

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO E EDITORAÇÃO

ISABELLA SILVA TEIXEIRA

Transmídia, intermídia e as adaptações de Guerra e Paz

São Paulo
2023

ISABELLA SILVA TEIXEIRA

Transmídia, intermídia e as adaptações de Guerra e Paz

Trabalho de conclusão de curso de graduação em
Comunicação Social – Editoração, apresentado ao
Departamento de Jornalismo e Editoração (CJE).
Orientação: Prof. Dr. Vitor Blotta

São Paulo
2023

Nome: Teixeira, Isabella Silva

Título: Transmídia, intermídia e as adaptações de Guerra e Paz

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca:

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Agradecimentos

Agradeço à minha amiga Luisa por me proibir de desistir.

À minha mãe e irmãs por me ensinarem tanto.

Ao meu avô João Carlos, que teria orgulho de mim.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo discutir adaptações de clássicos da literatura para diferentes formatos e linguagens, por meio de um estudo sobre a obra Guerra e Paz de Liev Tolstói e suas adaptações para musical, série audiovisual e *fanfiction*. Para realizar esse estudo, será realizado um aprofundamento nos conceitos e ocorrências de intermídia e transmídia na cultura contemporânea, bem como as ideias acerca de adaptações de mídia e *fanfiction*, compreendendo a transposição de um mesmo conteúdo em diferentes formas. Será realizada também uma revisão bibliográfica do que já se produziu sobre adaptações transmidiáticas e análise de três adaptações transmídia da conhecida obra para diferentes linguagens, sendo elas o musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*, a série *War and Peace* produzida pela emissora BBC e da *fanfiction* *The snow in the moonlight*, disponível no site *Archive of our own*. A partir disso, os resultados permitem concluir que obras de grande alcance cultural e histórico são capazes de serem atualizadas e recontextualizadas e perenizadas por meio de formatos transmídia.

Palavras-chave: transmídia, intermídia, adaptações, *fanfiction*

Abstract

The present work aims to discuss adaptations of literary classics to different formats and languages, through a study on the work *War and Peace* by Leo Tolstoy and its adaptations for musical, audiovisual series and fanfiction. To carry out this study, an in-depth study will be carried out on the concepts and occurrences of intermedia and transmedia in contemporary culture, as well as ideas about media adaptations and fanfiction, comprising 51the transposition of the same content in different forms. There will also be a bibliographic review of what has already been produced on transmedia adaptations and analysis of three transmedia productions of the well-known work for different languages, namely the musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*, the *War and Peace* series produced by the BBC broadcaster and the fanfiction *The snow in the moonlight*, available on the Archive of our own website. From this, the results allow us to conclude that works of great cultural and historical reach are capable of being updated, recontextualized and perpetuated through transmedia formats.

Key words: transmedia, intermedia, adaptations, fanfiction.

Sumário

Introdução	08
1. Adaptações em intermídia e transmídia.....	10
1.1 Conceitos de transmídia.....	10
1.2 Conceito e evolução da adaptação	12
2. Características dos formatos	15
2.1 Romance.....	15
2.2 Série televisiva	16
2.3 Teatro musical.....	20
2.4 Fanfiction	23
3. Adaptações de Guerra e Paz.....	28
3.1 A obra original.....	28
3.2 <i>Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812</i>	33
2.3 <i>War and Peace</i> BBC	39
2.4 The snow in the moonlight	42
Considerações finais	46
Referências	47

Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar obras transmídia do clássico da literatura global, *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói, a partir da compreensão dos conceitos de transmidialidade, intermidialidade e adaptações, bem como o aprofundamento das ideias que regem os formatos a serem analisados.

Em seu livro *A Theory of Adaption*, Linda Hutcheon (2013) aponta as obras literárias como principais alvos de adaptações. Já nos anos 90, a maior parte das produções audiovisuais premiadas com *Oscars* ou *Emmys* eram baseadas em algum livro. Nesse sentido, compreende-se que a transposição entre formatos de uma obra é uma parte relevante do consumo de mídia na cultura contemporânea, principalmente quando se trata de adaptações literárias.

Por isso, é importante compreender os conceitos de adaptação, transmidialidade e intermidialidade, uma vez que são esses os conceitos que vão reger a forma que essas produções acontecem e são consumidas. Há ainda a necessidade de pensar o papel do consumidor dessas obras, tendo em vista que a sua participação, seja engajando em discussões, acompanhando lançamentos ou mesmo criando suas próprias obras baseadas nos conteúdos que gosta, é cada vez mais comum e relevante.

Para alcançar essas compreensões, será usado como objeto de estudo o romance *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói, e obras de diferentes formatos que se baseiam nesse livro. Essa escolha se deve à importância dessa obra, considerada um dos maiores e mais relevantes clássicos mundiais da literatura, mas também pela sua complexidade. Trata-se de um livro considerado difícil de compreender e acompanhar, uma vez que sua leitura é extensa, com diversos personagens e tramas, além de ser adorado pela crítica. É um tipo de obra que não costuma estar presente na cultura de fãs, mas que chega a este lugar a partir do surgimento das suas adaptações. As adaptações e *fanfiction* a serem analisadas foram escolhidas segundo o critério de diferença de formato e popularidade.

O trabalho é iniciado revisando os conceitos de transmídia e intermídia conforme a teoria de Henry Jenkins a respeito da narrativa transmídia e de Irina

Rajewsky sobre a transmídia e a intermídia, compreendendo questões como os primeiros usos do conceito, o que ele engloba e as formas de participação do fã nessa cultura. Também é explorado o conceito de adaptação conforme os escritos de Linda Hutcheon, visitando questões como por que adaptações são feitas e o valor cultural de uma obra adaptada.

Em seguida, são abordadas as características dos formatos midiáticos a serem analisados neste trabalho: o romance, a série televisiva, o teatro musical e a *fanfiction*. O romance é observado segundo a obra de Stalloni e Bakhtin, buscando compreender as particularidades de seu surgimento, as suas possibilidades enquanto gênero e, principalmente, o que torna um livro em um romance. Para a série televisiva, são utilizadas as ideias de Jost e Figueiredo quanto ao surgimento deste formato, as suas estratégias enquanto mídia e, principalmente, as particularidades da sua estrutura. Procura-se ainda pensar obras de teatro musical, conhecendo a sua estrutura, seus requisitos e alcance, bem como os conceitos, surgimento e funcionamento das *fanfictions* conforme pensado por Jenkins e também por Vargas.

Por fim, é realizada a análise das obras, iniciadas por um resumo da obra original, o contexto da sua criação e sua relevância. Em seguida, é abordado o musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*, com descrições da peça, análise das escolhas da criação e análise do seu caráter intermediário e transmidiático. Após isso, a série *War and Peace* é analisada, também conforme o seu caráter intermediário e transmidiático, alcance e divergências entre os formatos. Há, por último, uma análise da *fanfiction The Snow in the Moonlight* conforme o que já foi abordado quanto ao formato e os conceitos de intermídia e transmídia.

A partir de tudo isso, espera-se deste estudo contribuir para a reflexão sobre a capacidade de adaptações transmídia de permitir aberturas interpretativas de grandes clássicos da literatura e lhes dar caráter de perenidade e contemporaneidade.

1. Adaptações em intermídia e transmídia

1.1 Conceitos de transmídia

Em seu livro *Cultura da Convergência*, Henry Jenkins (2009) define como “convergência” o

fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, a cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e o comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam.

Trata-se de um fenômeno comum e amplamente estudado em nosso século, em que o número de possibilidades midiáticas é cada vez maior e, consequentemente, a interseccionalidade de conteúdos entre essas mídias. A partir disso, surge um outro conceito, que Jenkins chama de “narrativa transmidiática”. Nessa narrativa, diferentes partes da história estão contidas em diferentes mídias, e o leitor age como um “caçador” em busca dos pedaços que completam a história (Jenkins, 2009).

Nesse modelo explicado por Jenkins, a narrativa transmídia é uma forma de estender a experiência de uma obra, aproveitando os pontos abertos deixados por ela, sendo possível acrescentar perspectivas, desenvolver *sub-plots* ou personagens menores, responder questões que foram deixadas abertas, entre outras possibilidades. Nas palavras de Jenkins (2009):

“uma história que se desdobra através de múltiplas plataformas de mídia, cada qual com um novo texto, fazendo uma colaboração distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o que faz de melhor, a fim de que uma história possa ser introduzida em um filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões.”

Nesse sentido, não basta a transposição de um mesmo objeto em diferentes mídias para que uma obra seja considerada uma narrativa transmidiática. É necessário que cada produção acrescente novidades e trabalhe de forma integrada e cooperativa para com o primeiro texto. Entretanto, a narrativa transmídia proposta

por Jenkins, conforme tem o seu conceito estudado e perpetuado, não resume e nem abrange todas as dimensões da transmidialidade.

O próprio conceito de transmidialidade não é um consenso. Existe uma série de discordâncias, envolvendo inclusive o pertencimento do estudo da transmidialidade ao que se entende por intermídia. Em seu texto *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, Irina Rajewsky (2005) define a intermídia como:

“um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem entre as mídias. ‘Intermediático’, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes)”

Enquanto para Rajewsky a intermidialidade não abrange o estudo do transmidiático, Clüver (2008) acredita que ela “trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares”. Tudo isso mostra que se trata de um estudo relativamente recente e delicado, compreendido de formas diferentes por pensadores diferentes.

No texto de Elizabeth Evans (2011), a autora relembra os primeiros usos do termo “transmídia”, nos trabalhos de Marsha Kinder e Mary C. Kearney, em que se utilizava esse conceito para falar de marketing e adaptações em plataformas que não a de sua obra original. Evans (2011) descreve esse primeiro uso como “uma prática envolvendo *merchandising*, adaptações, sequências e franquias”. Em um pensamento parecido, Irina Rajewsky (2002) conceitua a transmidialidade como um fenômeno em que determinado conteúdo existe em diversos formatos de mídia que não são o seu formato original e nem pertencem a sua fonte.

Seja no conceito de narrativa transmídia proposto por Jenkins ou na ideia de transmidialidade de Rajewsky, o papel do público é imprescindível. No consumo de uma obra transmidiática, é necessário que os que cumprem o papel de consumir engajem de diversas formas com o conteúdo, para além do consumo da primeira

obra. É suposto, desde a produção, que a obra seja comentada, esmiuçada em detalhes e buscada em diversas plataformas. É o que Evans (2011) chamou de “autoria cooperativa”, onde o público assume esse papel e voluntariamente, mesmo quando orientado pelos produtores, utiliza dos meios de comunicação ao seu alcance para estabelecer uma relação e, de certa forma, participar da experiência de determinada obra.

A partir disso, na cultura transmidiática, é possível observar a participação do espectador/leitor em diversos níveis e em diversas mídias distintas, principalmente com a invenção de novas tecnologias e novas redes sociais. Cada uma dessas invenções traz consigo uma nova forma de participar. Mesmo as obras que não foram pensadas como transmídia são diariamente transformadas em novos formatos por seus fãs. Sobre isso, Figueiredo (2016) conclui que é possível considerar como transmedialidade a produção de fãs, uma vez que muitos desses produtos se utilizam dos mesmos personagens e lugares, mas contam diferentes perspectivas ou mesmo continuam a história da obra em que se baseiam.

1.2 Conceito e evolução da adaptação

Em *A Theory of Adaptation* (2012), Linda Hutcheon comenta quão mais frequentes e populares as adaptações se tornaram na produção cultural. Para além da transposição de livros em filmes, as novas possibilidades de plataformas seria um dos grandes motivos para esse aumento. Atualmente, as opções de mídia para receber a adaptação de uma obra são amplamente variadas, passando pelo cinema, diferentes formatos literários, jogos para computador, celular ou *videogames*, peças teatrais, novelas, séries, animações ou até mesmo álbuns musicais.

Hutcheon (2012) inicia o seu prefácio afirmando: “Se você acha que é possível entender o conceito de adaptação utilizando apenas romances e filmes, você está enganado.” Trata-se de uma prática muito mais antiga e abrangente do que o lançamento *mainstream* hollywoodiano de um filme baseado no *best-seller* do momento, embora essa seja também uma parte importante do fenômeno nas últimas décadas. A autora cita o costume vitoriano de adaptar todo o tipo de produção cultural, “poemas, romances, peças de teatro, óperas, pinturas, músicas, danças, *tableaux vivants* de um formato ao outro e de volta ao formato original”.

Para Hutcheon (2012), uma adaptação é

“Uma transposição declarada de um outro trabalho ou trabalhos reconhecíveis, um ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate e um engajamento intertextual estendido com o trabalho adaptado. Logo, uma derivação não derivativa, um trabalho que é segundo sem ser secundário. É a sua própria coisa palimpsestica.”

Com base na ideia de que adaptação é seu próprio gênero, vale salientar que a adaptação de uma obra não tem a intenção de servir como a substituição do original. Há quem infira que uma adaptação seria mais bem aproveitada se utilizada para acessar parte da obra, para conhecer em formato familiar, exercitar o pensamento crítico e se interessar pela sua essência. Sobre isso, Ceccantini (1997), afirma que uma boa adaptação é a que chama a atenção para a sua fonte. Isso aponta a possibilidade de se enxergar estas obras como incitadoras, ou uma forma de construir um caminho até outras leituras.

Entretanto, é importante lembrar que essa conclusão está ligada à rejeição atrelada às adaptações, principalmente de livros, quando transpostas para linguagens artísticas consideradas “menores” ou de menor valor. Sobre isso, Robert Stam (2006) comenta a existência de uma superioridade incontestável da literatura, que estaria possivelmente relacionada a uma rejeição exacerbada do que é visual e apego desmedido ao que é escrito. Stam (2006) também reflete sobre o valor de uma adaptação e considera que uma obra adaptada não seria, por essência, menor do que a sua inspiração, tendo em vista que tudo o que se produz de arte é inevitavelmente inspirado em obras anteriores.

Sobre esse dito preconceito em relação a adaptações, Hutcheon (2012) escreve:

“Elas [adaptações] usam as mesmas ferramentas que contadores de histórias sempre usaram: elas atualizam ou concretizam ideias, fazem seleções simplificadas, mas também amplificam e extrapolam; elas fazem analogias; elas criticam ou mostram seu respeito, etc. Mas as histórias que elas relatam são tiradas de outro lugar e não inventadas novamente. Assim como as paródias, as adaptações possuem uma relação aberta e definidora com os seus textos originais, costumeira e reveladoramente chamados de ‘fonte’. Diferente das paródias, no entanto, as adaptações costumam

anunciar abertamente essa relação [...] Essa visão negativa é, na verdade, uma adição tardia ao longo e feliz histórico da cultura ocidental de pegar emprestado, roubar ou, mais precisamente, compartilhar histórias.”

Apesar do preconceito e das palavras de conotação negativa que se associam às adaptações em geral, é inegável que a produção de adaptações no meio cultural do nosso século é muito bem sucedida em conquistar a sua audiência. Para Hutcheon, isso se dá pois essas obras são capazes de proporcionar o que ela chama de “repetição com variação”. Para ela, tanto a familiaridade presente em uma obra adaptada quanto as novidades, são os responsáveis pelo prazer do público (Hutcheon, (2012).

Nesse sentido, uma obra plagiada, uma sequência, *spin-off* ou *fanfiction*, não poderiam ser consideradas adaptações, uma vez que não são consideradas um reconto da mesma história, e sim uma continuação. Nesses casos, o prazer da história não seria na repetição, mas na continuidade, no desejo de que aquela história não acabe onde acabou.

Hutcheon aponta ainda a existência de uma motivação comercial muito clara para que se continue produzindo adaptações, uma vez que recontar uma história de sucesso seria, nas palavras de Ellis (1982) algo “experimentado e testado”. Trata-se de uma prática que oferece um nome que será imediatamente reconhecido pela audiência, gerando curiosidade e que, além de um público garantido, certamente conquistará um novo.

2. Características dos formatos

2.1 Romance

Entre as várias definições dadas a respeito da palavra “romance”, uma amplamente difundida no imaginário popular ao pensar o romance enquanto gênero literário é que se trata de uma “narrativa em prosa, geralmente longa, de aventuras imaginárias ou reproduzidas da realidade”. Essa, entretanto, é apenas a forma como o gênero é entendido hoje. Para que se tornasse o que é, o romance passou por um longo processo de transformações e discussões, não completamente resolvidas, quanto a sua definição.

A respeito da dificuldade de se estabelecer uma resposta definitiva que atenda a todas as nuances do gênero, Stalloni (2001) conclui que não existem critérios pertinentes e indiscutíveis para uma definição. Para ele, mesmo o esforço de mapear suas manifestações não pode obter sucesso na tarefa de construir uma definição bastante para o gênero, de tão variado que se apresenta. Para Marthe Robert (1972), o romance é “um gênero incômodo”, uma espécie de “parasita” que se permite utilizar de todos os recursos de todos os gêneros para o seu próprio fim.

Bakhtin (1988) também pensa essa relação entre o romance e os outros gêneros literários ao sugerir que o gênero romanesco estabelece um discurso indireto, que representa uma diversidade de gêneros ao se apropriar de seus recursos, e simultaneamente é representado por esses gêneros, uma vez que seus recursos fazem parte do romance. Para Lukács (2000), o romance consegue ser biografia e crônica social ao mesmo tempo, através de discursos que tendem a contrapor a existência individual ao social.

Stalloni (2001) também aponta o pensamento de Bakhtin quanto às tentativas de se definir um romance. Em *Estética e Teoria do Romance*, Bakhtin afirma que as pesquisas que se propõem a definir o gênero romance costumam buscar encontrar um padrão, mas encontram sempre mais variedade. Para ele, as muitas tentativas de criar índices precisos, estabelecendo critérios indispensáveis, acabam por aceitar reservas que reduzem o índice a nada. Isso porque, para cada característica que se considerasse essencial para classificar um romance, haveria um exemplo que o contradissesse.

Entendendo, portanto, que nenhuma característica é indispensável e inegociável dentro de uma obra que se aceite como pertencente ao gênero, Stalloni (2001) elenca os elementos estéticos que tornariam uma obra de romance reconhecível. O primeiro deles seria a escrita em prosa. Considerando a origem do romance no modelo épico das epopéias, existe aqui uma ruptura com as próprias raízes, que se manifestariam apenas na possibilidade da escrita em prosa de um conteúdo poético.

O segundo elemento da estética do romance por Stalloni (2001) é o lugar da ficção, indicando o costume de se escrever romances de histórias fictícias, fantasiadas e sem compromisso com os fatos. Aponta-se, entretanto, que o total deslocamento da realidade não é uma regra e muito menos exclusividade do romance. Pelo contrário, existem outros gêneros que se permitem a ficção, assim como existem inúmeros romances baseados em fatos, de cunho jornalístico ou simplesmente misturam os fatos e o fantástico.

Em seguida, há o que é chamado pelo autor de “vontade de realismo”, ou a reprodução do mundo real e de acontecimentos plausíveis, reconhecíveis ao público geral. A introdução de personagens também é, nessa concepção, um ponto essencial, pois são esses personagens que irão organizar a história. Há ainda a descrição, que, para Stalloni (2001), não é apenas um aspecto secundário e, sim, serve para autenticar a narrativa ao causar sensações de realidade e embelezar a história.

2.2 Séries televisivas

Parte importante da mídia televisiva desde o seu surgimento ao redor do mundo, as séries de televisão são diversas, com uma infinidade de categorias e que tem passado por transformações, desde a expansão das empresas de streaming. Mesmo assim, em todas as suas variantes narrativas e formas de exibição, a série televisiva conserva uma relevância crescente, tendo o seu consumo considerado um atual substituto da cinefilia (Jost, 2018).

Das origens do gênero, Jost (2012) aponta o surgimento da mídia televisiva como um caso de intermídia:

“Longe de se afirmar como uma mídia independente, com propriedades únicas e insubstituíveis, ela faz a síntese de técnicas e de espetáculos já existentes. Uma mídia só se constitui verdadeiramente como tal a partir do momento em que passa do estado de novidade técnica ao de elaboração de programas. Desse ponto de vista, é a partir dos anos 30 que começa esse processo para a televisão, em velocidades distintas, segundo os diferentes países.”

Mais especificamente sobre os seriados de televisão, Silva (2013) atribui o surgimento mais expressivo e ascensão do gênero à televisão da década de 1980 e ao aumento nas contratações de redes de televisão a cabo nas casas americanas. Além disso, é nesse momento que a publicidade passa a adotar a estratégia de se direcionar a públicos específicos, atendendo às particularidades desse público e não mais trabalhar as suas produções para uma recepção geral.

Ainda sobre a ascensão das séries televisivas e os motivos que a ocasionaram, Jost (2012) aponta que isso tem menos a ver com as suas técnicas visuais, retóricas ou narrativas do que com o “ganho simbólico” proporcionado por ela. Isso porque, segundo o autor, a relação entre o telespectador e uma série de televisão se estabelece de acordo com as semelhanças e possibilidades de reconhecimento da própria realidade encontradas pelo consumidor ao assistir a uma obra.

Isso não quer dizer, entretanto, que essas tais técnicas não têm valor ou papel nesse processo, uma vez que é através desses recursos que se constrói o sentido de realidade e identificação com o telespectador. Para Colonna (2010), é principalmente o texto de um seriado que permite a captura de quem o assiste - sem precisar de um ambiente totalmente imersivo, como o do cinema - bem como a redundância característica do gênero, que faz repetir “temas e situações, redundância de diálogos e da banda sonora com a imagem, mas também de mecanismos narrativos baseados na reiteração”.

Enquanto formato de mídia, o seriado televisivo possui a sua própria linguagem, os seus gêneros e recursos narrativos. Embora apareça de forma diversa, o mais comum é que seja composto por vários episódios com mais de 25 minutos, o que possibilita que se construam narrativas mais elaboradas, com

personagens mais desenvolvidos, que serão acompanhados pelo telespectador por um longo período de tempo (Figueiredo, 2016).

Em relação a estrutura da narrativa, as séries televisivas costumam se encaixar em duas possibilidades. A primeira delas é a estrutura serial, onde acompanhar cada episódio, conforme a ordem de lançamento, é essencial para a compreensão da história que está sendo contada, pois os acontecimentos se desencadeiam em série, de forma sequencial. Figueiredo (2016) cita como exemplo dessa estrutura as séries *Game of Thrones*, iniciada em 2011, e *The Walking Dead*, de 2010.

A segunda é a estrutura procedural, onde, podendo ou não existir uma cronologia, cada episódio conta sua própria história e não necessariamente é preciso acompanhar todos os episódios na ordem de lançamento para compreender os acontecimentos (Figueiredo, 2016). Alguns exemplos são as séries policiais, que se debruçam sobre um crime específico em cada episódio, ou séries como *Black Mirror*, cujos episódios, embora sigam a premissa da série, são totalmente independentes uns dos outros quanto a construção de sentido. Há ainda as séries em que as estruturas são misturadas e, apesar de contar um caso a cada episódio, conseguem desenvolver arcos que precisam ser acompanhados cronologicamente para serem compreendidos (Figueiredo, 2016).

Até a década de 1980, o formato procedural era o mais produzido. A partir de então, inspirados no que se produzia de telenovela, os criadores de seriados televisivos passaram a criar histórias mais complexas, com mais personagens, que acabaram por conquistar mais audiência e críticas positivas. É nesse momento que as séries começam a apresentar recursos que estão presentes até hoje em várias produções. Um exemplo é a recapitulação dos últimos eventos de uma série antes do início do episódio, para que o telespectador consiga se lembrar da história mesmo com uma semana de distância entre as exibições. Há também recursos narrativos, como fazer que um personagem explique durante uma conversa o que aconteceu, e criar “ganchos narrativos”, ou seja, um final de episódio que gere suspense e curiosidade para descobrir o que acontecerá no próximo. (Figueiredo, 2016)

As mudanças, entretanto, não pararam nos formatos e recursos utilizados. A forma de se consumir seriados televisivos é, hoje em dia, algo completamente diferente do que costumava ser. Isso se deve aos avanços da tecnologia, o surgimento e crescimento da internet e as possibilidades de consumir séries em outros dispositivos, fazendo download ilegalmente ou assinando plataformas de *streaming*. A partir disso, não é mais necessário assistir no momento exato da exibição, no canal de televisão. O telespectador passa a ter uma maior sensação de controle no que diz respeito a quando e onde o episódio será assistido.

Atualmente, empresas de *streaming* criam as suas próprias séries e lançam em suas plataformas temporadas inteiras no mesmo dia, deixando totalmente nas mãos do consumidor a decisão de quando, onde e em que ritmo aquela obra será vista. Isso facilita e torna mais comum a prática de maratona séries, uma vez que não é mais necessário comprar uma coleção de DVD's para ter acesso a todas as temporadas de um seriado (Figueiredo, 2016). Sobre essas mudanças na forma de se consumir seriados de televisão, Silva (2013) sugere o surgimento de algo chamado “cultura das séries”, que seria resultado de três condições:

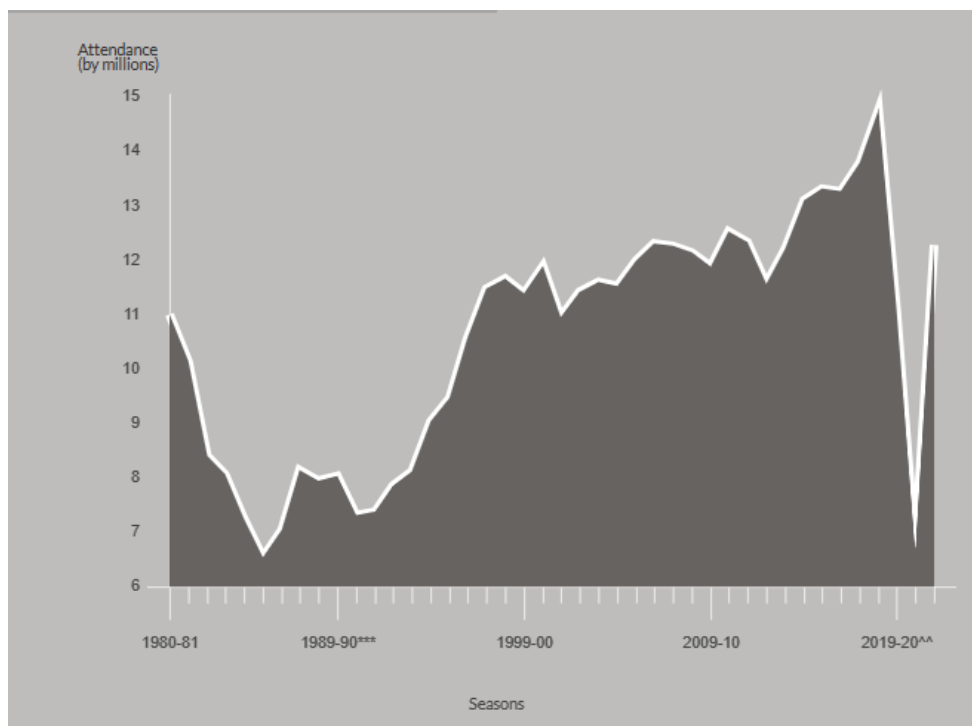
1. A *forma* do seriado, o que engloba novos formatos de narrativa desenvolvidos ou mesmo a manutenção de formatos pré-existentes e já consagrados, assim como a permanência desses formatos.
2. O impulso gerado pela internet que tiram os seriados de uma circulação nacional e puramente televisiva para se tornarem acontecimentos globais, consumidos em diferentes dispositivos através de diversas plataformas.
3. O engajamento dos fãs através das discussões, da produção de conteúdo e repercussão das notícias e comentários em sites oficiais e críticas especializadas.

Isso causa ainda outra questão, que é a longevidade das séries. O modelo de lançamento semanal apostava no crescimento do seu público ao longo do desenvolvimento das temporadas e, por isso, o comum era que se produzissem séries de várias temporadas com muitos episódios. Nesse novo modelo, é esperado que uma temporada de uma série atinja o seu pico de audiência logo no seu

lançamento, quando os espectadores devem maratona toda a temporada de uma só vez. Isso faz com que as séries tenham menos episódios e menos temporadas, uma vez que, muitas produções não atingem os números esperados em seu lançamento e não possuem tempo de construir o seu público antes de serem canceladas (Adalian, 2023).

2.3 Teatro musical

O teatro musical é uma linguagem artística bastante única e que demonstra um crescimento expressivo atualmente. Pensando especificamente o que se produz na Broadway, considerada o centro da produção de obras teatrais, a *Broadway League*, em sua pesquisa quantitativa, observa uma alta no crescimento do número de espectadores por temporada que se inicia na década de 1990 e tem o seu pico na última temporada pré-pandemia, entre 2018 e 2019. Pós-pandemia, com a reabertura dos teatros, as peças voltam a receber milhares de espectadores de forma crescente, recuperando aos poucos o que foi interrompido no ano de 2020.



Dados da *Broadway League*, disponíveis em:

<https://www.broadwayleague.com/research/statistics-broadway-nyc/>. Acesso em: 01 jul. 2023

Assim como tantas outras formas de arte, obras de teatro musical são objetos diversos entre si e podem divergir em gênero musical, gênero narrativo, estrutura,

ou até a mesma obra pode ter variações em diferentes montagens. Entretanto, é possível concordar que um musical é uma combinação de canções, espetáculo visual e texto verbal que é apresentado em performances ao vivo em teatros (Taylor, 2012). Existe, portanto, neste gênero, o que se chama de integração. Não se trata de um teatro com músicas, mas sim de músicas pensadas para a cena teatral com danças concebidas de forma integrada ao enredo (Peixoto, 1985).

Nesse sentido, espera-se de um musical que haja unidade entre seu texto, suas canções e os seus visuais - sejam eles a dança, o figurino, a iluminação ou mesmo o cenário. Até mesmo seus personagens devem ser uma unidade de seu texto e números que performam. Nos momentos de ações importantes ou fortes sentimentos, em que as palavras não seriam mais capazes de exprimir os sentimentos de um personagem, ele se expressa através da música - no teatro, a forma mais sublime de se expressar (Bergamo, 2014).

Trata-se de um gênero que estrutura toda a sua narrativa através de números com canções coreografadas e cenas cantadas, podendo ou não ter diálogos falados. Para Breviglieri (apud Granato, 2011):

“O teatro musical além de ter um enredo que cativa o público, utiliza a música e a dança. A mistura desses três ingredientes, juntamente com os cenários, figurinos e efeitos visuais, faz com que o público sinta que a peça sempre esteja em “movimento”. É um número musical, ou uma cena, ou uma dança, ou a combinação de tudo. O teatro musical é, para mim, a fórmula perfeita de entretenimento.”

Além do movimento, para Brandão (2014), o musical tem “forma de liberdade”, um tipo de arte livre cuja preocupação deve ser arrebatrar o seu público e proporcionar a ele esse sentimento de liberdade. Sobre isso, Bergamo (2014) complementa que, em uma obra de teatro musical, não se encontra o homem em seu estado cotidiano, mas sim entregue a uma energia vital absoluta, desprendido de tudo.

Quanto à estrutura do gênero, existem atualmente algumas categorias que buscam compreender a variedade do formato. Frankel (1977), aponta que, apesar de relevante, tal categorização não proíbe e nem impede que outras obras fujam ou

extrapolem as suas especificidades. Entre essas categorias, conforme elencado por Taglianetti (2019):

1. O *book musical*, onde uma obra que já existe é adaptada para o formato do teatro musical. Nessa categoria é possível citar obras como *Matilda* (2010) ou *Legally Blonde* (2007).
2. O musical *sung-through*, onde toda a história é contada através de músicas, inclusive diálogos. Nessa categoria, podemos citar como exemplo o musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812* (2012) e *Hamilton* (2015). Esses dois exemplos são também adaptações de outras obras, o que mostra que a combinação de categorias é comum na produção de musicais.
3. A *Broadway opera*, onde a música tem o papel principal, assim como em uma ópera. Frankel (1977) traça as diferenças entre os gêneros: a ópera aceita menos movimento e elabora as suas canções com foco no erudito. Já na *Broadway opera*, as músicas são mais ligadas aos gêneros populares. Exemplos de uma *Broadway opera*, são os musicais *Jesus Christ Superstar* (1971) e *Sweeney Todd* (1979).
4. A nova opereta, que traz uma abordagem lírica da realidade, com uma atmosfera de romance e fantasia. Trata-se de um sub-gênero inspirado nas operetas antigas, e são exemplos dela musicais como *Carousel* (1945) e *The King and I* (1951).
5. Os *dance musicals*, onde a dança é o principal instrumento da narrativa. Nesses musicais, é a dança, e não a música, que move o enredo, fazendo com que os números musicais sejam indispensáveis. Um exemplo é o musical *Contact* (1999).
6. As *revues*, onde as músicas não são utilizadas, necessariamente, para contar o enredo da peça. Nesse sub-gênero, as canções funcionam como ilustrações de algo sobre seus personagens ou de fatos sobre eles, ou sobre um tema que a obra venha a abordar. Um exemplo é *Godspell* (1970).

7. Os musicais-conceito, como *Company* (1970), foram os responsáveis por abrir a possibilidade de se produzir musicais a partir de ideias originais, sem adaptar alguma obra pré-existente. Trata-se de uma obra que é pensada para explorar um tema específico.

2.4 *Fanfiction*

Embora seja considerada uma tendência recente, a *Fanfiction* - também conhecida como *fanfic* ou apenas *fic* - tem um longo histórico. Vargas (2005) aponta o surgimento dessas produções na década de 1970, ainda antes do impacto da internet sobre a forma de se consumir mídia. A prática teria surgido nos chamados *fandoms*, definido por Jenkins (apud Vargas 2005) como uma comunidade de fãs, principalmente entre os fãs de mídias consumidas em massa, como as que passavam na televisão, por exemplo.

Para Vargas (2005), as pessoas que pertenciam a essas comunidades de fãs passaram a tentar suprir uma vontade de estender o contato com uma obra, para além do que era disponibilizado por ela. Define-se, portanto, uma *fanfiction* como uma obra criada por fãs a partir de elementos da obra admirada, como personagens, tramas, cenários, etc.

Hoje, os fãs se utilizam desse recurso para continuar histórias já terminadas, desenvolver outras realidades com os mesmos personagens ou mesmo criar novos personagens para um universo, entre diversas outras possibilidades que atendam ao seu desejo de consumir mais ou produzir mais daquele conteúdo. Nesse sentido, Clerc (2000) percebe um esforço para completar possíveis espaços em branco deixados pela narrativa original, ou mesmo buscar respostas para a pergunta hipotética “o que aconteceria se...?”.

Jenkins (1992), entretanto, vê na prática também uma questão de identidade coletiva. A partir da escrita e publicação de uma *fanfiction* um fã passa a dividir a sua interpretação e a sua paixão por uma obra com milhares de pessoas que se identificam e trocam com ele. Nos primórdios de seu surgimento, quando ainda não haviam grandes plataformas *online* para publicação de conteúdo criado por fãs, os criadores de *fanfiction* elaboravam *fanzines* (uma combinação das palavras *fan* e

magazine, para caracterizar uma revista feita por fãs) em casa, imprimiam pequenas tiragens e vendiam a baixo custo. Esse material era, então, lido e discutido entre a comunidade (Vargas, 2005).

Embora não tenha estado ali desde o princípio, a internet foi fundamental na popularização da *fanfiction*. É através da internet que plataformas *online* são criadas exclusivamente para a publicação de histórias escritas por fãs e que o acesso a essas histórias são facilitados e ampliados para além de pequenos grupos. A partir disso, fãs de diferentes lugares do mundo podem produzir, consumir e discutir *fanfictions* de forma rápida e fácil (Vargas, 2005).

Jenkins (1992, apud Vargas, 2005) compreende as possibilidades de abordagem em uma *fanfic* com base nos seguintes objetivos:

1. Recontextualizar: nessas histórias, o escritor da *fanfic* tenta explicar ou desenvolver “espaços em branco” deixados pela obra original. Isso pode acontecer, por exemplo, ao narrar um acontecimento que é citado com pouco ou nenhum detalhe, ou mesmo contando um acontecimento que já está detalhado na história, mas pela perspectiva de outra personagem.
2. Expandir uma linha do tempo: em casos que utilizam essa abordagem, o autor da *fanfic* pode imaginar, através das informações contidas na obra original, o passado não desenvolvido de um personagem, ou mesmo um futuro.
3. Refocalizar: trata-se de dar o espaço principal de uma narrativa *fanfiction* a um personagem pouco desenvolvido na história original.
4. Realinhar a moral: aqui são propostas mudanças na configuração de moralidade de uma obra. Pode ocorrer, por exemplo, ao contar a perspectiva de um vilão, justificando as suas atitudes, ou apenas invertendo os papéis de vilão e mocinho.
5. Mudar o gênero de uma obra: nesses casos, o autor da *fanfic* aborda a história em um outro gênero literário. Uma história de fantasia pode se tornar uma história de terror, por exemplo.

6. Realizar um *cross over* com outras obras: aqui, um fã que pertence a mais de um *fandom* pode escrever/consumir histórias que envolvem os dois universos, misturando personagens, acontecimentos e cenários.
7. Deslocar personagens: nessas histórias, mais uma vez temos um questionamento do tipo “o que aconteceria se...?”. Trata-se do escritor de uma *fanfic* propondo uma realidade onde os personagens de uma história vivem em outro mundo, outro tempo, outro contexto, ou mesmo outro universo.
8. Personalizar: o autor da *fanfic* está inserido na história ou, em alguns casos, o próprio leitor é o protagonista.
9. Intensificar a parte emocional: nesse tipo de *fanfiction*, o autor dá mais atenção aos sentimentos e questões psicológicas dos personagens, geralmente pensadas sob a trama *hurt/comfort*.
10. Erotizar: são histórias voltadas para a parte adulta de um *fandom*, com uma visão voltada para o sexual, muitas vezes possuindo conteúdo explícito.

A publicação dessas histórias costuma ser feita periodicamente, em capítulos (exceto as *fanfics one-shot*, que são postadas de uma vez em capítulo único) nas plataformas, enquanto o autor escreve as próximas partes. O lançamento é acompanhado e comentado pela comunidade na própria plataforma e os autores podem interagir com seus leitores nesses espaços.

A partir desses conceitos vistos até aqui, será realizada a análise de situações intermediáticas e transmidiáticas inspiradas pelo romance *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói, sendo essas: o musical americano *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*, a série televisiva britânica do canal BBC *War and Peace* e a *fanfiction The Snow in the Moonlight* publicada por uma fã no site *Archive of our own* (AO3).

Em suma, as análises levam em consideração:

- A intermídia em a transmídia conceituadas por Rajewsky, Kinder e Kearny, enquanto fenômenos que acontecem entre diferentes formatos midiáticos

(intermídia) e a transposição de uma obra entre formatos midiáticos na criação de novos conteúdos (transmídia). Aqui, vale ressaltar que não se está tratando das narrativas transmidiáticas conforme o conceito de Jenkins, mas da transmidialidade de obras independentes entre si.

- O conceito de adaptação pensado por Hutcheon, onde uma adaptação é um material que reinterpreta, recria e/ou transpõe de forma declarada uma outra obra, e as particularidades que tornam obras adaptadas objetos de valor, para além do material que as inspira.
- As especificidades de cada formato, compreendendo que se tratam de objetos de diversidade reconhecida e que, justamente essa diversidade, permite que sejam importadas de si ou para si outras obras. Todas essas compreensões servem para dar sentido às ocorrências em cada situação transmidiática, no sentido de perceber quais são os critérios de cada formato e em quais sentidos o encontro desses critérios poderia ocasionar contradições.
- O romance enquanto gênero literário de grande abertura e possibilidades diversas, mas com características claras, como a escrita em prosa, caráter fictício e a tentativa de realidade, conforme o conceito de Stalloni.
- As séries televisivas como um formato audiovisual que possui mais tempo para se aprofundar em tramas e personagens do que outros formatos e que exige níveis mais profundos de compromisso do seu telespectador, tendo um forte apelo para a cultura de fãs, segundo o pensamento de Silva.
- O teatro musical como uma cultura crescente e conhecida por sua liberdade, onde existe uma grande possibilidade de criação para além do conteúdo, uma vez que é composto por uma série de elementos centrais, tais como seu roteiro, suas músicas e sua coreografia.
- A *fanfiction* enquanto uma obra criada por fãs e para fãs, segundo o conceito de *fandom* de Jenkins. Neste tópico, é importante compreender que, conforme o pensamento de Hutcheon (2012), *fanfictions* não são adaptações, já que não recontam a história original (embora a *fanfiction* seja um formato

livre e permita muitas exceções a essa regra). Com base nisso, esse gênero será tratado apenas em sua intermídia e transmidialidade.

4. Adaptações de *Guerra e paz*

4.1 A obra original

Considerada uma das mais volumosas obras da literatura mundial, *Guerra e Paz* é também um dos romances mais bem sucedidos da história. Trata-se não somente de uma das produções literárias russas mais importantes, mas de um clássico universal singular, que se destaca até os dias atuais por sua proposta complexa, o seu gênero literário híbrido, o tratamento dado ao conteúdo histórico, a carga filosófica e, também, a qualidade da escrita de seu autor, Liev Tolstói.

Aclamado por seus admiradores como “sinônimo de Rússia”, Tolstói nasceu em família abastada, era proprietário de latifúndios e se tornou escritor aos 24 anos, publicando sua primeira obra, *Infância*, em 1852. Dez anos depois, casou-se com Sófia Behrs, ao lado de quem, no ano seguinte, iniciou o longo processo de escrita de *Guerra e paz* que, naquele momento, ainda se chamava *O Ano de 1805*. Tolstói realizou profunda pesquisa, ouvindo relatos, lendo registros e buscando todo o tipo de fonte que o capacitasse a reconstituir de forma literária os acontecimentos históricos relatados no livro. A esta obra, o autor dedicou seis anos de sua vida, tendo escrito manualmente mais de cinco mil páginas (Bartlett, 2013).

Em 1865, a história começou a ser publicada em trechos pelo *Russkii Vestnik* (O Mensageiro Russo), um periódico da época que contava com cerca de três mil assinantes. O acordo entre Tolstói e seu editor previa uma reimpressão dos capítulos em formato de livro, em uma tiragem de 500 exemplares, depois que a história completa estivesse publicada no periódico. A dificuldade enfrentada pelo autor na conclusão da obra fez com que ele optasse por um método diferente de publicação, rejeitando o passo a passo tradicional da época, que consistia na publicação completa em periódico antes da edição em formato de livro (Bartlett, 2013).

A partir desse momento, no ano de 1867, Tolstói retrabalhou toda a história, com um novo final, dividindo o livro em seis volumes que foram editados e publicados conforme o autor terminava de escrever. Dessa vez com o nome *Guerra e Paz*, foi impressa uma tiragem inicial de 4800 exemplares. Os três primeiros volumes foram publicados ao mesmo tempo, em dezembro de 1867 e o quarto

volume saiu no ano seguinte. Apesar de não haver um grande público leitor na Rússia naquela época, as vendas foram tão bem sucedidas que ainda em 1868 já se elaborava uma segunda edição dos volumes publicados (Bartlett, 2013).

Celebrado até os dias atuais, o livro de Tolstói costumeiramente lidera a lista de melhores obras da literatura universal, sendo amplamente traduzido e publicado ao redor do mundo (Bassínski, 2013). Schneiderman (2002) afirma que, até o início da Guerra Fria, havia uma grande curiosidade em relação à literatura russa em todo o mundo, tendo em vista que o país protagonizava uma série de acontecimentos políticos de grande importância. Tal curiosidade acabou por contaminar o público leitor brasileiro, que consumia essa literatura em espanhol, francês, ou em traduções indiretas. A primeira tradução de *Guerra e Paz* para o português, no Brasil, foi publicada em 1942, pela editora Globo.

Em *Guerra e paz*, Tolstói conta a história de famílias aristocratas na Rússia do século XIX, durante a Invasão Francesa, entrelaçando acontecimentos históricos às vidas fictícias de seus mais de quinhentos personagens. Entre eles, estão as famílias Bezukhov, Rostov, Bolkonsky, Drubetskoys e Kuragin. Dos personagens centrais, podemos destacar o protagonismo do personagem Pierre Bezukhov, o filho ilegítimo de um conde, que herda inesperadamente uma grande fortuna e passa os próximos anos de sua vida tentando se adaptar a sua nova realidade. Outras figuras centrais são a jovem condessa Natacha Rostova¹ e o príncipe André Bolkonsky.

A trama acompanha os dramas pessoais de seus abastados personagens em contraste com o momento de guerra que a Rússia atravessava, descrevendo batalhas e apresentando personagens da vida real, tais quais Napoleão. Com uma narrativa rica em detalhes, Tolstói não só retrata, a seu modo, os acontecimentos históricos, mas também expressa através das digressões filosóficas de seus personagens as suas próprias críticas e ideais.

No primeiro volume, Pierre é apresentado como um homem bom, mas deslocado, com o pai à beira da morte, e que, orientado por Ana Mikhailovna, torna-se herdeiro de uma grande fortuna. Seu amigo, o príncipe André Bolkonsky,

¹ Decidiu-se por utilizar, neste trabalho, a grafia do nome “Natacha” conforme a tradução do livro *Guerra e Paz* para a língua portuguesa. A grafia “Natasha” aparecerá apenas no título do musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*.

aparece como um homem desiludido com seu casamento, que resolve unir-se ao exército na guerra contra a França. Os Rostov são introduzidos como uma família alegre, grande e afetuosa, mas preocupados com seus constantes problemas financeiros. Ao mesmo tempo, os jovens da família Rostov, Natacha, Sônia, Nicolau e Vera, ocupam-se de seus relacionamentos afetivos e sentimentos juvenis.

No volume seguinte, Pierre segue tão deslocado quanto antes, e casa-se, sem sentimentos, com Helena Kuragin, apresentada como uma mulher infiel. Nesse momento, Pierre enfrenta muitas questões internas e se esforça para encontrar um estilo de vida que lhe pareça moral e o torne uma melhor versão de si mesmo. Enquanto isso, lutando contra o exército de Napoleão, o príncipe André passa por uma grande mudança filosófica e, ao retornar, precisa lidar com a morte de sua esposa no parto de seu filho.

Desiludido, André encontra esperança novamente ao conhecer a jovem condessa Natacha Rostova que, em seu primeiro baile, também se encanta por André. Os dois formalizam um noivado, mas logo o príncipe retorna aos ofícios da guerra e, enquanto aguarda o seu retorno, a condessa é seduzida por Anatole Kuragin, irmão de Helena, que planeja raptá-la. Dessa forma, o compromisso entre Natacha e André é rompido, mas o rapto planejado por Anatole falha uma vez que a prima da condessa conta todo o plano à madrinha dela, Maria Dmitrievna. Maria pede ajuda a Pierre e ele consegue afastar de vez Anatole de Natacha. É nesse momento que Pierre se aproxima da jovem condessa e passa a nutrir sentimentos por ela.

No terceiro volume, Natacha enfrenta uma grave doença causada pelos últimos eventos envolvendo o rompimento do seu noivado e a desilusão com Anatole Kuragin. Ao mesmo tempo, a Rússia enfrenta um momento mais intenso da guerra e Pierre é tomado pelo anseio de participar na guerra, convencido de que Napoleão é o anticristo. Neste ponto, a Batalha de Borodino ocorre e Pierre conhece de perto os horrores da guerra. Neste volume, temos um foco maior na invasão francesa e na participação dos personagens da obra no desenrolar da guerra.

O último volume narra os momentos finais da guerra, quando Pierre assume a missão de matar Napoleão disfarçando-se de cidadão pobre. Ao ser capturado, Pierre conhece o admirável Karataev, e com ele aprende um novo estilo de vida e

filosofia. Karataev acaba morrendo e, meses depois, Pierre é finalmente libertado pelo exército russo. Sua esposa Helena havia falecido enquanto Pierre estava longe, por conta de uma doença, e seu amigo André também estava morto, ferido de guerra. O retorno dos russos vitoriosos é marcado pelo reencontro de Natacha e Pierre, que percebem o afeto que sentem um pelo outro e se casam.

Apesar da simpatia do público em geral, houve muitas críticas à abordagem ao tema da guerra que o autor estabeleceu. Para muitos dos que viveram a guerra de perto, a forma como Tolstói manipula os acontecimentos históricos para compor a sua mensagem foi vista como um desrespeito à história russa. Havia ainda várias críticas ao que foi considerado por parte dos leitores como uma supervalorização dos costumes conservadores e da aristocracia (Gomes, 2019).

Para Romain Rolland (1913), *Guerra e Paz* é uma epopeia moderna. O próprio Tolstói chega a separar o livro com a mesma classificação de obras como *Ilíada* e *Odisséia*. Sobre isso, Lakchin (apud Bytsenko, 2014) afirma: “O estilo épico da obra é transmitido através da plenitude e da plasticidade da imagem, ramificação e cruzamento de destinos das personagens”.

Marcelo Backes, na abertura da quinta edição brasileira publicada pela Nova Fronteira de *O Que é Arte?*, de Liev Tolstói, em 2019, descreve *Guerra e Paz* como “o monumento clássico mais perfeito ao romance tradicional em todos os tempos”. Tolstói conseguiu criar o que é considerado um fenômeno único da literatura universal, reconhecido, além de tudo, por expor a participação do povo russo na guerra de 1812 contra Napoleão (Bytsenko, 2014).

Nesse sentido, Luckács (2011) ressalta a amplitude do retrato do povo construído por Tolstói em sua obra, uma vez que coloca o próprio povo como agente central dos eventos históricos de um país. A visão dos acontecimentos históricos que Tolstói emprega em *Guerra e Paz* aparece como uma grande crítica à visão dada por historiadores da época, onde se apresentava ao povo um retrato glorificado de homens como Napoleão e Alexandre I (Souza, 2016). Para Luckács (2019, p.46), trata-se de “uma contradição entre os protagonistas da história e as forças intensas da vida do povo”.

Historicamente, este retrato do momento pelo qual o povo russo passava durante a invasão francesa, apesar de se tratar menos de um relato inquestionável dos fatos e mais da opinião e interpretação do próprio Liev Tolstói sobre o período, possui muito valor no que diz respeito à representação da cultura e da aristocracia da época. Existem traços de ambientação relevantes, tais quais o uso da língua francesa em diálogos e cartas, um costume muito comum entre a parte rica da sociedade russa, que utilizava o francês para se dirigir aos seus semelhantes em nível social, e o russo para se comunicar com os pertencentes a camadas inferiores (Souza, 2016).

Sobre a imagem do povo russo em *Guerra e Paz*, Turguêniev afirma se tratar de “uma representação mais direta e fiel do caráter e do temperamento do povo russo e sobre a vida russa em geral do que teriam obtido lendo centenas de obras de etnografia e história”. Para ele, a vida e a história russa foram recriadas por uma “mão magistral”, com personagens que haviam sido retirados diretamente da vida real, como em um desfile de toda uma época (Carta de Turguêniev, 1880, apud. Bartlett, 2013, p.152).

Um outro ponto relevante é a representação e a manutenção do imaginário russo sobre a guerra nos anos que seguiram a escrita e a publicação de *Guerra e Paz*, tendo em vista que, no momento em que o livro foi escrito, várias décadas haviam se passado desde a guerra. As ideias que Tolstói apresenta em seu livro tendem a se aproximar das ideias pressupostas pelo seu público, gerando a adesão ao texto pela identificação. Deste modo, ao manipular os acontecimentos históricos abordados no livro, Tolstói não nos dá acesso à mais pura verdade, mas sim ao que se pensava desta verdade (Souza, 2016).

Com base em todas essas questões, é possível observar as características do romance apontadas por Stalloni (2001) na obra de Tolstói. A narrativa é escrita em prosa e o autor se preocupa em representar uma versão reconhecível da realidade russa daquele tempo, ainda que se trate de um livro de ficção. Além disso, a descrição e a inserção de personagens são partes essenciais desse romance, que conta com mais de 550 personagens.

Depois da publicação deste e outros sucessos, como *Anna Karenina*, Tolstói se tornou mundialmente conhecido, consolidando-se como o homem mais famoso

da Rússia. Em 1874, o autor passou por uma estrondosa crise moral que o fez abdicar de todas as suas posses e da vida social, para viver o que chamamos de *tolstoísmo* - uma vida de amor ao próximo e postura pacífica. Após a sua morte, em novembro de 1910, seus seguidores continuaram a reproduzir a mensagem de seu trabalho, fazendo com que a obra de Tolstói tivesse influência em eventos de grande importância no país, como a Revolução Bolchevique (Bartlett, 2013).

Quase um século após sua morte, já no início do século XXI, Liev Tolstói se torna novamente um tópico de grande interesse ao redor do mundo. O autor passou a ser publicado, pesquisado e traduzido como nunca antes. Para além de seus trabalhos, até mesmo os seus diários e correspondências se tornam elementos de grande relevância para os que se interessam pela herança deixada por ele (Vássina, 2017).

4.2 *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*

Elaborado por Dave Malloy, *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812* é um musical *sung through* baseado em um trecho de setenta páginas do romance *Guerra e Paz*. O musical estreou originalmente em 2012 no teatro Ars Nova, em Nova Iorque e chegou à Broadway em novembro de 2016, sendo aclamado pela crítica e presente em diversas premiações do mundo do teatro. A obra de Malloy é mais um caso bem sucedido de *book musical*.

Após sua estreia no Imperial Theatre, na Broadway, *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812* passa a ser montado internacionalmente, com apresentações em países como Equador, Japão, Coreia do Sul, Canadá e Brasil, sendo comentado e reproduzido mundialmente por artistas e fãs de teatro musical até o momento atual. Trata-se de uma obra muito bem avaliada pela crítica, recebendo doze indicações e duas vitórias no *Tony Awards* de 2016. Charles Isherwood, crítico do *New York Times*, avaliou a estreia:

“Ainda no começo do espetáculo eu dei um feliz suspiro aliviado. Sob os olhos astutos da diretora, Rachel Chavkin — uma das mais talentosas em atividade hoje — o musical continua sendo um encantamento sagaz e inventivo desde o seu vibrante início ao seu lúgubre fim. Trata-se do melhor e mais inovador novo musical a abrir na Broadway desde *Hamilton*, e de um

sinal inspirador de que o teatro comercial pode continuar abrindo espaço para o novo.”

O musical se baseia na parte da história que se debruça sobre os acontecimentos que levaram ao fim do noivado de Natacha e André, bem como o despertar de Pierre ao ver o Grande Cometa. A obra se inicia já na metade do livro, então precisa, de alguma forma, introduzir os seus personagens e o contexto da história, uma vez que o tempo da peça não permite a introdução gradual e lenta de um romance. É comum em musicais o uso de uma música introdutória, como em *Cats* (1981), que dá aos espectadores as primeiras informações necessárias para compreender aquela peça. Em “Prologue”, a primeira música a ser interpretada, todos os personagens são apresentados por nome e um adjetivo:

“Há uma guerra acontecendo lá fora, em algum lugar, e André não está aqui [...] Natacha é jovem e ama André com todo o seu coração. [...] Sônia é boa, prima e amiga mais próxima de Natacha [...] Maria é das antigas, uma grande dama de Moscou. Madrinha de Natacha, rígida, mas gentil [...] Anatole é bonitão e gasta seu dinheiro com mulheres e vinho [...] Helena é uma vadia. Irmã de Anatole e casada com Pierre [...] Dolokhov é feroz, mas não é muito importante. É amigo de Anatole e ótimo atirador [...] O velho Príncipe Bolkonsky é maluco e Mary é comum. Família do André, totalmente desregulados. E o Balaga é apenas pela diversão [...] Mas e o Pierre? Querido, aturdido e esquisito Pierre. E o Pierre? Rico e num casamento infeliz [...]” (Tradução livre da música “Prologue” do musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*)²

Com essa canção, os próprios personagens contam ao público as três informações chave para esse começo: há uma guerra acontecendo; esses são os personagens e as relações dessa história; essa é a alta sociedade russa. Tudo isso é cantado sobre uma sonoridade que se baseia na música tradicional russa, com

² “There’s a war going on out there somewhere and Andrey isn’t here [...] Natasha is young she loves Andrey with all her heart. [...] Sonya is good Natasha’s cousin and closest friend. [...] Marya is old-school, a grande dame of Moscow Natasha’s godmother, strict yet kind. [...] Anatole is hot he spends his money on women and wine. [...] Hélène is a slut Anatole’s sister, married to Pierre. [...] Dolokhov is fierce, but not too important Anatole’s friend, a crazy good shot. [...] Old Prince Bolkonsky is crazy, and Mary is plain. Andrey’s family, totally messed up. And Balaga’s just for fun! [...] And what about Pierre? Dear, bewildered and awkward Pierre? What about Pierre? Rich, unhappily married Pierre [...]”

trechos em russo e uma ambientação cenográfica e figurinos que buscam retratar a vida da alta classe de Moscou do século XIX.



Foto da montagem de *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*, no Imperial Theatre, em 2016, disponível no site da designer responsável pelo cenário, Mimi Lien ([Natasha, Pierre, and the Great Comet of 1812 — Mimi Lien](#))

Uma peculiaridade desta adaptação se encontra na admissão feita logo na primeira música de que se trata de uma peça teatral, e também, de uma adaptação de um romance:

“E tudo isso está no seu programa. Você está em uma ópera. Você vai ter de estudar um pouco, se quiser entender o enredo. É um romance russo complicado e todo mundo tem nove nomes diferentes. Então dê uma olhada em seu programa. Nós apreciáramos, muito obrigado.” (Tradução livre da música “Prologue”, do musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*)³

Em outros momentos, os diálogos, que são completamente cantados, são também acompanhados de breves narrações feitas pelos próprios personagens. Um

³ “And this is all in your program you are at the opera, gonna have to study up a little bit if you wanna keep with the plot. ‘Cuz it’s a complicated russian novel, everyone’s got nine different names. So look it up in your program, we’d appreciate it, thanks a lot.”

exemplo está na penúltima música do espetáculo, “Pierre & Natasha”, onde Pierre e Natacha conversam e acabam por se apaixonar. No trecho cantado por Pierre, temos a seguinte ocorrência:

“Ela começou a chorar e um sentimento maior de piedade, ternura e amor transborda no coração de Pierre. Ele sentia as lágrimas começarem a correr sob seus óculos e esperava que ninguém notasse. ‘Nós não falaremos mais sobre isso... Não falaremos mais sobre isso, minha querida’...” (Tradução livre da música “Natasha & Pierre”, do musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*)⁴

“[ela] Chorou.

E o sentimento de piedade, ternura e amor, dominou completamente Pierre. Sentia que as lágrimas começavam a correr sob seus óculos, e esperava que não fossem notadas.

— Não falaremos mais disso, minha amiga. — Natacha achou tão estranho ouvir essa voz terna e meiga... — Não falaremos mais disso, minha amiga.”
(*Guerra e Paz*, p. 711)

Trata-se não apenas de uma narração, mas de uma reprodução exata do texto de Tolstói em forma de música. O que Natacha e Pierre dialogam e narram nessa cena cantada é a tradução do texto de Tolstói para o inglês sobre uma melodia melancólica de um piano. Isso acontece também em outras canções, como “No one else”, e “Sonya Alone”, por exemplo.

Um ponto importante a se considerar sobre o musical é o recorte feito por Malloy. Adaptar um romance volumoso como *Guerra e Paz* seria um desafio para um seriado com muitos episódios, logo poderia ser considerado até impossível levá-lo ao teatro em uma peça completamente cantada com menos de três horas de duração. Nesse sentido, a escolha do que vai ou não ser contado na peça só pode ser feita a partir de um vasto conhecimento e respeito pela obra original.

O próprio Tolstói já havia eleito este trecho como um dos momentos mais importantes e mais difíceis de escrever em toda a sua trama. Para ele, a sedução

⁴ “She began to cry and a greater sense of pity, tenderness, and love overflowed pierre’s heart. He felt the tears begin to trickle underneath his spectacles and he hoped that no one would see. We won’t speak of it anymore...We won’t speak of it, my dear.”

de Natacha por Anatole é uma forma de representar “a ‘violação’ napoleônica da Rússia” (Bartlett, 2013), que, no livro, ocorre no mesmo momento. Nesse sentido, é possível considerar que o trecho escolhido por Malloy exprime com louvor o teor geral do livro.

Em se tratando de uma adaptação, algumas alterações são necessárias para que o trecho escolhido por Malloy faça sentido sozinho. O primeiro ponto é o corte de alguns personagens e cenas que não possuem um papel essencial na trama da sedução de Natacha por Anatole, como a cena em que a Princesa Maria conversa com Pierre sobre o noivado de André e Natacha. O segundo ponto são alterações na cronologia dos acontecimentos. No musical, o duelo entre Pierre e Dolokhov, que ocorre mais de duzentas páginas antes do início do trecho central da obra, é apresentado nas canções “The Duel” e “Dust and Ashes”, logo após a primeira interação de Natacha e Anatole na canção “The Opera”.

Essa escolha parece ter sido feita para que o público compreenda o descontentamento de Pierre com o seu casamento e a forma com que vive a sua vida, para que, ao final da peça, o despertar de seus sentimentos por Natacha façam sentido. Algo parecido foi feito na música “No one else”, em que Natacha canta sobre a saudade que sente do seu noivo André logo após conhecer e ser mal recebida pela família dele. Nessa música, Malloy se mantém na cronologia dos acontecimentos, mas retoma acontecimentos passados através da memória de Natacha, que relembra os sentimentos que viveu com André antes de sua partida.

Para o público, conhecedor ou não da obra original, o trecho apresentado na peça é completo. Tem início, meio e fim, mas ao mesmo tempo, deixa curiosidade e mistério em seu final. Isso porque o musical acaba na contemplação de Pierre do Grande Cometa e a percepção de seus sentimentos por Natacha, o que funciona como um final, mas também vislumbra um novo começo. Pierre tem novos sentimentos aflorando, mas ainda é casado com Helena. Natacha foi confortada pelas palavras de Pierre, mas também está iniciando uma nova fase, sem noivado e sem perspectivas.

Isso faz com que a adaptação pensada por Malloy seja ainda mais impactante, pois funciona tanto como obra por si só, com seu próprio mérito e valor, quanto como incitadora da busca pelo original. Os espectadores que se apaixonam

por Natacha e Pierre no musical podem encontrar mais dos personagens no livro de Tolstói e preencher todas as lacunas propositalmente deixadas por Malloy.

E esses espectadores existem. Muitos fãs de teatro musical, principalmente os mais jovens, que imaginavam *Guerra e Paz* como um livro velho e gigantesco, desinteressante e praticamente impossível de se desvendar, conhecem o trecho através do musical e conseguem ultrapassar essa primeira barreira. Eles sabem que existe ali uma história boa, que vale a pena ser conhecida na íntegra. Nesse sentido, é possível retomar o pensamento de Ceccatini (1977), quanto ao valor de uma adaptação que chama a atenção para a obra em que se baseia.

Além disso, conteúdos extras da história foram publicados nos canais do YouTube de Dave Malloy e da própria peça. No canal oficial de *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*, foram postados vídeos que contam o final que cada personagem do musical recebeu no livro de Tolstói. Alguns desses vídeos possuem atualmente mais de 35 mil acessos. Há ainda, no canal pessoal de Dave Malloy um vídeo da música "Epilogue", onde o futuro dos personagens Natacha e Pierre é abordado na perspectiva do protagonista.

Nesse ponto, esse caso de transmidialidade possui algumas similaridades à narrativa transmídia, embora não se trate de uma franquia, uma vez que os vídeos extras postados em canais do YouTube não fazem parte da peça, foram produzidos em formato diferente do original e trazem informações a mais, não redundantes, em relação ao que já foi exposto no musical.

Através da adaptação de Malloy, a obra de Tolstói já foi consumida em diversos formatos, para além do teatro. No *Spotify*, principal aplicativo para consumo de músicas, o álbum gravado pelo elenco da primeira montagem na *Broadway* com as canções de *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812* conta com mais de cinquenta mil ouvintes mensais. Apenas a faixa "Prologue", que abre o musical, possui mais de 5,7 milhões de reproduções no aplicativo. Há ainda os clipes musicais que foram produzidos para algumas das canções do musical. Alguns desses clipes passam dos 400 mil acessos no YouTube.

É possível notar que se trata de um caso de transmidialidade que envolve muitas mídias e que, assim como no pensamento de Jenkins (2009), o espectador

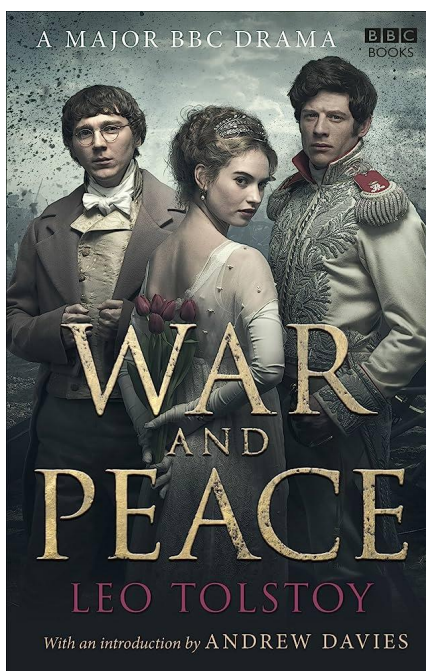
precisa se empenhar para encontrar esses outros pedaços do conteúdo. É ainda mais claro que, enquanto adaptação, *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812* é sua própria obra, para além de *Guerra e Paz*, pois muita coisa foi criada, imaginada e reinterpretada para a sua produção.

4.3 *War & Peace* (BBC)

Em 2016, a emissora britânica BBC produziu uma série baseada no livro, com o mesmo nome do original. Escrita por Andrew Davies e dirigida por Tom Harper, a série conta com uma temporada de seis episódios de mais de uma hora de duração e foi assistida por mais de seis milhões de telespectadores. Nesta adaptação, a história completa do livro é contada, do início ao fim, embora muita coisa mude de um formato para outro.

O lançamento da série em janeiro de 2016 teve um grande impacto no consumo do livro de Tolstói na Inglaterra. A revista *Bookseller* apontou *Guerra e Paz* como um dos livros mais vendidos em seu Top 50 pela primeira vez desde o início dos registros, que começaram em 1998. A emissora BBC lançou, na mesma época, uma nova edição do livro, com uma foto da série ilustrando a capa, que chegou a vender 3.581 cópias em uma semana e mais de treze mil cópias em três meses. Outras edições do mesmo livro também tiveram uma alta nas vendas nesse período.⁵

⁵ Reportagem disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/17/tv-war-and-peace-leo-tolstoy-book-on-bestseller-list-for-first-time>. Acesso em: 11 abr. 2023.



Capa da edição britânica de *Guerra e Paz*, publicada pela BBC

Sobre esse aumento nas vendas, a livraria britânica *Waterstones* relatou o aparecimento de quatro edições diferentes de *Guerra e Paz* na lista de mais vendidos de suas lojas. Já a editora inglesa *Wordsworth Editions* apontou um crescimento constante nas vendas desde o lançamento da série. Em três meses, essa edição chegou a vender mais de três mil cópias e a elencar o Top 20 da *Bookseller* de mais vendidos entre as pequenas editoras.

No que concerne a trama, por se tratar de uma série com poucos episódios e um romance famoso por sua extensão, a rapidez dos acontecimentos pode ser a primeira grande diferença entre as obras. Na série, há dicas de um possível envolvimento futuro entre Pierre e Natacha já no primeiro episódio. A relação dos dois parece ser muito mais próxima do que o que se vê nos primeiros capítulos do livro.

No romance de Tolstói, a primeira interação dos dois personagens é simbólica, uma troca de olhares inocente e sem qualquer tipo de intenção. Já na adaptação da BBC, Pierre desvia de sua viagem com a exclusiva intenção de visitar Natacha. Ao encontrá-la, os dois demonstram possuir uma espécie de amizade e, mais tarde, Sônia sugere ter percebido sentimentos românticos de sua prima por Pierre.

No geral, a adaptação para seriado televisivo da forma pensada por Andrew Davis não abre muito espaço para os blocos de reflexão e introspecção filosófica que são recorrentes durante a leitura do romance. Tudo o que a série quer mostrar precisa ser feito por meio de ações. Isso faz com que a história contada pela série cause uma sensação de movimento e dinamismo que não são priorizados no livro.

Há ainda uma questão considerada polêmica quanto ao relacionamento de Helena, esposa de Pierre, e seu irmão Anatole. Na adaptação da BBC, considerou-se interessante que se confirmasse logo no primeiro episódio que Helena não possui qualquer sentimento por Pierre e que está envolvida romanticamente com o seu irmão Anatole.

Embora, essas duas interpretações sejam possíveis na leitura do romance, o relacionamento incestuoso entre Anatole e Helena não é explicitado em nenhum momento. Existem apenas dicas e falas que suscitam essa possibilidade. Entretanto, acredita-se que Tolstói tenha escrito uma versão do romance em que Helena e Anatole possuem um relacionamento explícito, mas que optou por um caminho diferente.

Na edição de *Guerra e Paz* traduzida para o inglês por Louise e Aylmer Maude, os tradutores, que também foram amigos de Tolstói, afirmam em uma nota de rodapé: “Nos esboços iniciais do romance, Tolstói deixava claro que Helena e seu irmão eram culpados de manter relações um com o outro, mas depois ele alterou isso para que restassem apenas algumas pistas.” (Maude, *apud* Tolstói, 2014)⁶

Embora o relacionamento incestuoso seja considerado uma ideia do próprio Tolstói, esse retrato explícito levantou grande polêmica durante as exibições da série, onde se questionava a adição de cenas de sexo na trama como um possível desrespeito à obra original.⁷ Em defesa da visão de Andrew Davis, o professor de literatura russa Faith Wigzell deu entrevista ao site *The Daily Beast*, lembrando o

⁶ “In the first drafts of the novel, Tolstoy made it plain that Hélène and her brother had been in guilty relations with one another, but afterwards he altered this so that only some hints remain.”

⁷ Reportagem disponível em:

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/war-and-peace-screenwriter-admits-he-sex-ed-up-bbc-adaptation-included-incest-storyline-a6790306.html>. Acesso em: 07 jun. 2023.

seguinte trecho da obra original em que Pierre reflete sobre a qualidade do relacionamento entre os irmãos Kuragin:

“Há qualquer coisa de indigno no sentimento que ela me despertou, qualquer coisa de proibido. Alguém me disse que seu irmão Anatole está apaixonado por ela e que é correspondido, que aconteceu algo que encobriram e que por isso afastaram Anatole.” (Tolstói, *Guerra e Paz*, 2019, p. 245)

Em vista disso, fica claro que, enquanto adaptação, por mais que possua uma obra original para se basear, *War & Peace* (BBC) segue a sua própria interpretação e construção, faz suas próprias escolhas do que é ou não relevante para a narrativa que se quer contar no formato que se deseja mostrar, se tornando uma obra de mérito próprio e demonstrando respeito e conhecimento da visão do autor original.

Em relação ao seu caráter transmidiático, é possível notar que, nessa série, há uma expressão menor quanto à cultura de fã, embora tenha tido altos números de audiência durante a sua exibição. Além disso, apesar de haver uma edição do romance produzida para a série, isso não é o suficiente para configurar uma narrativa transmídia, tendo em vista que os dois formatos contam a mesma história. Entretanto, ainda se trata de uma adaptação transmídia, uma vez que houve a transposição para um novo formato midiático.

4.4 *The snow in the moonlight*

Desde a estreia de *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*, centenas de histórias feitas por fãs do musical foram adicionadas ao site *Archive of our own*, principal site de publicação de *fanfiction* da internet, categorizadas com o nome do musical, e mais centenas categorizadas com o nome do livro original. Há outras dezenas de histórias publicadas no *Wattpad*, um site diferente de publicação de *fanfiction*, e nele encontram-se histórias com mais de quatro mil acessos.

Publicada em 2017 por MerryHeart no *Archive of our own*, ou Ao3, *The snow in the moonlight*⁸ é uma história feita para os *fandoms* de *Guerra e Paz*, o romance de Liev Tolstói; *Natasha, Pierre and the Great Comet de 1812*, o musical de Dave Malloy; e *War & Peace* (2016), a série da BBC.

Diferente de todas as adaptações vistas até aqui, nessa obra observa-se um nível de interferência maior da autora em relação ao original, uma vez que a *fanfiction* possui menos compromisso com a visão do autor original e sua intencionalidade é voltada ao desejo do *fandom*. Nesse caso específico, tem-se uma *fanfiction* de universo alternativo, também chamada de AU, em que os personagens Natacha Rostova e Pierre Bezukhov são alunos de uma universidade.

A história foi publicada sob as *tags*⁹ “College AU” e “Snowed In/ Mutual Pining/ Only One Bed”, indicando ao *fandom* exatamente o que se pode esperar dessa história: os personagens são universitários (*college AU*); ambos estão ilhados por conta da neve (*snowed in*); os dois se gostam, mas desconhecem a natureza mútua do que sentem (*mutual pining*) e, eventualmente, precisarão dividir uma única cama (*only one bed*).

Com apenas um capítulo e mais de 1,6 mil acessos, *The snow in the moonlight* se inicia com Natacha e Pierre estudando juntos, no dormitório de Pierre. Está tarde e, ao tentar voltar para casa, Natacha descobre que não pode ir embora por causa da neve e deverá dormir no dormitório de Pierre. Os dois dividem a cama e Natacha revela seus sentimentos por Pierre.

Além dos personagens e dos sentimentos existentes entre os dois protagonistas, não existem muitas semelhanças de trama entre a *fanfic* e a obra original. Nenhuma guerra é mencionada e fica claro que se trata de um ambiente universitário frequentado pelos dois. Entretanto, existem menções a acontecimentos canônicos da obra original, como o envolvimento da protagonista com André e Anatole e vários outros personagens, como a família de Natacha, por exemplo.

⁸ “A neve sob a luz do luar”, em referência a música “No One Else”, do musical *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812*.

⁹ Categorias em que se encaixam as produções, neste caso utilizado para identificar tropos narrativos que ocorrem na *fanfic*.

O propósito dessa história é o deslocamento dos personagens para esse universo diferente, onde, embora eles sejam os mesmos da história original, as circunstâncias sob as quais vivem são distintas e situações que não poderiam ser imaginadas dentro do contexto da obra de Tolstói podem ser imaginadas pelo fã. Nesse sentido, há um esforço para manter a essência e as personalidades dos personagens.

Pierre ainda é um jovem sem habilidades sociais, com dificuldade de expressar seus sentimentos, e Natacha ainda é uma jovem apaixonada e graciosa. A reação de Pierre a Natacha e aos seus sentimentos por ela é desconcertada e hesitante, assim como na obra de Tolstói e a conexão dos dois se dá, assim como no livro, pela melancolia. É possível observar isso no trecho:

“Ela nem mesmo conseguia lembrar como aquilo aconteceu, como há um ano atrás ela chorava por Anatole, por André, como ela se embriagou de esquecimento, como Pierre era a única pessoa que conseguia fazê-la querer acordar no dia seguinte — não, nem mesmo Sônia, porque Sônia não sabia como era ir dormir e com uma pequena esperança de afundar no conforto do vazio para sempre.”¹⁰ (*The Snow in the Moonlight*. Tradução livre)

A partir disso, compreende-se essa *fanfic* como uma transposição de formato que, apesar de ser ainda prosa textual — diferente de adaptações audiovisuais, por exemplo — e, nesse aspecto ser o mais próximo do original, é a que mais difere em conteúdo. Diferente das adaptações, se trata de uma produção que não visa lucro, não precisa vender e não tem necessariamente interesse em conquistar pela fidelidade.

Essa história não poderia, por exemplo, ser considerada uma adaptação, segundo o pensamento de Linda Hutcheon (2012), uma vez que não apresenta a mesma história do original. A transposição, nesse caso, é apenas dos personagens. Ainda assim, existem várias referências a acontecimentos do cânone, que fazem parecer que a história segue aquela linha do tempo à sua própria maneira. Nesse

¹⁰ “She couldn’t even remember how it had happened, how a year ago she had been sobbing over Anatole, over Andrei, how she had drunk herself into oblivion, how Pierre was the only person who could make her want to wake up the next day — no, not even Sonya, because Sonya didn’t know what it was like, to go to sleep and to half-hope that you would just drift into that comfortable nothingness forever.”

sentido, a transmidialidade se dá, principalmente, na transposição de aspectos das obras que inspiraram a *fanfic*.

Considerações finais

Com base no que foi apresentado, é evidente a relevância dos estudos de transmídia, intermídia e adaptações, uma vez que esses conceitos estão cada vez mais presentes na cultura contemporânea e estão diretamente ligados ao que é produzido e consumido atualmente. Principalmente levando em consideração os avanços da tecnologia, o constante surgimento de novas mídias, as novas formas de consumir e as novas formas de produzir.

Este trabalho, que tinha como objetivo retomar os conceitos citados acima e analisar obras baseadas em *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói, após se debruçar sobre o que já foi pensado de intermídia, transmídia, adaptações e *fanfics* e tendo quatro obras de diferentes formatos como objeto de estudo, compreende que a transposição entre mídias é um fenômeno de muitas possibilidades criativas. Como dito por Linda Hutcheon (2012), essas histórias se tornam “a sua própria coisa palimpséstica”, com valor próprio e relevância cultural.

Tratam-se de fenômenos que permitem, por exemplo, que um romance escrito há séculos atrás ganhe um *fandom*, seja interpretado e reinterpretado em dezenas de formas diferentes, mesmo em plataformas diferentes. Todas essas mudanças e novidades de tecnologia com surgimento de mídias, mostra que se trata de um assunto em constante transformação, que tem mudado e deve continuar mudando, enquanto houver mídia.

Referências

ADALIAN, Josef; BROWN, Lane. **The Binge Purge**: tv's streaming model is broken. TV's streaming model is broken. 2023. Disponível em: <https://www.vulture.com/2023/06/streaming-industry-netflix-max-disney-hulu-apple-tv-prime-video-peacock-paramount.html>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ALENCAR, Daniele Alves; ARRUDA, Maria Izabel Moreira. Fanfiction: uma escrita criativa na web. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S.L.], v. 22, n. 2, p. 88-103, jun. 2017. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1981-5344/2760>.

ALVES, Rosemari Pereira dos Santos; BORTOLIN, Sueli. Análise das narrativas transmidiáticas das webséries The Lizzie Bennet Diaries e Dona Moça Eventos. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 19, 2018, Londrina. **Enacib 2018**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2018. p. 1480-1498. Disponível em: http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/XIX_ENANCIB/xixenancib/paper/view/996/1507. Acesso em: 06 maio 2023.

BASSÍNKI, Pavel. **Tolstói: A Fuga do paraíso**. São Paulo: Leya, 2013.

BARTLETT, Rosamund. **Tolstói, A Biografia**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

BERGAMO, Gabriella Nunes. **O Teatro musical nos palcos do Brasil**: questões do processo histórico do gênero musical. 2014. 70 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Cênicas, Ufsc, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132712/TCC%20%C3%BAltima%20versao%20-%20GABRIELLA%20N.%20BERGAMO.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 jun. 2023.

BROADWAY LEAGUE (Estados Unidos). **Broadway Season Statistics**. 2023. Disponível em: <https://www.broadwayleague.com/research/statistics-broadway-nyc/>. Acesso em: 01 jul. 2023.

CERQUEIRA, Émille Souza. Adaptações literárias como traduções: novos signos, novas leituras. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Ufba, 2021. p. 1-8. Disponível

em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132359.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2023.

EVANS, Elizabeth. **Transmedia Television**. New York: Routledge, 2011. 218 p. Disponível em: <https://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/18069/1/10pdf.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2023.

FANINI, Angela Maria Rubel. O romance: uma forma ético-política na perspectiva bakhtiniana / The Novel: an Ethico-Political Genre from a Bakhtinian Perspective. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 21-39, jan. 2013. Semestral. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/tjqGtLXmLrVfZRFJ5wFr4hq/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 04 maio 2023.

FECHINE, Yvana; LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. O papel do fã no texto transmídia. **Matrizes**, [S.L.], v. 13, n. 2, p. 113-130, 2 set. 2019. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p113-130>.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. **Em busca da experiência expandida: revisitando a adaptação por meio da franquia transmidiática**. 2016. 248 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Ufmg, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-A8JFED/1/tese4camila.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2023.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. Narrativa Transmídia: modos de narrar e tipos de histórias. **Letras**, Santa Maria, v. 26, n. 53, p. 45-64, jun. 2016. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25079/14480>. Acesso em: 04 mar. 2023.

FLOOD, Alison. **TV War and Peace puts Tolstoy's book on bestseller list for first time**. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/17/tv-war-and-peace-leo-tolstoy-book-on-bestseller-list-for-first-time>. Acesso em: 11 abr. 2023.

GOMES, Fabíola Orlandini. **Liev Tolstói e a escola para camponeses "Iásnaia Poliana"**. 2019. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Usp, Ribeirão

Preto, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.59.2020.tde-09092019-114818>. Acesso em: 12 nov. 2022.

GRANATO, Luísa. A magia dos musicais no teatro brasileiro. **Jornalismo Junior**. São Paulo. out. 2011.

HUTCHEON, Linda. A Theory of Adaption. 2. ed. Abingdon: Routledge, 2012. 274 p.

ISHERWOOD, Charles. **Review: 'Natasha, Pierre & the Great Comet of 1812,' on the Heels of 'Hamilton'**. 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/11/15/theater/natasha-pierre-and-the-great-comet-of-1812-review.html>. Acesso em: 12 abr. 2023.

JENKINS, Henry. **Textual Poacher**; Television Fans & Participatory Culture. Nova York: Routledge, 1992.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JOST, François, apud MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. François Jost: entre a intimidade e a maldade: comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade. **Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 139-147, jan. 2018. Semestral. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/145518/140334>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LIMA, Grazielli Alves de. Intermedialidade: novas perspectivas dos estudos interartes. **Todas As Musas**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 178-186, jul. 2013. Semestral. Disponível em: https://todasasmusas.com.br/09Grazielli_Alves.pdf. Acesso em: 20 maio 2023.

LOUGHREY, Clarisse. **War and Peace: screenwriter admits he sexed up BBC adaptation, included incest storyline**. 2015. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/war-and-peace-screenwriter-admits-he-sexed-up-bbc-adaptation-included-incest-storyline-a6790306.html>. Acesso em: 07 jun. 2023.

LUKÁCS, Georg. Guerra e Paz - Prefácio. In: ALCÂNTARA, Norma; JIMENEZ, Susana. **Anuário Lukács**. São Paulo: Marxists, 2019. Cap. 5. p. 51-66. Disponível

em: <https://www.marxists.org/portugues/lukacs/anuario/anuario-2019.pdf>. Acesso em: 17 maio 2023.

MALLOY, Dave. **Natasha, Pierre and the great comet of 1812**, 2016.

MERRYHEART. **The snow in the moonlight**. 2017. Disponível em: <https://archiveofourown.org/works/11679963>. Acesso em: 15 maio 2023.

PRIBERAM. **Romance**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/romance>. Acesso em: 03 fev. 2023.

RAJEWSKY, Irina O.. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermédialités**, [S.L.], n. 6, p. 43-64, 10 ago. 2011. Consortium Erudit. <http://dx.doi.org/10.7202/1005505ar>.

RESENDE, Vitor Lopes. A narrativa transmidiática: conceitos e pequenas dissonâncias. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM CIBERCULTURA, 7., 2013, Curitiba. **Anais [...]**. São Paulo: Abciber, 2013. p. 1-11. Disponível em: https://abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo_5_Entretenimento_Digital/25959a rq05638141600.pdf. Acesso em: 08 dez. 2022.

ROLLAND, Romain. **La vie de Tolstói**, Paris: Albin Michel, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. Boris Schnaiderman: um caso de amor pela literatura. **Literatura e Sociedade**, [S.L.], v. 23, n. 26, p. 183-194, 30 jul. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p183-194>

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia (São Paulo)**, [S.L.], v. 14, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. The origins of contemporary serial drama. **Matrizes**, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 127, 23 jun. 2015. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p127-143>.

SOUZA, Carolina Ramos de. **Napoleão Bonaparte entre russos e luso-brasileiros**: um estudo comparado de sua representação em guerra e paz e gazeta do rio de janeiro. 2016. 156 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura e Cultura Russa, Usp, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-15122016-131203/publico/2016_CarolinaRamosDeSouza_VOrig.pdf. Acesso em: 14 mar. 2023.

STALLONI, Yves. “O romance e suas formas” e “Os outros gêneros narrativos”. In: **Os Gêneros Literários**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001, pp. 91-128.

TAGLIANETTI, Ana Paula. **A construção de uma obra de teatro musical**: o processo criativo de 47 - o musical. 2019. 325 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Unicamp, Campinas, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1161722>. Acesso em: 13 jun. 2023.

TAYLOR, Millie. **Musical Theatre, Realism and Entertainment**. New York: Ashgate, 2012. 193 p.

TOLSTÓI, L. Guerra e paz. Vols. I e II. Tradução: Gustavo Nonnenberg. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **O Fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico**. Passo Fundo: Universidade do Passo Fundo, 2005.

VASSINA, Elena. Lev Tolstói pelo prisma da literatura contemporânea: análise da poética dos gêneros documentais.. **Fronteiras**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S.L.], n. 18, p. 148, 6 jul. 2017. Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP). <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i18p148-166>.

WOLF, Werner. O conceito de “Transmidialidade” e um exemplo: repetição através das artes/mídias. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 213-232, jan. 2022. Anual. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/35451/30495>. Acesso em: 12 nov. 2022.