um lucro imediato que cubra suas despesas e que, por exemplo, para a *RSC Live* de Stratford-Upon-Avon, a conquista de reputação como reconhecimento da marca que é alcançada e reforçada em um âmbito internacional de potenciais espectadores de teatro supera o ganho financeiro imediato¹⁷. Para a *RSC*, a distribuição cinematográfica de produções ao vivo, seguida de transmissões para escolas e lançamentos em DVD, serve ao objetivo de ampliar o acesso às suas produções. Para o *National Theatre*, como explicou, em 2012, David Sabel, chefe de mídia digital, a transmissão foi uma forma de cumprir a “missão do teatro - fazer do *National Theatre* um verdadeiro teatro nacional”. A distribuição internacional da *NT Live*, para o modelo comercial da empresa, foi apenas um meio de “subsidiar o acesso ao Reino Unido”, o que, por sua vez, é uma condição prévia para o seu financiamento¹⁸.

Estudos mais recentes sugerem que a distribuição internacional da *NT Live* “ajudou a construir sua marca nos EUA, o que significa que as suas turnês de shows tiveram desde então uma melhor recepção”¹⁹; de um modo mais geral, as projeções da *NT Live* foram bem sucedidas

15 Robert Mitchell, “At Cinemas Worldwide, Survival Is an Event.” *Variety LA*, 23 de setembro de 2014, p. 70-71, p. 70. Ver também Abrahams e Tuck (p. 4), que observam ainda que o evento do cinema possa representar um desafio para o setor dos filmes de arte/ filmes independentes e para as distribuidoras de filmes (p. 28).

16 Hutchison, “Benedict Cumberbatch”. Mitra Abrahams e Fiona Tuck observam que “O *National Theatre* estima que cada transmissão custe em média de 250,000 libras a 300,000 libras, embora estejam agora em uma posição onde a maioria das produções registrem excedentes”, (*Understanding the Impact*, p. 8).

17 Wyver, “Screening The RSC Stage”, p.290. Wyver observa que o RSC esteja deliberadamente criando um arquivo de gravação de alta qualidade de todas as peças de Shakespeare e que as metas de ganhos financeiros desses investimento sejam de “médio prazo”.

18 Sabel citou em Nancy Groves, “Arts Head”. De acordo com Abrahams e Tuck, “A *NT Live* tem possibilidade ao *National Theatre* aumentar o público de suas produções em mais de 50%” (p. 7).

19 Abrahams e Tuck, *Understanding the Impact*, p. 7.

no sentido de “alcançar um público mais amplo” e, assim como para a maioria das outras empresas envolvidas nesta tecnologia, serviram primordialmente ao objetivo do desenvolvimento de público ao invés de geração de receitas²⁰. Por sua vez, Dominic Dromgoole descreveu as projeções de cinema e televisão do “*Shakespeare’s Globe on Screen*”, as transmissões por assinatura da plataforma do Teatro Digital e os DVD da *Opus Arte* como “um longo e lento rendimento ao longo dos próximos 20, 30 anos”²¹. Como beneficiários do financiamento do *Arts Council*, tanto a *NT Live* do *Nacional Theatre* como a *Royal Shakespeare Company* se beneficiam de uma segurança financeira adicional que lhes permite assumir riscos²² e participar na política de “democratização” da cultura arraigada na missão do *Arts Council*, ao prometerem aos telespectadores, conforme a Web da *NT Live* afirma, “o melhor lugar da casa” e os melhores ângulos de visão em troca de um valor de ingresso uniforme de uma faixa média. Ao contrário das políticas para exposições ao vivo, cujo objetivo é atrair um público mais jovem através da oferta de descontos significativos, os valores de transmissões teatrais e seu tradicional enquadramento introduzidos por emissoras britânicas bem conhecidas se voltam a um público mais velho, predominantemente feminino,²³ um público “pseudointelectual” caracterizado pela combinação de “dinamismo cultural e mobilidade social”²⁴. Para amplos públicos aspirantes, anteriormente privados do acesso a teatros metropolitanos de alta qualidade, devido a limitações geográficas, de mobilidade, ou temporais, as transmissões teatrais oferecem a oportunidade de participar de eventos culturais comunitários e de adquirir capital cultural²⁵.

20 Arts Council England, *Analysis of Theatre in England*, pp. 5, 74.

21 Stephen Purcell cita Dromgoole, “The Impact of New Forms of Public Performance”, 2014. Ver também Greenhalgh, “Guest Editor’s Introduction”, p. 258.

22 Este é um fator essencial identificado por Reidy *et al.*’s em seu relatório “From Live-to-Digital”: organizações que são parte do Portfólio Nacional do Conselho de Artes estão muito mais propensas a assumir riscos com transmissões de teatro do que organizações que não se beneficiam desse nível de estabilidade financeira (p. 35).

23 Sobre a composição etária e o gênero do público das transmissões de teatro, ver Barker, *Live to Your Local Cinema*: “Em sua maioria esmagadora, eles não são um público de cinema tradicional. São mais velhos, têm interesses culturais distintos, são exigentes e tendem a aumentar cada vez mais seu nível de exigência”. Barker cita os números de NESTA que demonstram que ao passo que no teatro típico 50.9% do público é composto por mulheres, nas transmissões de eventos em cinemas os números crescem para 70.7%.

24 Sally Faulkner, “Introduction: Approaching the Middlebrow: Audience; Text; Institution”, 2016, 1-12, p. 2.

25 Ver também Barker, *Live to Your Local Cinema*, na “experiência de acesso privilegiado” conferida ao público pelas transmissões de teatro.

Ao passo que um número muito maior de pessoas possa agora afirmar ter “assistido” uma produção graças a essas transmissões teatrais, a revisão de Billington do *Phèdre* de Lough para a *NT Live* também ressalta a tensão fundamental, em resposta às transmissões teatrais, entre a sugestão de que tais transmissões não façam mais do que “tornar o teatro acessível” a uma “audiência em massa”, de forma “democrática” e o reconhecimento de que exista muito mais para essa nova forma de cultura do que a mera transmissão ou “retransmissão” – um termo do qual John Wyver discorda porque “sugere uma lacuna, na passagem do palco para a tela, de quaisquer fatores tecnológicos determinantes [...] ou de qualquer agência criativa²⁶. A visão anterior é ativamente encorajada pelas técnicas discretas utilizadas pelos diretores de transmissão dos maiores teatros, que procuram tornar o trabalho da câmera e, conseqüentemente, o fato de remediação tão “invisível” quanto possível para o espectador da transmissão. Desde o começo da televisão, meio do qual deriva a transmissão de teatro,²⁷ houve um enorme investimento em apagar vestígios de remediação, utilizando uma “técnica invisível” para assegurar que nenhum equipamento de cinema fosse capturado em uma filmagem, nenhum ruído fosse causado pelos operadores de câmera, nem pela equipe de filtro para a trilha sonora e – o que é crucial – que “o corte discreto e o movimento de câmera” devesse seguir os padrões de convenções de edição continuada compartilhada com o clássico cinema de Hollywood, assegurando, dessa forma, que a atenção do público estivesse sempre direcionada “para a ação e não para a mecânica de produção”²⁸. Especificamente, esta técnica envolve a inclusão de imagens de objetiva grande-angular que estabelecem as imagens de todo o palco no início das cenas, a fim de traçar sua configuração espacial,²⁹ posicionando as câmeras de

26 John Wyver, “All the Trimmings?: The Transfer of Theatre to Television in Adaptations of Shakespeare Stagings.” 2014, p. 109.

27 John Wyver faz uma distinção entre as transmissões de teatro ou a “televisão teatral” – seu termo preferido –, que “é um meio de transmissão” semelhante à televisão (um meio que, conforme explicou Philip Auslander, é ontologicamente ao vivo) e o cinema, que “é um meio que capta, armazena e, mais tarde, reanima imagens em movimento”. “Straight from Theatre’ Stuff”, 2016, p. 5; Auslander, *Liveness*, p. 48-49.

28 Peter Ward, *Studio and Outside Broadcast Camera Work: a Guide to Multi-Camera Work Production*, 2001, p. 14.

29 Ver também Erin Sullivan, que observa que os planos em grande ângulo criam uma “perspectiva que oferece uma compreensão mais completa do espaço teatral e dos atores que o compõem”. “Stage, Space, and Celebrity: Coriolanus at the Donmar”, *Digital Shakespeare* blog, 4 de abril de 2014, Web. Ela reitera seu ponto de vista em sua revisão do *RSC Live* de Stratford-Upon-Avon de *Ricardo II* (2014), observando que o “mais aberto, contingente, imprevisível” ponto de vista criado nessas filmagens é o mais intrinsecamente “teatral”. “*Richard II*, Royal Shakespeare Company (RST)”. Seção de revisões especiais: *Live Cinema Relays of Shakespearean Performance*, 2014, p. 274.

forma que os espectadores se orientem facilmente dentro do espaço e proporcionando jogos de linhas oculares e jogos de ação na edição. Estes jogos camuflam de maneira eficaz os cortes entre as imagens, fazendo com que pareçam “contínuas”³⁰. Além disso, nenhum ator ou atriz pode reconhecer a presença de uma câmera olhando diretamente para ela — uma regra que representa um desafio particular nos momentos de contato direto com o público no teatro, que são uma característica distintiva da fase inicial da dramaturgia moderna³¹. A aplicação destas regras de “invisibilidade” explica “a retórica da diferença mínima” na promoção e discussão das emissões de teatro ao vivo. Portanto, não surpreende saber que, para as transmissões do *RSC Live* de Stratford-upon-Avon, “exista a pressuposição, embora esse fato nunca tenha sido explicitamente discutido, de que o público de cinema não deve ver nada relacionado à mecânica da transmissão” e que Gregory Doran se entusiasmaria com o fato de perceber que uma transmissão “não seja uma experiência em segunda mão, pois não ficamos sentados no cinema pensando que seria muito melhor estar no teatro, porque nos sentimos parte do mesmo tipo de público do espetáculo ao vivo”³². Do “ponto de vista da oferta” das transmissões teatrais, existe assim a convicção de que as mesmas ofereçam a “mesma” experiência do espetáculo em primeira mão, em que “o espetáculo ao vivo” desempenha um papel central³³. No entanto, conforme Billington reconhece, as possibilidades do filme digital — a qualidade da mixagem de som, a alternância entre *close-ups* e *long shots* — são fundamentais para o “impacto estético” da transmissão teatral que o distingue do seu equivalente teatral. A tecnologia do filme digital, nas mãos de diretores de câmeras múltiplas e de suas equipes, afeta, evidentemente, a experiência do público de transmissão das produções, de modo a criar interpretações distintas das performances remediadas: as emissões da *NT Live* e da *RSC Live* de Stratford-Upon-Avon são, fundamentalmente, adaptações³⁴. São também diferentes do cinema, como sugerem sua incorporação habitual em entrevistas pré-estreia do diretor e dos artistas principais

30 Orpen, *Film Editing*, p. 17, 16.

31 Don Fairservice, *Film Editing: History, Theory and Practice*, 2001, p. 308.

32 Wyver, “Screening the RSC Stage,” p. 295 e Doran cited by Wyver, p. 298; Doran faz uma afirmação muito semelhante em seu “Director’s Commentary dialogue” com John Wyver no DVD do *Richardo II* de RSC. Consultar também Greenhalgh, “Guest Editor’s Introduction”, p. 259.

33 Isso é confirmado por Reidy *et al.*, “From Live-to-Digital,” p. 13.

34 David Sabel em NESTA, *NT Live: Digital Broadcast of Theatre: Learning from the Pilot Season* (2011), p. 9, onde observa com orgulho o “mérito artístico” da experiência do público que ele descreveu como “diferente” daquela tida no teatro. Consultar também Purcell, “The Impact of New Forms”.

por um apresentador de televisão (uma convenção televisiva)³⁵ e seu fornecimento adicional de informações para-textuais, como listas de elencos impressas em papel ou disponíveis para *download* (uma convenção teatral). Mesmo quando são exibidos nas salas de cinema, os para-textos das transmissões teatrais os distinguem, assim, dos filmes comuns, justificando os preços mais elevados dos ingressos que comandam como parte da vertente de programas de “cinema de eventos” das salas de cinema, destinados a seus telespectadores “pseudointelectuais” mais antigos.

Conforme pesquisas mais recentes demonstram, o público é menos suscetível a se fixar na “performance ao vivo” como um ingrediente-chave das transmissões teatrais do que os fornecedores.³⁶ Em vez disso, está cada vez mais apto a aceitá-las como uma nova forma de arte híbrida e regida por distintas convenções de produção e de recepção que oferecem “uma experiência muito diferente” que “abre novas perspectivas de ver a forma artística”³⁷. É revelador que, até 2016, a apresentação da Companhia de Teatro Kenneth Branagh no Garrick Live — uma estreante em um mercado cada vez mais concorrido — tenha permitido que o hibridismo da projetada transmissão tivesse impacto na produção cênica desde seu início. Ao rever a produção teatral de *Romeu e Julieta* por Rob Ashford e Kenneth Branagh, Michael Billington afirmou que sua concepção e cenário italianos dos anos 50 se devia à impressão de que “se pudesse sentir Fellini a filmá-los a qualquer momento com uma câmara de cinema”³⁸. Isto se deve ao fato de que a produção tivesse imitado deliberadamente o cinema neorrealista italiano dos anos 50 na sua concepção, conforme foi noticiado ao público em uma locução que introduziu a produção na exibição do cinema ao vivo em 7 de julho de 2016. De fato, desde o início da produção, Branagh e Ashford tinham trabalhado com o diretor Ben Caron para criar um aspecto que se traduzisse em uma estética de filmes em preto e branco: como Laurie Osborne previu em 2006, a colaboração entre Branagh, Ashford e Caron evidencia como, no contexto da convergência cada vez mais estreita das multimídias,

35 Wyver, “Screening the RSC Stage,” p. 298.

36 Reidy *et al.*, “From Live-to-Digital,” p. 13.

37 Reidy *et al.*, “From Live-to-Digital,” p. 57.

38 Michael Billington. “Revisão de *Romeu e Julieta* – Branagh Gives Tragedy a Touch of *La Dolce Vita*”, *The Guardian*, 26 de Maio 2016. Web.

“as escolhas de encenação e de representação ... traem uma consciência crescente daquilo ‘a ser filmado’ no teatro ao vivo”.³⁹

Certamente, a vivacidade e a teatralidade da transmissão foram explicitamente sublinhadas quando Branagh subiu ao palco para anunciar que Richard Madden, produtor de *Romeu*, tinha lesionado o tornozelo dois dias antes e que, portanto, o bloqueio de certas cenas teria que ser alterado a fim de que ele pudesse aparecer na noite da transmissão (“Senhoras e Senhores, isto é teatro ao vivo, cinema ao vivo, ... e o show tem que continuar!”). A encenação no Teatro Garrick de um *Romeu e Julieta* particularmente pictórico - com uma cena clímax em que uma Julieta iluminada, deitada em um túmulo colocado no centro do palco, acordava enquanto Romeu morria sem a presença do Frei -, além de ser pictórica remetia à influente encenação de David Garrick dessa cena em 1748⁴⁰. Ao chamar a atenção para a sua localidade e para a assombrosa produção de um gigante do século XVIII, a produção enfatizava, portanto, a “dupla qualidade de ser simultaneamente local e localizada”, que McAuley identificou como “a força do teatro em uma época de manipulação dos meios de comunicação social de massa”⁴¹. Entretanto, severos sinais que anunciavam as ambições da transmissão como cinema foram colocados contra essa consciência de palco com muito mais força. Não surpreendeu o fato de que a identidade de Branagh como ator e diretor de filmes shakespeariano tivesse chamado a atenção para a apresentação “no CinemaScope em PRETO e BRANCO num enquadramento de 16:9”, tanto na programação da tela como na sequência de títulos irônicos de cinema mudo⁴². Esta apresentação situava a transmissão no âmbito das convenções do cinema do início e de meados do século XX e alimentava também a nostalgia do cinema em preto e branco que, em 2011, tinha levado Michel Hazanavicius a receber o prêmio Oscar por seu filme mudo e em preto e branco in-

39 Laurie E. Osborne, “Speculations on Shakespearean Cinematic Liveness”, 2006, p. 49-65, p. 54; consultar também a sugestão de Philip Auslander’s de que performances ao vivo sejam frequentemente concebidas como “camera-ready”, em antecipação à sua posterior remediação (*Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2008, p. 30), e a observação de Christie Carson de que, no final do seu mandato como Diretor Artístico do *National Theatre*, Nicholas Hytner foi notável por “dirigir simultaneamente uma produção para trabalhar no palco e na tela” (“Creating a Critical Model for the Twenty-First Century.” 2014). NESTA também descreve como no *National Theatre* sob a direção de Hytner, “o roteiro da câmera foi concebido e ensaiado em conjunto com os ensaios de palco” (NT Live: Digital Broadcast of Theatre, p. 18).

40 Ver a descrição da encenação de Garrick por George C. Branam, “The Genesis of David Garrick’s *Romeo and Juliet*”, 1984, p. 170-179.

41 McAuley, *Space in Performance*, p. 11.

42 Ironicamente, não há nada de especial nas imagens 16:9: elas são a proporção de aspecto padrão das telas de televisão e de cinema de hoje e não têm ressonância nostálgica.

titulado *The Artist*. Mais recentemente, essa apresentação também tinha resultado no visual retrô do *Muito Barulho por Nada* de Joss Whedon em 2012. A própria transmissão, com a sua característica de intervalo constituída por informações dramatúrgicas sobre a Itália dos anos 50 —que eram apresentadas em intertítulos cintilantes sobrepostos à cortina do proscênio do *Garrick Theatre*—, proporcionou uma mistura peculiar de cinema neorrealista italiano e cinema mudo, combinada com a sensação do teatro de proscênio. A apresentação de *Romeu e Julieta* da companhia de teatro Kenneth Branagh no *Garrick Live* demonstrou assim uma nova confiança na capacidade do teatro transmitido ao vivo de afirmar a potencial primazia do cinema sobre o teatro e de oferecer ao seu público cinematográfico uma experiência da produção que foi manifestamente diferente daquela do público de teatro.

Ao abarcar a equivalência entre o arco do proscênio de Garrick e o enquadramento da tela de cinema, contudo, a transmissão ao vivo da apresentação da Companhia de teatro Kenneth Branagh do *Romeu e Julieta* de Garrick demonstrou existir — em um cenário de proscênio em que nenhuma câmara pode aceder a um ponto de vista não frontal — o risco de aplanar o plano tridimensional do teatro para o plano bidimensional da imagem da tela, com um impacto na remediação da dramaturgia moderna inicial do discurso direto. O nivelamento da tela foi acentuado no enquadramento da produção como um filme mudo com intertítulos e também pelo posicionamento das câmeras fora do enquadramento do arco do proscênio. Embora lentes de aumento tenham sido utilizadas repetidamente para isolar partes do palco e criar *mid shots* e *close ups* de artistas individuais ou de pequenos grupos, criando assim uma sensação de proximidade espacial da ação e, em particular, dos amantes, tudo foi filmado do exterior do proscênio e, invariavelmente, de um ponto de vista estático (ou seja, embora houvesse uma panorâmica ocasional para acompanhar os movimentos de uma performance, não havia qualquer acompanhamento ou movimento pela própria câmara). Ao mesmo tempo e presumivelmente com o intuito de fazer a transmissão “cinematográfica”, as câmeras evitaram cuidadosamente mostrar a audiência ou mesmo o enquadramento do palco quando a produção estava em curso. Consequentemente, a transmissão não conseguiu passar uma noção da profundidade do palco ou de sua relação com o edifício e seus usuários. O olhar da câmara era capaz apenas de ver, mas não de penetrar o espaço da performance e ficou separado dele pela quarta parede imaginária do arco do proscênio do *Garrick Theatre*.

Transmissões como a de *Romeu e Julieta* da Companhia de Teatro Kenneth Branagh no Garrick Live, ou mesmo a de *Júlio Cesar* da Phyllida Lloyd's All-female (2017), que foi capturada ao vivo em duas atuações em um teatro de arena do *Donmar's King's Cross Theatre*, em Londres, e depois misturada com algumas filmagens gravadas separadamente para gerar uma transmissão estreada no Festival Internacional de Cinema de Edimburgo, contribuíram para gerar uma distinção cada vez maior entre os gêneros — e, na verdade, entre os meios de comunicação social — da transmissão teatral e dos filmes de longa-metragem. Ao passo que para as primeiras transmissões ao vivo da *NT Live* e da *RSC Live* da Stratford-upon-Avon, os roteiros das câmeras eram compostos por cerca de 500 indicações para uma peça completa, com cinco ou seis câmeras utilizadas para uma mixagem ao vivo, John Wyver relata que o roteiro de *Júlio César* incluía mais de 2000 indicações para cada uma das duas mixagens ao vivo produzidas e empregava oito câmeras.⁴³ As implicações de custo deste crescente hibridismo e da adoção de uma estética cinematográfica são significativas: embora saibamos que, no extremo inferior do espectro, a transmissão ao vivo de *Medida por Medida* pela companhia teatral *Cheek by Jowl*, capturada com quatro câmaras e mixadas ao vivo pelo diretor de transmissão Thomas Bowles, tenha custado 15 mil libras,⁴⁴ e um preço mais comum de 50 mil libras tenha sido anexado à muito mais complexa transmissão ao vivo de *The Encounter* (2016) pela *Complicite*, da *Fiery Angel/Kenneth Branagh Theatre Company*, as transmissões cinematográficas mais complexas custaram em média 450 mil libras por transmissão.⁴⁵ Este fato indica a existência de uma disparidade cada vez maior, em termos de complexidade de montagem, número de câmeras, estética cinematográfica e custos relacionados, entre os extremos inferior e superior do espectro. Por sua vez, isto tem implicações no elenco: é improvável que qualquer empresa produza o apoio financeiro de alta qualidade para qualquer produção que não apresente o tipo de estrela internacional cujo apelo aos fãs possa garantir um retorno seguro do investimento.

43 John Wyver, “‘Make Choice; and, See’: Towards a Poetics of Multims”, trabalho apresentado na conferência *Shakespeare, Media, Technology and Performance*, na Universidade de Exeter, 14 de junho de 2017; correspondência privada, 19 de junho 2019.

44 Peter Kirwan, “Cheek by Jowl: Reframing Complicity in Web-Streams of *Measure for Measure*”, 2018, 161-173, p. 164

45 Reidy et al., *From Live-to-Digital*, pp. 106, 121.

Dez anos após a *NT Live* ter aberto um novo mercado para as transmissões teatrais de Shakespeare, provavelmente tenhamos chegado a uma encruzilhada onde dois tipos de transmissões teatrais se separam. O primeiro se trata de um tipo de transmissão relativamente acessível que permanece resolutamente “teatral” em termos genéricos e cujo principal objetivo é a difusão de uma produção de Shakespeare para além dos limites físicos do teatro de origem, seja através da transmissão ao vivo, do DVD ou, ocasionalmente, da transmissão cinematográfica ao vivo. Um objetivo secundário destas transmissões é arquivar as produções em questão, tornando-as disponíveis para a posteridade como registo de um determinado momento do compromisso da companhia ou do teatro com Shakespeare. Como tal, é cada vez mais provável que estejam também disponíveis para públicos fora do eixo anglófono e que tenham um impacto cumulativo no teatro shakespeariano em todo o mundo. O outro tipo, que será muito mais raro mas muito distinto, será a transmissão cinematográfica cada vez mais sofisticada de uma excepcional produção de Shakespeare, distribuída pelas regiões anglófonas e pelos principais centros, como Tóquio e Hong Kong, como parte de um programa de “eventos cinematográficos”,⁴⁶ e encabeçada por uma estrela de teatro e de cinema de renome internacional, com uma extensa base de fãs. Devido a razões contratuais, estas transmissões serão menos suscetíveis de serem disponibilizadas sob a forma de DVD ou de transmissões online. Dessa forma, em última análise, seu alcance será mais restrito para além das interlocutores anglófonos. Paradoxalmente, são os fluxos online mais baixos que, em última análise, podem ter o impacto mais significativo em todo o mundo. Para o público britânico, a casualidade, neste cenário previsto, poderá consistir precisamente nos tipos de transmissões que agora já são vistos naturalmente como parte de sua rotina: a dieta regular das produções de Shakespeare do *RSC*, do *National Theatre* e de outros locais de prestígio do teatro britânico, como o *Manchester Royal Exchange*, que possibilitaram ao público britânico, especialmente aquele que está fora de Londres, um acesso muito maior ao Shakespeare teatral sem a necessidade de ir além de suas salas de cinema locais.

46 Para relatos de recepção de transmissões de alta qualidade em alguns desses locais, consultar “Part Four: Reaction Shots” em Aebischer *et al.*, *Shakespeare and the “Live” Theatre Broadcast Experience*.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Mitra; TUCK, Fiona. **Understanding the Impact of Event Cinema: An Evidence Review**. Arts Council England, Web, 2 November, 2015.

AEBISCHER, Pascale; GREENHALGH, Susane; OSBORNE, Laurie. **Shakespeare and the “Live” Theatre Broadcast Experience**. 1st ed. London: The Arden Shakespeare, 2019.

Pascale
Aebischer

AEBISCHER, Pascale. **Shakespeare, Spectatorship and Technologies of Performance**. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

174

Arts Council England, **Analysis of Theatre in England: Final Report by BOP Consulting & Graham Devlin Associates**. 13 September, 2016.

BAKSHI, Hasan; WHITBY, Andrew. Estimating the Impact of Live Simulcast on Theatre Attendance: an Application to London’s National Theatre. **NESTA Working Paper 14/04**, June, 2014.

AUSLANDER, Philip. **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. 2nd ed. London: Routledge, 2008.

BARKER, Martin. **Live to Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting**. 1st ed.. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

BILLINGTON, Michael. National Theatre Live: Phèdre. **The Guardian**, 26 June, 2009.

BILLINGTON, Michael. Romeo and Juliet Review – Branagh Gives Tragedy a Touch of La Dolce Vita. **The Guardian**, 26 May, 2016.

CARSON, Christie. Creating a Critical Model for the Twenty-First Century. In: CARSON, Christie; KIRWAN, Peter (editors). **Shakespeare and the Digital World: Redefining Scholarship and Practice**. Cambridge: CUP, 2014.

DROMGOOLE. The Impact of New Forms of Public Performance. **Shakespeare and the Digital World: Redefining Scholarship and Practice**. Ed. Christie Carson e Peter Kirwan. Cambridge: CUP, 2014.

FAIRSERVICE, Don. **Film Editing: History, Theory and Practice**. 1st ed. Manchester: Manchester University Press, 2001.

FAULKNER, Sally. Introduction: Approaching the Middlebrow: Audience; Text; Institution. **Middlebrow Cinema**, ed. Sally Faulkner. London: Routledge, 2016.

FREESTONE, Elizabeth. What Live Theatre Screenings Mean for Small Companies. **The Guardian, Theatre Blog**, 20th of January, 2014.

Garrick's staging by George C. Branam. "The Genesis of David Garrick's *Romeo and Juliet*", **Shakespeare Quarterly** 35.2. 1984.

KARPF, Brent; REIDY, Schutt; BECKY, Abramson Deborah; DURSKI, Antoni. **From Live-to-Digital: Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution**. Arts Council UK, October, 2016.

KIRWAN, Peter. **Cheek by Jowl: Reframing Complicity in Web-Streams of Measure for Measure**. Shakespeare and the "Live" Theatre Broadcast Experience, eds. Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh and Laurie E. Osborne. London: Bloomsbury Arden, 2018.

MCAULEY, Gay. **Space in Performance: Making Meaning in the Theatre**. 1st ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

MITCHELL, Robert. At Cinemas Worldwide, Survival Is an Event. **Variety LA**, 23, Sptember. 2014.

NICHOLAS, Rachael. Appendix: Digital Theatre Broadcasts of Shakespeare, 2003-2017. **Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience**. Eds. Pascale Aebischer, Susanne Greenhalgh e Laurie Osborne. London: Bloomsbury Arden, 2018.

Uma década de transmissões de apresentações teatrais

175

ORPEN, Valerie. **Film Editing: The art of the expressive.** 1st ed. New York: Columbia University Press, 2003.

OSBORNE E., Laurie. Speculations on Shakespearean Cinematic Liveness. **Shakespeare Bulletin** 24.3. 2006.

PATERSON, Eddie; STEVENS, Lara. From Shakespeare to the Super Bowl: Theatre and the Global Liveness. **Australasian Drama Studies**, 62. April. 2013.

Pascale
Aebischer

176

PURCEL, Stephenl. The Impact of New Forms of Public Performance. In: CARSON, Christie; KIRWAN, Peter (eds.). **Shakespeare and the Digital World: Redefining Scholarship and Practice.** Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

SULLIVAN, Erin. Stage, Space, and Celebrity: Coriolanus at the Donmar. **Digital Shakespeare blog**, 4 April 2014.

SABEL, David. in NESTA, NT **Live: Digital Broadcast of Theatre: Learning from the Pilot Season (2011)**, p. 9.

SULLIVAN, Erin. **Richard II**, Royal Shakespeare Company (RST). Special Reviews Section: Live Cinema Relays of Shakespearean Performance, ed. Susanne Greenhalgh. **Shakespeare Bulletin** 32.2. 2014.

WARD, Peter. **Studio and Outside Broadcast Camera Work: a Guide to Multi-Camera Work Production.** 2nd ed. Oxford: Focal Press, 2001.

WYVER, John. **Screening the RSC Stage.** 1st ed. London: The Arden Shakespeare, 2019.

WYVER, John. All the Trimmings?: The Transfer of Theatre to Television in Adaptations of Shakespeare Stagings. **Adaptation** 7.2. 2014.

WYVER, John. Straight from Theatre' Stuff: Television, Cinema and Live outside Broadcasts of Shakespeare. Seminar paper, **World Shakespeare Congress**, Stratford-upon-Avon and London, 2016; Auslander, Liveness.

WYVER, John. 'Make Choice; and, See': Towards a Poetics of Multims. Paper presented at the **Shakespeare, Media, Technology and Performance** conference, University of Exeter, 14 June 2017; private correspondence, 19 June, 2019.

*Uma década de
transmissões de
apresentações
teatrais*

177

