

A Adaptação de uma Obra Literária para o Audiovisual na Ótica da Produção

Estudo de caso do livro e série *Normal People*

ADRIANA SOUSA PEDRO

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E
MULTIMÉDIA

Orientador:

Prof. Doutor Filipe Montargil

Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2024

Índice geral

Introdução.....	8
1. Os estudos de adaptação.....	11
2. A obra.....	25
2.1. A obra audiovisual e cinematográfica.....	25
2.2. A obra literária.....	28
2.3. A série.....	30
2.4. Drama.....	34
3. O fenómeno BookTok.....	36
4. Metodologia.....	39
4.1. Métodos de investigação.....	39
4.2. Hipóteses e Operacionalização.....	41
4.3. Técnica de Recolha de Informação.....	44
4.4. Apresentação de Resultados.....	48
4.5. Discussão de Resultados.....	52
5. Considerações Finais.....	63
Referências Bibliográficas.....	67
Apêndices.....	74
Apêndice 1 – Templates Grelha Codificação.....	74
Apêndice 2 – Manual de Codificação.....	74
Apêndice 3 – Dados recolhidos pelo Codificador A.....	78
Apêndice 4 – Dados recolhidos pelo Codificador B.....	80
Apêndice 5 - Output Teste Kappa de Cohen - Personagens.....	81
Apêndice 6 - Output Teste Kappa de Cohen – Cenários.....	82
Apêndice 7 - Output Teste Kappa de Cohen - Cenas.....	82
Apêndice 8 – Grelha Amostragem Total Codificada.....	83
Apêndice 9 – Valores válidos da Amostra.....	86

Índice de quadros

Quadro 1 - Vendas de Livros em Portugal.....	37
Quadro 2 - Caraterização do enquadramento teórico	41
Quadro 3 - Níveis de Confiança Kappa de Cohen.....	47

Índice de tabelas

Tabela 1 - Frequência dos indicadores na dimensão “Personagens”	48
Tabela 2 - Frequência dos indicadores na dimensão “Cenários”.....	50
Tabela 3 - Frequência dos indicadores na dimensão “Cenas”	51
Tabela 4 - Caraterização da ecranização do mundo ficcional	53

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Representação gráfica da dimensão “Personagens”.....	49
Gráfico 2 - Representação gráfica da dimensão “Cenários”	50
Gráfico 3 - Representação gráfica da dimensão “Cenas”	51
Gráfico 4 - Representação gráfica da ecranização do mundo ficcional	53
Gráfico 5- Expressão da ecranização da dimensão “Personagens”	57
Gráfico 6 - Expressão da ecranização da dimensão “Cenários”	59
Gráfico 7 - Ecranização do mundo ficcional	60

Declaração

Declaro ser autora deste trabalho, apresentado como parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, que constitui um trabalho original, nunca tendo sido submetido, no seu todo ou em parte, a nenhuma outra instituição de ensino superior, no âmbito das condições exigidas para a obtenção de um grau académico, ou com outro propósito. Atesto, ainda, que todas as citações estão devidamente identificadas e declaro ter consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

Adriana Sousa Pedro

Resumo

A presente investigação teve como objetivo primordial a análise dos estudos de adaptação, na ótica da produção, enquadrados no contexto tecnológico e audiovisual atual. Para este estudo, considerou-se a série *Normal People*, que é baseada na obra homónima de Sally Rooney. A discussão presente neste trabalho pretende evidenciar as diferenças entre a obra literária e a sua expressão audiovisual, assim como a forma como a narrativa é transportada para um novo contexto. A divergência de posicionamento dos diversos autores revela que esta é uma temática complexa pela forma como pressupõe que uma obra é dependente da outra e que a adaptação deve a sua identidade à literatura. Optou-se por uma abordagem metodológica quantitativa, a partir da análise de conteúdo. Observaram-se as características de dois capítulos e dois episódios correspondentes, no que diz respeito às personagens, cenários e cenas. Com esta análise foi possível entender as escolhas feitas pela equipa de produção e de que forma se comporta a narrativa nos dois contextos. Os resultados evidenciaram a necessidade de distanciar uma obra da outra e imputar-lhes a mesma credibilidade, desvalorizando o conceito de fidelidade. No processo de adaptação revelou-se que os elementos se apropriam das características do meio e enquadram-se mediante as ferramentas disponíveis, assim como a expectativa do público em relação à obra. Através deste estudo, aprofundamos a compreensão de que existem divergências significativas entre a obra literária e audiovisual, contextualizadas numa sociedade cada vez mais tecnológica, ativa e interveniente na produção de conteúdo.

Palavras-chave

Estudos de adaptação; Obra literária; Série; Ecranização; Ficção

Abstract

The main aim of this research is to analyse adaptation studies from a production perspective, within the current technological and audiovisual context. For this study, we considered the series *Normal People*, which is based on Sally Rooney's novel of the same name. The discussion in this paper aims to highlight the differences between the literary work and its audiovisual expression and how the narrative is transported to a new context. The divergent positions of the various authors reveal that this is a complex subject because of the way it assumes that one work is dependent on the other and that the adaptation owes its identity to literature. A quantitative methodological approach was chosen, based on content analysis. The characteristics of two chapters and two corresponding episodes were analysed in terms of characters, settings and scenes. This analysis enabled us to understand the choices made by the production team and how the narrative behaves in the two contexts. The results showed the need to distance one work from the other and give them the same credibility, devaluing the concept of fidelity. The adaptation process revealed that the elements take on the characteristics of the format and fit in with the tools available, as well as the audience's expectations of the work. Through this study, we have come to understand that there are significant differences between literary and audiovisual works, contextualised in a society that is increasingly technological, active and intervening in the production of content.

Keywords

Adaptation studies; Literary work; Series; Ecranization; Fiction

Agradecimentos

Quero agradecer a todos os que estiveram perto de mim durante esta jornada e que sempre me endereçaram palavras de apoio e motivação.

À minha família, em especial ao meu pai, e aos meus amigos por serem o meu pilar em todos os momentos.

À minha mãe por ter sido sempre minha e continuar a ser a maior inspiração.

A todos os colegas e professores que, ao cruzarem a minha vida académica, tornaram-me mais capaz e possibilitaram o meu crescimento.

Ao meu orientador, Professor Filipe Montargil pela colaboração, atenção e orientação em todas as etapas deste trabalho.

E, ainda, ao meu Filipe. Pelo companheirismo diário e por me motivar e impulsionar, tanto neste trabalho como na vida.

Por fim, mas não menos importante, a mim mesma, por não ter desistido e por ter alcançado este tão ansiado momento.

“Intelligence is the ability to adapt to change.” - Stephen Hawking

“Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling.” - Henry Jenkins

Introdução

A entrada das plataformas de *streaming* no cenário cinematográfico, assim como o acesso a produções com orçamentos elevados, e a democratização no acesso à internet, têm dinamizado e impulsionado o crescimento do panorama audiovisual. Este contingente permite que se vislumbre e entenda as possibilidades que a revolução tecnológica trouxe para o século XXI e a forma como se posicionam na relação com a audiência.

As redes sociais permitiram que o *marketing* e a comunicação de produtos como obras literárias ou audiovisuais proliferassem entre o segmento mais jovem, ganhando assim uma expressão mais mediática e permitindo que as narrativas migrassem de uma plataforma para a outra. Este fenómeno torna-se atrativo para as produtoras, uma vez que rentabilizam custos na procura e desenvolvimento de produtos novos, e atraem retornos financeiros previamente viabilizados pelo público a que se dirigem.

A adaptação de obras literárias para formatos audiovisuais é um contexto que acompanha a evolução do cinema e remonta à introdução do mesmo enquanto arte. O primeiro filme reconhecido nestes contornos intitula-se *Cinderella*, data de 1899 e foi produzido pelo pioneiro francês Georges Méliès. O filme adaptou para o grande ecrã a obra literária de Charles Perrault, com o mesmo nome. Esta obra, até à data de hoje, continua a ser alvo de adaptações pautadas por versões ajustadas ao contexto social e tecnologias disponíveis, assim como outros clássicos do cinema e da literatura. A cultura cinematográfica tem explorado este tipo de metodologia ao longo das décadas. Filmes como *O Padrinho* (1972 e 1974), *Tubarão* (1975), *A Lista de Schindler* (1993) e *Clube de Combate* (1999) são apenas alguns exemplos de filmes baseados em obras literárias que se tornaram referências premiadas na indústria.

Vários autores têm apostado a sua investigação na definição dos parâmetros necessários para a coexistência de ambos os formatos, literário e audiovisual, permitindo a fidelidade e integridade não só da narrativa, como dos intervenientes, como também da experiência do leitor e espectador. As primeiras abordagens de adaptação audiovisual de uma obra literária abriram caminho para uma tendência cinematográfica que se continua a verificar no século XXI.

De acordo com Sobral (2014), “o cinema sempre se baseou em material literário como fonte de inspiração para algumas das suas obras mais proeminentes” (p. 1). O autor refere, ainda, que a relação entre os formatos expressa de formas diferentes a mesma narrativa,

sublinhando que “os livros e os filmes partilham um interesse comum na narrativa e, por outro lado, ambas as linguagens artísticas beneficiam desse diálogo, explorando novas fronteiras” (Sobral, 2014, p.1). A preocupação em entender as barreiras e os limites de ambas as expressões artísticas tem vindo a ser alvo de vários debates por parte dos autores e suscitado várias perspetivas no que diz respeito à integridade das obras.

Para que possamos investigar o panorama preponderante no universo audiovisual, e de que forma se enquadram este tipo de contextualizações e adaptações, é necessário clarificar vários elementos intrínsecos à investigação desta temática. Propõe-se a análise de pressupostos como a obra literária e audiovisual, assim como os estudos de adaptação e a forma como os autores têm abordado estes conceitos ao longo do tempo. Ao entender estes conceitos, estaremos em condições de formular hipóteses e compreender as relações entre as diferentes suposições.

Segundo Bitelli (2003), “a obra audiovisual é a que mais se conformou com os novos média e sociedade de informação, a qual tem baseado a sua linguagem comunicacional num formato multimediático” (p.2). No que diz respeito à relação intrínseca entre a literatura e o cinema, Sobral (2014), refere que ambas “aproximam não só duas formas culturais importantes de expressão, mas também oferece um observatório privilegiado para revelar como uma sociedade se representa por meio da ficção” (p.1).

A proposta de como o público se relaciona com os conteúdos e a transformação do papel que assumia até então, sendo agora também produtor de conteúdos, tem revolucionado a forma como se olha para os meios, nomeadamente a televisão e o cinema. As audiências, e os resultados das mesmas, ditam as grelhas televisivas, assim como as decisões administrativas, na medida em que estão diretamente relacionados com o financiamento proveniente do interesse publicitário das empresas.

Numa era em que o público está interligado com os conteúdos em vários formatos, e as narrativas acabam por ter uma perspetiva transmédia, o impacto mediático e publicitário dos projetos revela-se crucial para a sobrevivência dos mesmos. A atratividade dos conteúdos e a forma como são apresentados ao público prima, cada vez mais, pela capacidade de suscitar emoções rapidamente e provocar demanda. Assim sendo, conteúdos previamente validados pelo público, e às quais já foram aplicadas estratégias de promoção e dinamização, são capazes de minimizar o risco dos investimentos e garantir um público já fidelizado.

A presente investigação tem como foco a análise integrada e multidisciplinar da concretização da adaptação de uma obra literária para o contexto audiovisual, tendo em

consideração a ótica da produção. Este projeto pretende compreender as diferenças e similaridades entre os dois formatos e os fatores que impactam o processo de desenvolvimento da identidade da obra audiovisual. Para além das características teóricas e práticas da operacionalização da adaptação, propõe-se a análise do impacto da audiência e das redes sociais na comercialização e difusão destes projetos.

O objeto de estudo será avaliado mediante indicadores como as personagens, a estrutura narrativa, os cenários presentes nas duas obras e a forma como se interligam e coexistem mediante o mesmo ponto de partida. A abordagem de ambas as narrativas será dissertada com o intuito de auferir as oportunidades e ameaças que poderão advir em futuras produções.

A análise referente a esta temática propõe-se a explorar o estudo de caso da obra e série televisiva *Normal People*, da autoria de Sally Rooney, produzida pela BBC, em parceria com *Hulu Originals* e *Element Pictures*, atualmente difundida em Portugal pela plataforma de *streaming HBO*.

O caso exploratório da série e livro supracitados posicionam-se como série de drama, desta forma será interessante também explorar este género, uma vez que é o género mais representado no universo de adaptações.

1. Os estudos de adaptação

Os estudos de adaptação surgiram da necessidade de se entender de que forma se relacionam vários tipos de arte, nomeadamente, a literatura e o cinema. São duas expressões que, devido à sua temporalidade, já permitiram vários debates, comparações e confrontações. A reinvenção na forma de contar histórias tem sido uma constante ao longo do tempo e tem proporcionado novos fenómenos e novas abordagens, mantendo o elemento comum de querer que o público se sinta envolvido numa nova realidade.

A literatura e o cinema baseiam-se em estruturas semelhantes que usam códigos e signos que se comportam de formas diferentes mediante as oportunidades que cada uma das plataformas apresenta. A transposição de um livro para um filme, ou série, tem demonstrado que este processo comporta possibilidades para o impulso de ambos, ainda que estejamos perante sociedade imagética cada vez mais caracterizada pelo consumo rápido e em demanda de conteúdos audiovisuais. De acordo com os autores Furtado e Marçal (2016), a cultura global está a migrar rapidamente de uma “civilização fundamentada no livro e na palavra para uma civilização imagética, visual e auditiva” (p. 1).

As abordagens e análises feitas ao longo do tempo pelos diversos autores, que se foram debruçando sobre o tema da adaptação, levantam várias questões. Hutcheon, em “A Teoria da Adaptação” (2006), aborda o conceito de adaptação na literatura, no cinema e em outras formas de arte. Na obra, discute as complexidades da adaptação e a forma como se relacionam com a origem das obras e os processos criativos envolvidos no ajuste de um formato para outro.

A contribuição científica de Hutcheon permite compreender a relação entre as várias formas artísticas e como estas revelam processos culturais e criativos distintos. Hutcheon (2006) aborda a adaptação como uma “obra que é secundária sem ser secundária” e acrescenta que é “a sua própria coisa palimpséstica” (p. 9).

Em resumo, a adaptação, segundo Hutcheon, pode ser elaborada da seguinte forma: o primeiro requisito implica a transposição reconhecida de uma obra ou de obras semelhantes; o segundo pressuposto refere-se ao ato criativo e interpretativo da apropriação; e o terceiro pressupõe que existe um envolvimento intertextual prolongado com a adaptação (Hutcheon, 2006, p. 8). Através destes pressupostos podemos considerar

que a adaptação suscita várias abordagens que permitem que, segundo Hutcheon, se construa uma nova identidade.

As novas pressões sociais, culturais, e a perspectiva de uma nova equipa de produção permitem que a obra se comporte mediante diferentes estímulos. A integridade e legitimidade das adaptações exclui-se do debate se assumirmos que são projetos independentes em que apenas se baseiam na mesma premissa, contrariamente à ideia de que são extensões uma da outra.

As linguagens e as narrativas ajustam-se mediante a plataforma em que se inserem, assim como as ferramentas a que têm acesso, e o público a que se dirigem. Assim sendo, autores como Correia (2010), apresentam as linguagens audiovisual e literária como artes com características diferentes e que se relacionam de forma a cumprir as necessidades do contexto e da audiência. Refere o autor que “a linguagem literária é uma arte que trabalha essencialmente com recursos da imaginação, pois depende principalmente do potencial do seu autor na elaboração da sua narrativa, as suas personagens, as suas ações e tramas” (Correia, 2010, p.6), e compara, ainda, com a linguagem audiovisual que se caracteriza por transformar “palavras em imagens, partindo da visão de um roteirista, e da manipulação do diretor” (Correia, 2010, p.6).

Apesar das diferentes características que demarcam a literatura e o audiovisual, ambas permitem que se vislumbrem elementos narrativos que formam o contexto no qual a história se desenrola. O conceito que permite conduzir a história, impulsionar o enredo e criar um contexto rico e consistente denomina-se mundo ficcional. De acordo com Carvalho (2013), “todo o mundo ficcional enquanto obra de arte é a construção de um universo que funciona como macroambiente para o que existe e se passa nela” (p. 9).

O mundo ficcional refere-se às características presentes na narrativa, que a constroem e delimitam perante os diversos estímulos. Elementos como as personagens, os cenários, o enredo e a temporalidade compõem o mundo ficcional e permitem que ele ganhe expressão. De acordo com Mendoza-Canales (2020), “as situações ficcionais acontecem num contexto, numa ordem fictícia de, por um lado, sucessão temporal e, por outro, extensão espacial e localização” (p.16).

A construção do mundo ficcional, associado maioritariamente à fantasia e ao fantástico, permite a construção do imaginário de ficção, a identidade da narrativa e de todos os seus pressupostos. Ryan (2006) analisa a questão do mundo ficcional e refere que a utilização do termo pode ser relativamente ao “domínio semântico criado pela ficção” (p.12).

A definição de mundo ficcional, em inglês *fictional world*, reflete a complexidade dos elementos presentes numa narrativa, seja ela em obra literária, ou no argumento para uma produção audiovisual. Nünning (2010) refere que “a criação do mundo ficcional partilha todas as características importantes da criação da narrativa” (p. 216). Outros autores, tais como Pavel (2010), também se debruçam sobre a questão da ficção e do mundo ficcional, sublinhando que “mergulhar num mundo ficcional significa aproximar das personagens representadas numa perspectiva temporal, reconhecendo a sua situação, as suas paixões, o que os motiva e como agem” (Pavel, 2010, p. 11).

Apesar de se aproximar, em algumas perspectivas, da análise de um conceito associado ao imaginário da fantasia e ficção científica, o mundo ficcional aponta para a elaboração de um universo construído para proporcionar as condições necessárias para os elementos existirem de forma coerente e transportar o leitor/espectador para essa realidade.

Na investigação percebeu-se a pertinência deste conceito mediante a perspectiva de analisar os elementos que moldam a história. O mundo ficcional aposta na criação de um universo em que toda a sua estrutura, desde personagens a cenários, possibilitam envolver o leitor/espectador. O impacto do mundo ficcional vai além do audiovisual ou literário e acaba por influenciar o público a que se dirige. De acordo com Thomas et al. (2011), “os mundos ficcionais nos quais crescemos moldam os mundos reais da nossa vida adulta” (p. 3).

Durante a pesquisa e a exploração da temática confrontaram-se conceitos como “trama narrativa” para a mesma premissa, mas considerou-se que se aplicaria a uma abordagem mais estrutural, referindo-se à dinâmica da sequência dos atos narrados. Neste caso, a trama narrativa, apesar de se aproximar do mundo ficcional, apresenta menor expressividade na abordagem científica e, em alguns casos, acaba por ser restritivo à literatura.

O mundo ficcional pode comportar três dimensões, sendo estas: “personagens”, “cenários” e “cenários”, decorrentes das características alinhadas pelo conceito. De acordo com Klarer (2013) o romance moderno constrói-se através das suas características estruturais como “enredo, apresentação de personagem e perspectiva narrativa” (p.19).

Phillips (2005) reconhece a importância das três dimensões apresentadas, referindo-se a elas como preponderantes para o consumo e compreensão da narrativa. O

autor sublinha que, num filme de ficção, o assunto e foco acaba por recair sobre as personagens (p.48). A utilização desta dimensão, assim como os cenários, demonstram-se preponderantes em análises que procurem validar a relação entre a obra literária e o audiovisual. A análise das cenas complementa o debate e permite entender o argumento e o texto literário, de forma a contextualizar os acontecimentos no tempo e no espaço. “Uma cena é uma secção de uma narrativa que dá a impressão de uma ação contínua no tempo e no espaço” (Phillips, 2005, p.163).

A construção de significados, através destes elementos, leva a que, quem consome os conteúdos, seja em livro ou em filme/série, seja impactado com as escolhas que são feitas para enriquecer este mundo. Num processo tradicionalmente mais detalhado do livro, o mundo ficcional preza mais pela descrição de cada elemento, mantendo-os presumivelmente mais próximos e fiéis à perspetiva do autor. Por outro lado, no que diz respeito ao audiovisual, o espectador absorve o mundo ficcional de forma comumente mais ampliada e generalizada, apostando nos recursos visuais presentes sobretudo nos cenários e na caracterização.

O dialogismo entre a literatura e o cinema trazem para a discussão, também, o papel que a sociedade assume no processo de receção deste tipo de conteúdos. O livro permite que o leitor traga a sua própria perspetiva e interprete a narrativa mediante as suas vivências, crenças e realidades. Desta forma, acaba por se tornar um processo introspetivo de apropriação própria do conteúdo, contrariamente ao que acontece com o audiovisual, em que o realizador tem de construir este imaginário no ecrã e colmatar qualquer falha que existira no livro e que é essencial para a condução da narrativa.

A proposta de Correia (2010) sublinha a importância dos intervenientes na produção de cada uma das linguagens e a forma como a transposição deverá obedecer ao código inerente às especificidades de cada formato. “Ao se tratar da transposição de um suporte ao outro, não se põe em dúvida a adaptabilidade dramática para a tela e para o vídeo de textos literários ou teatrais” (p. 7). A nova codificação dos elementos da narrativa abre espaço para que se entenda a produção como uma extensão da mesma e que se permita que construa um novo sentido e nova premissa.

A adaptação cinematográfica com base em obras anteriores da mesma génese foi abordada por Leitch, em 1990, referindo que “cada adaptação cinematográfica é definida pelo seu uso legalmente autorizado de material de um modelo anterior, cujos direitos de adaptação os produtores normalmente adquirem” (p. 138). O autor explora o impacto da

adaptação nas obras anteriores e de que forma se relacionam e coexistem, debruçando-se especialmente em *remakes* cinematográficos e concluindo que a migração de uma obra para outra não deverá “prejudicar o potencial económico da propriedade original”, exemplificando que “a venda dos direitos para um filme pode aumentar o número de cópias de um romance impressas e vendidas” (p. 138).

A integridade das obras enquanto produtos individuais, e a relação que se constrói entre ambas durante os processos de adaptação, deverá ser garantida explorando os limites e as expectativas em relação às obras. A extensão de uma narrativa em vários meios pode configurar uma aposta no aumento do mediatismo de todas as expressões e contribuir para o sucesso continuado tanto da obra literária como do audiovisual. Tem-se verificado, ao longo dos anos, que, as produções audiovisuais que surgem nestas condições acabam por potenciar as vendas dos livros e geram dinamismo perante os fãs já estabelecidos das obras, assim como junto dos fãs que têm o seu primeiro contacto com o filme ou série.

A definição de barreiras entre os projetos pressupõe que se construa condições para que coexistam e acabem por assumir, atualmente, uma narrativa transmédia, em que o *offline* e o *online* se complementam. Com este contexto recusa-se o pressuposto de que as obras literária e audiovisual competem entre si, contrariando a rivalidade e comparação intrínseca, que gera debates, nomeadamente em torno da fidelidade de uma obra perante a outra.

A transversalidade da obra audiovisual e a conjugação de meios na apropriação da mesma mensagem é uma realidade cada vez mais presente no contexto atual. Jenkins, em 2003, num artigo divulgado pelo *MIT Technology Review*, aborda a questão do *storytelling* transversal e aborda a questão dos vários canais de média. “Entrámos numa era de convergência de media que torna o fluxo de conteúdo através de múltiplos canais quase inevitável” (Jenkins, 2003). O trabalho desenvolvido por Jenkins no que diz respeito ao *storytelling* e às narrativas transmédia respeita a premissa de que o mesmo conteúdo pode ser adaptado a cada formato e ajustado às necessidades de cada segmento de público, respeitando as características inerentes a cada um destes elementos. O autor refere, em 2003, que “uma abordagem multifacetada para contar histórias permitirá que um modo de narrativa mais complexo, sofisticado e recompensador, surja dentro das restrições do entretenimento comercial”.

A proposta de transmédia debatida desde o início do século XXI apresenta a possibilidade de se considerar um conteúdo difundido em várias plataformas, construindo uma narrativa coerente e interligada entre si. Esta abordagem comporta uma perspetiva

que se aproxima das adaptações, uma vez que se refere à utilização de vários meios para transmitir uma narrativa que se estende para além da sua própria fundação.

As características de cada plataforma e as possibilidades e limitações que apresentam permitem que cada narrativa se transforme e aproprie do contexto em que se insere. Zhu et al. (2015) abordam as questões técnicas e especificidades do livro e do filme, de forma a definir diferentes intuitos para cada projeto, diferenciando a proposta de valor de cada um. “Os livros oferecem descrições detalhadas sobre as intenções e estados mentais das personagens, enquanto os filmes são melhores para capturar aspetos visuais dos cenários” (Zhu et al., 2015, p.1).

O tipo de público que procura as obras literárias acaba por estar sujeito a um processo em que canaliza para a narrativa as suas próprias perceções aos estímulos dados pelo autor. Assim sendo, na obra audiovisual, o realizador acaba por concretizar essa reação à informação disponibilizada pelo livro e contextualiza-a mediante aquilo que é a sua experiência pessoal. Desta forma, a audiência perante o filme ou série está mais vulnerável a sentir-se defraudado, uma vez que estará a ser envolvido num ambiente narrativo que poderá não ser próximo da experiência enquanto leitor.

A integridade das obras durante o processo de adaptação e a forma como se apresentam mediante as imposições dos formatos em que se inserem, têm levado a que se discuta a questão da fidelidade de uma obra com a outra, assumindo que a adaptação terá uma condição intrínseca de se posicionar como uma obra transposta para outro formato, e não, uma obra individual e independente.

Autores como Leitch (2007) abordam a questão da teoria da adaptação referindo-se a ela como o “estudo sistemático de filmes baseados em estudos literários” (p.1). O autor refere, também que os estudos de adaptação tendem a favorecer a literatura em detrimento do cinema (Leitch, 2007, p.3). Há uma tendência entre a comunidade científica de atribuir à obra literária a superioridade intelectual, assumindo-a como obra primária, à qual se impute a maior credibilidade e defesa ideológica. Leitch, aborda, também, a questão da fidelidade do texto em relação ao cinema, referindo que a questão deverá centrar-se no texto original.

Hutcheon também se debruçou sobre a fidelidade entre a obra literária e a audiovisual, no entanto, refere que não é algo que deva ser comparado ou confrontado. A autora afirma que a origem dupla da adaptação não implica que a proximidade ao texto adaptado deva ser a questão central a ser analisada (Hutcheon, 2006, p.6).

No que diz respeito à perspectiva de Hayward (2013), a mesma avança que a questão da fidelidade entre uma obra e a outra prende-se com a noção de que deverão ser a mesma obra, apenas transposta para outro formato. “A crítica de fidelidade, que compõe uma grande parte da crítica de adaptação literária, concentra-se na noção de equivalência” (Hutcheon, 2013, p. 26). A autora incide a sua abordagem na assunção de que a adaptação assume uma nova identidade e distancia-se das características da obra original. Desta forma, refere que a adaptação é o reconhecimento da diferença entre as duas obras (Hayward, 2013, p.27).

Outros autores, tal como Stam, abordam a questão da demanda por fidelidade referindo que esta imposição não contempla as ferramentas e técnicas atuais usadas na produção de filmes (2000, p.56). O autor avança com uma questão mais ampla, que resume e conclui a análise à fidelidade: “Fidelidade a quê? O cineasta deve ser fiel em cada detalhe?” (Stam, 2000, p.57).

Hutcheon (2006) reitera que a adaptação se torna uma repetição mas sem ser uma réplica do original, assumindo novos contornos e afirma que as motivações que levam a concretizar a adaptação: “o impulso para consumir e apagar a memória do texto adaptado ou questioná-lo é tão provável quanto o desejo de prestar homenagem ao copião-lo” (Hutcheon, 2006, p. 17). A questão da aproximação da obra cinematográfica à obra literária levanta várias questões abordadas por autores que se referem à impossibilidade de confrontar as oportunidades e limitações de cada formato.

A identidade dos projetos baseados em obras literárias revelou-se predominante na discussão sobre a credibilidade da narrativa e a forma como a história se transpõe para o novo meio. Hayward (2013) refere que a “narrativa e as personagens tornam-se independentes do original, mesmo que se baseiem, em termos de gênese, no original” (p.25). Relacionar as duas expressões da mesma narrativa, ainda que com contornos diferentes, tem revelado as motivações dos produtores para impulsionar cada vez mais a adaptação literária para o pequeno e grande ecrã.

Monaco e Lindroth (2000) referem que, nomeadamente os romances, têm sido uma base bastante explorada pelos produtores de filmes comerciais ao longo dos anos (p. 68). Os produtores têm apropriado cada vez mais obras literárias de romance ao audiovisual, de forma que atualmente seja a categoria com maior expressão no contexto cinematográfico. Os autores confirmam esta realidade e sublinham que “a economia do romance popular é tal que reciclar o material como um filme é uma consideração primordial para a maioria dos editores” (Monaco e Lindroth, 2000, p. 68).

Os estudos de adaptação e os processos intrínsecos à transposição de obras literárias para composições audiovisuais têm acompanhado não só os avanços tecnológicos, como também os requisitos e exigências de uma audiência cada vez mais ativa e participativa na produção de conteúdos. É visível sobretudo no exercício de disseminação e divulgação das obras através dos novos média, nomeadamente as redes sociais. Robert Stam, em 2004, levanta a questão sobre todas as adaptações se basearem na “relação do cinema com o modernismo e como ele difere da literatura” (p. 6).

O público literário e o audiovisual têm vindo a distanciar-se, ainda que se encontrem em alguns pontos, mediante as características que procuram em termos de entretenimento. Jenkins (2003) refere que “diferentes canais de média atraem diferentes nichos de mercado”. No que diz respeito à audiência cinematográfica estamos perante um público heterogêneo, que pode variar entre si de acordo com o contexto da categoria do filme. Leitch (1990) propõe que “a audiência para qualquer filme é, na verdade, uma coleção de espectadores diferentes com desejos distintos e os géneros cinematográficos de qualquer tipo operam ao apelar para um amplo espectro de público comum” (p.138).

A obra literária assenta substancialmente na perspetiva, na perceção, nas experiências e na criatividade do leitor para que a narrativa se construa mediante a apresentação do texto que compõe a obra. Por outro lado, a obra cinematográfica apresenta uma composição multidisciplinar e rica em estímulos visuais e sonoros em que a audiência adquire uma posição passiva na perceção da mesma narrativa, independentemente das escolhas feitas durante a adaptação de um formato para o outro.

A necessidade de compreender de que forma este fenómeno condiciona, ou não, atualmente, a liberdade dos autores e dos produtores, assim como a integridade da narrativa, é pertinente para entender o papel que os intervenientes têm no processo e de que forma o público se posiciona perante a mesma história, ainda que em contextos diferentes. A pressão que os realizadores e produtores sentem quando se debruçam sobre um projeto de adaptação prende-se, concretamente, com o facto de terem um termo de comparação e de, muitas vezes, haver um segmento de público pré-estabelecido que procura encontrar naquele projeto um espelho do que encontrou no livro. Moran e Malbon (2006) debruçam-se sobre o panorama televisivo global e as ameaças e oportunidades que acarretam sublinhando que “os fãs são, por vezes, vistos como potenciais criadores de entretenimento”. Esta perspetiva corrobora com a premissa de que a adaptação pretende estender e rentabilizar o sucesso e a audiência previamente construída e viabilizada pela obra literária.

A continuidade das obras de adaptação tem sido motivada pela necessidade de encontrar soluções de negócio que permita massificar os conteúdos e chegar ao maior número de pessoas. Atingir um público novo, rentabilizando os esforços de procurar novas histórias, tem sido uma aposta dos estúdios, utilizando ferramentas disponibilizadas por uma sociedade cada vez mais tecnológica, conectada e aproximada. A democratização no acesso ao conteúdo e a afirmação da necessidade de se estender o acesso à internet a todos os indivíduos permitiu que se fosse encontrando heterogeneidade no público.

Asensio (2013) sublinha a necessidade de se construir um código que permita uniformizar a forma como se fala para o público em geral e, assim, agregar o maior número de pessoas em torno do mesmo projeto (p.17). “Uma tendência que acompanhou o cinema desde o seu surgimento nos filmes mudos é encontrar uma linguagem universal, de modo que um único produto alcance a maioria dos espectadores” (Asensio, 2013, p. 17).

A adaptação e a análise que incide sobre este objeto de estudo tem suscitado, ao longo dos anos, a necessidade de se encontrar a terminologia mais adequada para descrever da forma mais fiel. Segundo Pérez Bowie (2004), “a intenção de criar uma terminologia mais satisfatória que sirva para acompanhar a variedade de facetas que o fenómeno apresenta - tradução, translação, transposição, etc. - é um sintoma da complexidade do mesmo e da dificuldade em capturá-lo através de esquemas simplificados” (p.2).

A preocupação com a definição da terminologia referente à adaptação torna-se pertinente uma vez que, dependendo da perspetiva de cada autor, se pode afigurar um fenómeno diferente. Pérez Bowie prefere designar a adaptação como “recreação”, por admitir que:

“Na transformação cinematográfica de um texto literário anterior, não cabe falar da sua superioridade deste em relação ao produto resultante, mas sim de uma igualdade entre linguagens diversas, uma vez que a passagem de uma estrutura significativa para outra implica também uma modificação na estrutura de significação” (2004, p. 2).

O debate entre a narrativa exposta em livro e a obra apresentada em formato audiovisual tem levado a várias análises e investigações, e tem permitido perceber o impacto de todos os intervenientes no processo de criação e desenvolvimento dos projetos. Sobral (2014) afirma que “a relação próxima entre literatura e cinema, ancorada

sob o signo de adaptação, aborda não apenas duas formas culturais de expressão importantes, mas também oferece um observatório privilegiado para revelar como uma sociedade se representa por meio da ficção” (p. 1).

O papel da sociedade e das tecnologias da comunicação, assim como o panorama audiovisual, são fatores que influenciam a proliferação de obras de adaptação e os contornos em que as mesmas acontecem. Para Caughie (1997), o contexto social e económico dita a produção cultural na medida em que se desenvolve mediante as oportunidades disponíveis em determinado panorama. O papel ativo e influenciador da audiência tem vindo a demonstrar que há fatores internos e externos a ser considerados na mediação entre as obras e a produção audiovisual.

Na análise teórica sobre o enquadramento dos estudos de adaptação surgem contribuições que, apesar de se basearem nos mesmos pressupostos, assumem variações em que se constroem diferentes significados. Robert Stam (2017) indica que a “adaptação é uma forma de intertextualidade” (p.2), referindo-se à “relação multidirecional dos textos” (p.1). O autor propõe a abordagem da intertextualidade, que foi definida por Gérard Genette como a relação entre os textos, num “ exemplo da ‘hipertextualidade’ de Genette como um caso de variações transtextuais em textos pré-existentes” (Stam, 2017, p.2).

Gérard Genette, veio apresentar a sua perspetiva na relação entre os textos e a forma como se constrói o princípio da transtextualidade. O autor explora a transtextualidade e define-a em cinco tipos de expressão de relações intertextuais: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, transtextualidade e arquitextualidade. A base do paradigma terminológico apresentado, tal como foi defendido por Julia Kristeva, define que a intertextualidade é a “relação de coexistência entre dois textos” (Genette & Prieto, 1989, p.3). O autor, na sua investigação, o que anteriormente apelidava de transtextualidade passa a nomear hipertextualidade, e sublinha que o hipertexto é “todo o texto derivado de um texto anterior por transformação simples ou por transformação indireta (Genette & Prieto, 1989, p.6). Durante esta análise é perceptível que os tipos de transtextualidade expostos se relacionam entre si e constroem relações recíprocas constantes. Para os estudos de adaptação importa referir que, nesta abordagem teórica, é referido que “não há obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, não invoque outra e, neste sentido, todas as obras são hipertextuais” (Genette & Prieto, 1989, p.7).

No trabalho proposto por Brian McFarlane, na sua obra “*Novel to Film*” (1996), o autor desprende-se das questões levantadas sobre os detalhes da transposição da obra

cinematográfica para a literária. O autor aposta o seu trabalho na questão prática e diretiva da estrutura narrativa e o que a compõe, assumindo a adaptação como uma tradução intersemiótica. Forceville (1999) faz uma revisão e análise sobre a proposta de McFarlane e refere que este “investiga os elementos que são transferíveis do texto para o cinema e discute as consequências destas decisões tomadas pelo director”. McFarlane foca a sua investigação na ótica da produção e na forma como a adaptação decorre da contextualização do texto a um novo meio e os elementos que decorrem das decisões tomadas pelos intervenientes.

No seu trabalho de 2000, *It wasn't like that in the book*, McFarlane explora a questão da intertextualidade e refere que “a obra literária precursora é apenas um aspeto da intertextualidade do filme, de maior ou menor importância de acordo com o conhecimento do espectador com a obra antecedente” (McFarlane, 2000, p.7). Na sua reflexão, McFarlane descarta o foco na fidelidade e credibilidade da relação das obras e propõe que a análise do tema privilegie “uma invocação mais produtiva da intertextualidade e a atenção ao que contribui para qualidades como subtileza e complexidade no cinema” (McFarlane, 2000, p.11), em detrimento da preocupação sobre a literatura.

A nova realidade audiovisual, tecnológica e a introdução do impacto de uma sociedade cada vez mais conectada e globalizada tem vindo a influenciar a forma como os conteúdos são produzidos, proliferados e, em última instância, consumidos. A relação entre a literatura e a tecnologia é, cada vez mais, intimamente próximo, na medida em que coexistem para que consigam assegurar a sobrevivência dos meios. Jódar-Marin (2019), diz que “se constata a proliferação de conteúdo audiovisual nos meios cibernéticos a partir de diversos formatos” (p.2).

As questões teóricas e ideológicas dos estudos de adaptação prendem-se, na sua maioria, com a fidelidade e a noção de que o audiovisual deverá cumprir as premissas construídas no livro. Se entendermos as obras como independentes e assumirmos pressupostos diferentes deveremos perceber que uma produção não deverá ser julgada em detrimento da outra, uma vez que cumprem propósitos distintos. Jason Mittell (2012), aposta a sua reflexão na complexidade narrativa e as exigências atuais, referindo que o debate em torno da narrativa e dos seus pressupostos deverá assentar na “mudança de perspetiva em relação à necessidade de legitimidade do meio e o apelo que ele exerce para quem o cria” (p.5).

Os estudos de adaptação permitem compreender a complexidade de coexistência dos diversos meios e as perspectivas dos autores e da audiência relativamente à adaptação. A análise da adaptação, e o ponto de partida para a mesma, condicionam a forma como se olha para a integridade das obras e a expressão autoral das mesmas. O equilíbrio entre as oportunidades lançadas no processo de transposição para o audiovisual acontece se considerarmos que o livro e a série, ou filme, são unidades diferentes, ainda que baseadas na mesma raiz. Phillips (2005) refere que a relação entre as obras de ficção e os filmes apresenta diferentes meios, que apresentam as suas forças e fraquezas (p.265). A negociação entre as forças de ambos os meios e a minimização do impacto das fraquezas de ambos permitem que uma mesma narrativa atinja o seu máximo potencial diante os seus públicos pré-estabelecidos e recrute, potencialmente, um novo público.

Na análise aos estudos de adaptação, procurou-se entender a abordagem que esta temática apresenta na comunidade científica e de que forma se têm explorado estudos de caso comparativos, tal como a presente investigação. O volume mais expressivo de artigos e trabalhos pertinentes para esta área escolhem fazer análises de conteúdo, com o intuito de compreender o processo de significação dos determinados signos. Para além disto, usam correspondências da narrativa entre o livro e o filme, ou série, para descrever fotogramas e a sua representação literária. Esta abordagem implica utilizar os dados através de uma ótica subjetiva e, para esta investigação, pretende-se operacionalizar conceitos de forma a obter dados analíticos e detetar padrões ou tendências. Desta forma, será possível revelar conclusões fundamentadas numa base de dados estruturada e imparcial.

Durante a pesquisa verificou-se uma lacuna na presença de material teórico e científico referente a esta perspectiva de análise, nomeadamente nas propostas provenientes de países ocidentais sobre a matéria. No entanto, verificou-se uma tendência substancial na abordagem a este tipo de investigações na Indonésia, onde existe um volume expressivo de artigos e dissertações que apresentam uma proposta estratificada e organizada do método, no que diz respeito a estudos de caso que apontam a relação entre uma obra literária e a sua expressão audiovisual.

Na análise destes artigos denotou-se a preponderância do uso da Teoria da Ecranização, proposta por Pamusuk Eneste, em 1991, na sua obra “*Novel Dan Film*”. Nesta teoria o autor baseia a sua proposta na premissa da terminologia *écran* e sugere a transformação da literatura para o ecrã. As contribuições de Eneste apresentam-se

pertinentes e alinhadas com a premissa de comparar os dois tipos de obras, literária e audiovisual. O seu trabalho tem sido explorado e abordado em diferentes estudos de caso, ainda que a sua preponderância se verifique na comunidade indonésia e as suas obras originais estejam restritas a esta área geográfica. Desta forma, e não tendo o acesso à tradução das suas investigações, considerou-se válido demonstrar a sua teoria através de contributos de outros autores que se debruçaram sobre a mesma.

Torna-se pertinente a adoção desta teoria pelos argumentos e a forma como estão operacionalizados os conceitos, permitindo que a análise se enquadre numa perspetiva analítica. Eneste refere que “a transformação da literatura em filme chama-se ecranização e, por outro lado, a desecranização é uma transformação do filme em literatura” (1991, p.60, como citado por Aspriyanto e Hastuti, 2019, p.3).

Durante a sua exposição sobre a ecranização, Eneste categoriza três indicadores presentes na aplicação da teoria, sendo estes: adição, redução e variação. A adição refere-se a elementos que se acrescentam ao filme, mas não aparecem na obra literária. Triswela (2017), na sua análise à obra de Stephanie Meyer, cita Eneste sublinhando que o “realizador tem as suas razões para adicionar algo ao filme, porque se tornou importante do ponto de vista do filme” (p.3, citando Eneste, 1991, p.64). As adições presentes representam pontos de vista da produção, que reconhece a necessidade de complementar a história.

No que diz respeito à redução, Eneste refere que a redução é um dos passos no processo de transformação. De acordo com Eneste (1991, p.61-65), citado por Aspriyanto e Hastuti (2019, p.3), “parte da história, enredo, cenário, personagem e atmosfera não serão encontrados no filme”. A presunção de redução de elementos na transformação para o filme intensifica a questão da fidelidade e integridade de uma obra em relação à obra primária. Mauliddiyah (2023) refere que “existirão cortes e omissões na obra literária no processo de transformação para filme” (p.24).

Por último, durante o processo de ecranização podemos estar perante, também, a variação. Triswela (2017) refere que, segundo Eneste (1991, p.65), “a variação pode ocorrer no domínio das ideias para histórias, no estilo de contar histórias e assim por diante” (p.3). As limitações que a obra audiovisual apresenta, tais como o tempo, as ferramentas utilizadas, e a dinâmica narrativa levam a que as variações aconteçam. De

acordo com Wahyuningsih, Huda e Ma'ruf (2003), “nem todos os eventos de um romance podem ser visualizados no filme devido à duração limitada” (p.4).

As variações são abordadas e, uma vez que representam a alteração de um elemento previsto em ambas as obras, sugerem ser o indicador mais próximo da realidade da adaptação. As variações acontecem quando o material proposto no livro é representado de uma forma diferente na série, nomeadamente devido às características do contexto audiovisual. De acordo com Aspriyanto e Hastuti (2019), “há partes que são alteradas com a intenção de atrair histórias, personagens e cenários devido às diferenças nas ferramentas utilizadas”. Por outro lado, Chamalah e Arsanti (2019) sublinham que este fenómeno ocorre de forma a que o público não fique entediado e continue a aproveitar até ao fim do filme. Segundo Mauliddiyah (2023) “as modificações geralmente são usadas para atrair a atenção da audiência e corresponder às necessidades do mercado” (p.25).

Durante o processo de adaptação, as decisões tomadas pelas equipas demonstram o objetivo da obra perante as pressões sociais e económicas. O autor Mauliddiyah (2023) reconhece a importância das variações e refere o seu impacto na adaptação (p. 77). Assim sendo, numa análise integrada dos diversos indicadores previstos por Eneste, podemos avaliar que a frequência da variação deverá ser significativamente expressiva num processo de transposição da obra literária para o audiovisual.

Durante a análise da abordagem proposta pela Teoria da Ecranização e de artigos considerados pertinentes para esta investigação percebeu-se a necessidade de alargar o espetro previsto na teoria de Eneste. Prevendo-se três cenários possíveis para a análise da adaptação (adição, redução e variação) exclui-se a possibilidade de que os elementos podem manter-se entre uma obra e a outra. Assim sendo, considerou-se pertinente, e necessário, acrescentar um indicador – o da manutenção. Este indicador abrange qualquer informação que não se enquadre nos indicadores propostos por Eneste e garante que todos os dados recolhidos durante a análise são passíveis de serem incorporados nos resultados do estudo da adaptação.

2. A obra

2.1. A obra audiovisual e cinematográfica

Ao abordar a investigação da adaptação, torna-se pertinente analisar a caracterização e definição da obra audiovisual enquanto elemento individual e independente, assim como a relação com a obra literária. Importa, também, distinguir obra audiovisual e obra cinematográfica, uma vez que a literatura tem abordado as adaptações, ao longo do tempo, maioritariamente como obras cinematográficas decorrentes de obras literárias.

Segundo Guerra (2019), os conteúdos audiovisuais “são um veículo que reflete a matriz cultural de qualquer país desenvolvido, dada a importância que as mesmas têm na transmissão de valores, tradições sociais e culturais, por serem o meio de comunicação preferencialmente utilizado a nível mundial” (p. 19).

O papel social do audiovisual, a transformação do contributo da audiência, o desenvolvimento tecnológico e a introdução da era digital têm impulsionado a produção audiovisual e concentrado os esforços para entender os contornos que vai assumir e como isso se relaciona com os intervenientes neste processo. O autor Guerra (2019) aborda a questão das obras audiovisuais como “a conjugação de um conjunto de obras plurais, sejam elas de realização, literárias, fonográficas, visuais, gráficas, empíricas, decorativas e estilísticas que se reinventam através da sua unificação numa única obra apelidada de audiovisual” (p.19).

A complexidade dos elementos que compõem a obra audiovisual possibilita conjugar vários recursos do universo da produção cultural e artística, agregando diretamente as oportunidades que têm surgido com o avanço das tecnologias de informação. Segundo Bitelli (2003), a obra audiovisual pode definir-se através da sua elasticidade e adaptabilidade. O autor defende a obra audiovisual, sem desvalorizar as criações dos outros meios e refere que “é a que mais se conformou com os média e com a sociedade da informação, a qual tem baseado a sua linguagem comunicacional num formato multimediático” (Bitelli, 2003, p. 41).

A elasticidade da obra audiovisual e as possibilidades dentro do contexto tornam-na a proposta mais ajustada à atualidade e ao que o público procura neste tipo de conteúdo. De acordo com Sousa (2010), “para algo ser considerado uma obra de ficção audiovisual tem que ter como base uma narrativa, e esta, após ser tratada com o auxílio da linguagem específica ao audiovisual, forma então a obra final a apresentar ao leitor-espectador”

(p.23). A autora coloca o leitor-espetador no centro da questão, imputando-lhe a direção que o conteúdo adquire durante o desenvolvimento dos projetos audiovisuais. “A narrativa audiovisual é construída na perspectiva do leitor-espectador, e é constituída por um grupo de elementos significantes que, se arrumados de forma estratégica, produzem determinados efeitos de sentido” (Sousa, 2010, p.24).

Para além da perspectiva do público perante os conteúdos e a forma como as suas perceções e experiências influenciam a forma como consomem os conteúdos, o contexto social e tecnológico também cumpre um papel preponderante na produção audiovisual. Segundo Burnay e Vicente (2023, p.2) referem que “se este cenário, marcado pela diversificação de fontes de acesso, pelo aumento da oferta de catálogos e pelo aprimoramento técnico dos dispositivos, flexibiliza e potencia o consumo audiovisual, também faz crescer, conseqüentemente, a pressão e a exigência junto das entidades produtoras”.

A familiaridade da adaptação prende-se, ainda, com o mundo cinematográfico, uma vez que ainda configura o maior volume de projetos baseados em livros. No entanto, estamos a assistir a uma nova tendência de apropriar a literatura para formatos do pequeno ecrã, impulsionados pelos hábitos de consumo da audiência. Brown (2016) refere-se ao termo cinematografia como a arte de escrever com emoção, remontando à origem grega da palavra (p.20). O autor sublinha que o processo associado à cinematografia é caracterizado por “pegar em ideias, palavras, ações, subtexto emocional, tom e todas as outras formas de comunicação não-verbal e traduzi-la em termos visuais” (Brown, 2016, p.20).

Nesta perspectiva é perceptível que a obra cinematográfica transpõe para o ecrã a narrativa construída no livro, apropriando-se do que existe, dando-lhe forma, contexto e colmatando informação que possa ser útil para a compreensão do filme. McFarlane (2000), afirma que quando se está perante uma adaptação de um romance ou peça, muitas vezes o público “quer encontrar no filme o que valorizaram na obra literária, sem se perguntarem se este é o tipo de coisa que o cinema pode fazer” (p.4).

O exercício de construir um imaginário audiovisual, em que a questão estética se acrescenta à narrativa, acaba por dar ênfase a elementos que criam este universo, mediante as escolhas feitas na produção e pré-produção. Ijeh (2023) refere a importância do trabalho feito em pós-produção no cinema, referindo que esta fase é onde “os materiais brutos acumulados pela câmara durante as filmagens são transformados no produto final” (p.5).

O desenvolvimento de um livro e filme tem semelhanças na forma como se concretiza o processo. Em ambos os projetos estamos perante uma obra desenhada por um autor, ou guionista, e o conteúdo, depois de concretizado, é submetido a um processo de pós-produção. No livro fica a cargo do editor e, no filme, à equipa de pós-produção. Em ambos os casos, a obra está permeável a mais do que um interveniente, ainda que, no filme, esta tendência se multiplique para um número bastante mais elevado de elementos. O que, na conclusão da obra, pode levar a que a narrativa audiovisual encontre uma maior influência de experiências e perceções. Amorim (2010), aposta na reflexão sobre o cinema e refere-se a este como “a arte de capturar imagens paradas, mas em projeção contínua, que podem narrar factos, criar ilusões, e até mesmo concretizar fantasias” (p.6).

A evolução dos meios permitiu, ao longo do tempo, que se fossem encontrando novas formas de contar cada história e de explorar as inovações tecnológicas. A fidelidade à obra, tema amplamente discutido nos estudos de adaptação, torna-se uma questão ainda mais complexa quando abordamos adaptações atuais de obras mais antigas. O contexto em que a adaptação acontece e os meios disponíveis influencia o produto final e, caso se trate de uma obra antiga, cabe à equipa de realização e produção escolher a abordagem que pretendem para aquele projeto, mediante a atualização, ou não, da obra. May e Barnard (1995), referem que “ao longo do último século, cineastas desenvolveram formas de dirigir e manter o interesse e a compreensão dos espectadores pelo seu material” (p.1).

2.2. A obra literária

A obra literária remonta à fundação das artes e constitui um pilar na formação da sociedade e dos indivíduos. Seja numa abordagem teórica, científica, criativa ou comunicacional, a literatura tem um papel preponderante na criação de identidade cultural e social das civilizações enquanto nacionalidades, assim como em contextos organizacionais de maior escala. No que diz respeito à produção cultural, a obra literária serve como base para as demais manifestações.

Enquanto a obra audiovisual apresenta uma complexidade de estímulos e recursos, tais como visuais ou sonoros, a obra literária, enquanto produto de ficção, depende do imaginário do leitor e da sua própria construção pessoal e interpretação da narrativa. Assim sendo, o livro permite que se explorem os estados de espírito e mentais das personagens, capacitando assim as reflexões e observações mais íntimas do enredo. De acordo com Stam (2000), quando estamos perante um romance literário estamos a fazê-lo através “dos nossos desejos, esperanças e utopias e, à medida que lemos, moldados a nossa própria *mise-en-scène* imaginário nos palcos privados das nossas mentes” (p.1).

A noção de literatura tem sido avaliada e reformulada ao longo do tempo, assumindo várias vertentes mediante a época e o contexto em que se concretiza. O termo remonta à palavra em latim *literatura*, o que assume diretamente que se refere à letra e palavra escrita. Ao longo dos anos, os contributos dos vários autores permitiram que a designação ganhasse maior dimensão e agregasse novos contornos. Para Lopes (2010), “a obra literária apresenta dois valores fundamentais: o valor de significado - semântico; o valor formal - de expressão linguística” (p.7).

Na construção de significado e na teorização da obra literária, autores como Lopes referem o leitor-recetor como um dos elementos centrais que influenciam a narrativa. Lopes (2010) sublinha que “o texto literário enquanto objeto estético exige a intervenção de um leitor, de um recetor” (p.8).

A multidisciplinaridade do conceito de literatura e o contexto da sua definição tem valido várias abordagens por parte dos autores ao longo dos tempos. Eagleton e Dutra (1983) notavam a dificuldade em encontrar uma definição ajustada e generalista de literatura, reconhecendo os seus desafios e limitações. Assim sendo, referem que “é possível, por exemplo, defini-la como a escrita ‘imaginativa’, no sentido de ficção - escrita esta que não é literalmente verídica” (Eagleton & Dutra, 1983, p.1). Os autores exploram, ainda, o contexto histórico e social que, à data, se conhecia das evoluções da

literatura e afirmam que “a literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala quotidiana” (Eagleton & Dutra, 1983, p.3).

A estrutura narrativa presente na literatura permite que a experiência do autor contribua para a sua percepção e interpretação do conteúdo. O consumo de livros está diretamente relacionado com a perspectiva do leitor e as suas vivências. Desta forma, a literatura está permeável às influências externas para que se efetue no tempo e no espaço, estando, também suscetível ao contexto em que se insere. Cabral (2009), afirma que “a interseção dos planos narrativos e das situações diegéticas não são apenas moldadas pela memória, mas também pelo trabalho da imaginação” (p.2).

A relação da literatura com a sociedade, apesar de ser um elemento central, tem sofrido alterações devido à introdução de novos meios e novas ferramentas. As novas tendências de consumo, o novo perfil dos indivíduos e as suas especificidades, têm marcado o impacto das obras literárias e a forma como são percebidas. Na relação com o cinema, os livros têm assumido um papel secundário, na medida em que atualmente se assiste à migração para o ecrã, no que diz respeito ao consumo de conteúdos.

2.3. A série

Com o desenvolvimento tecnológico, a proliferação das plataformas de *streaming*, o crescimento das redes sociais e a rapidez no consumo de informação, levaram a que o cinema e a televisão tivessem de ajustar e gerir as novas necessidades do público. Ramos-Serrano, Lozano Delmar e Hernández-Santaolalla (2012) referem que, por um lado a “mudança tecnológica permitiu a criação dos novos média e a modificação dos existentes, graças a um processo de digitalização de conteúdos” (p.3), e, por outro, permitiu a “transformação social, que tem favorecido a aquisição de um papel mais ativo dos usuários” (p.3).

Os estudos de adaptação estão, primordialmente, associados ao cinema e aos produtos desenhados para o grande ecrã. No entanto, com a introdução de novos intervenientes na produção de conteúdo e a descentralização dos investimentos no audiovisual passou a demonstrar a capacidade de captar audiência e, em última instância, render os resultados necessários aos estúdios.

O posicionamento das séries como produto televisivo em crescimento tem levado a que as produtoras direcionem o seu investimento para este tipo de conteúdos e que se torne mais atrativo para a audiência por ser dividido em vários episódios, por isso o consumo pode ser refreado mediante a disponibilidade da audiência. Segundo Burnay (2023), “a geração *must-see* torna-se proficiente na escolha e no acesso dos/aos conteúdos e, em consequência, na satisfação imediata das suas necessidades informativas e recreativas” (p.2).

No que diz respeito ao crescimento da expressão da série enquanto proposta de produto audiovisual, Muñoz Fernández (2016), refere que “nos últimos anos as séries de televisão têm obtido uma grande relevância cultural e social, estabelecendo-se com uma grande legitimidade em todas as esferas da sociedade” (p. 2). O autor refere, ainda, que “os programas de televisão passam de ser exemplos de vulgaridade, estupidez, conformismo e passividade para se tornarem manifestações de inteligência, atividade, educação e arte” (Muñoz Fernández, 2016, p. 5).

A intervenção das plataformas de *streaming* tem impulsionado a produção de séries em grande escala e levado a que reconhecessem este formato como algo mais próximo da estética e das propostas apresentadas pelo cinema. O desenvolvimento de séries com propostas mais complexas, desafiantes e elaboradas tem demonstrado que no pequeno ecrã também se consegue entregar propostas tão interessantes como o cinema.

A democratização no acesso à cultura tem permitido que os vários públicos, até os mais marginalizados, consigam consumir este tipo de conteúdos e se vejam impactados com projetos reconhecidos pela crítica. Gutiérrez e Gavilán (2015) referem que “a ficção televisiva tem alimentado a cultura contemporânea desde que a televisão entrou nos lares e se tornou parte dos rituais diários de convivência, entretenimento e acesso à informação” (p.2).

As narrativas presentes em ambos os formatos, televisivo e cinematográfico, divergem pelas oportunidades e limitações de cada um deles. Ainda assim, a linguagem comum e universal entre ambos prende-se pela forma como usa os diversos recursos para construir um imaginário que primeiramente pertence a um guião e, em alguns casos, que parte de uma obra literária. Thompson (2003) indica que “filmes populares e séries de televisão contam história de uma forma facilmente compreensível”. O desafio que parte deste tipo de formato televisivo, em relação a uma adaptação de uma obra literária, é conjugar a linguagem acessível e menos complexa, para vários públicos, com a densidade e complexidade da literatura.

Para um enquadramento teórico da designação formato e modelo, vários autores têm explorado a forma como se deve distinguir a definição de modelo e formato, assim como distinguem o que se deve referir como género. De acordo com Spinelli (2012), “as evoluções da linguagem, dos géneros e formatos, ocorreram juntamente com as transformações tecnológicas no setor” (p.2).

A segmentação e tipificação dos produtos permite que se gere expectativas da audiência em relação aos mesmos e que se organize a produção de forma concertada. Segundo Belim e Lagido (2021), “o género e o formato de um programa imprimem-lhe identidade, embora se perceba que há margem e liberdade para a criatividade, inovação e experimentação de soluções por parte dos produtores e emissores” (p.14). As autoras refletem, ainda no que caracteriza o género e o formato, referindo-se ao género como “a forma de interpretar” (p.2).

A diferenciação mais presente na literatura indica a especificação do que contrasta o género e o formato. Tomé (2023) afirma que a diferenciação dos conceitos não é consensual e suscita debate sobre os mesmos. Na proposta deste autor é reiterado que “os géneros, permitem, através de convenções, normas e características categorizar os formatos” (Tomé, 2023, p.23).

Autores como Campos (2010) refletem sobre a distinção entre género e formato, referindo que o formato se caracteriza por um “conjunto de características formais

específicas de um determinado programa que permite a sua distinção e diferenciação, sem necessidade de recorrer ao conteúdo” (p. 7). Para interpretar as especificidades do panorama audiovisual, o autor refere ainda a definição de género, sublinhado que é “um conjunto de características formais que são comuns a um espectro amplo de programas” (p.8).

A série em análise intitula-se “*Normal People*” e é baseada na obra com o mesmo nome, da autoria de Sally Rooney. A produção é dirigida por Lenny Abrahamson e Hettie Macdonald e os créditos do guião ficam entregues a Alice Birch, Mark O’Rowe e Sally Rooney. Com estreia em 2020, a série é produzida em conjunto pela *Element Pictures*, *British Broadcasting Corporation* (BBC) e a *Hulu Originals*. Protagonizada por Paul Mescal e Daisy Edgar-Jones, a história centra-se na relação entre Connell Waldron e Marianne Sheridan, respetivamente.

Normal People posiciona-se como uma minissérie, conta com 12 episódios, e contabiliza uma pontuação de 8.4/10, na plataforma IMDb. A premissa da narrativa foca-se na complexa relação que se constrói entre Connell e Marianne, dando os seus primeiros passos durante o tempo que passam na escola secundária no Condado de Sligo, na costa da Irlanda, e, mais tarde, em Dublin, na universidade. Marianne é vista como um ser ostracizado pela dinâmica social que se desenrola na secundária, o que contrasta com a popularidade de Connell, um estudante atlético e bem-sucedido.

Marianne é a filha mais nova de Denise, uma mãe displicente, que prefere favorecer o seu filho mais velho, Alan. O pai de Marianne, já falecido, é referido, mais tarde, como alguém abusivo. Apesar do sucesso escolar constante, a jovem diz não se preocupar com o estatuto social, ainda que sofra constantemente de *bullying*, muitas vezes à vista de Connell.

A complexidade e fragilidade das personagens, enquanto navegam por situações passíveis de serem reconhecidas por qualquer pessoa, enriquecem a narrativa e tornam-na irresistível. O crescimento e amadurecimento de Marianne e Connell durante a sua jornada pelos anos da escola secundária e, depois, a vida adulta, permite que qualquer pessoa se identifique e se sinta representado. Os traumas da infância, o *bullying*, a ansiedade, a depressão, o luto, as relações tóxicas e abusivas, o sexo, a violência doméstica, as inseguranças, a autoestima, a terapia e a comunicação entre pares são os temas que pautam toda a narrativa.

Numa crítica publicada pelo *The Guardian*, em 2020, Lucy Mangan revela que o a série “retrata todos os embaraços e emoções, horrores e humilhações, glórias e grotescos dos quatro anos juntos (e separados, mas sempre juntos) de Marianne e Connell de forma tão íntima que é impossível não se envolver e se emocionar profundamente”. A autora refere ainda que a produção é “um triunfo em todos os sentidos, desde a atuação até ao guião” (Mangan, 2020).

Na *Vogue*, em Portugal, a série é distinguida por Rui Matos, em 2020. No artigo, o jornalista refere que “a adaptação desta obra literária é uma das mais fiéis que vi nos últimos tempos, sendo que a grande diferença está no tom da série e na vontade que surge em vivermos os sentimentos que nos são apresentados”.

2.4. Drama

A indústria cinematográfica tem demonstrado uma tendência natural para se alicerçar em projetos na categoria de drama. Ao longo dos anos são estes filmes que têm sido mais aclamados não só pela crítica como também pelo público. Por ser uma categoria mais comercializada e ajustada ao que o público mais procura no cinema, acaba por ser também a categoria primordial no que diz respeito às adaptações.

A relação do drama com o cinema e a literatura acaba por demonstrar a mesma tendência perante o mediatismo e a expressão de volume de produção. Ainda que se encontre com outras categorias e coexista com outro tipo de vertentes, assume o protagonismo deste tipo de obras.

Para Jiří (2011), “o conceito de drama é muito vago, aparece numa esfera extremamente ampla de atos ou acontecimentos de todos os tipos, e no teatro e na literatura adquiriu uma nuance fortemente normativa” (p.2).

O sucesso presente nos projetos de drama está diretamente relacionado com a relação que o público estabelece com este tipo de conteúdo, sobretudo o facto de estimular as suas emoções e encontrar forma de se envolver. García-García, Parada-Moreno e Ossa-Montoya (2017) sublinham esta questão e chamam à atenção para a experiência que a audiência obtém neste contexto. “A audiência é envolvida em processos cognitivos que apresentam determinadas informações, mas, acima de tudo, relacionam-se com uma experiência emocional, atingindo uma ativação empática que pode gerar mudanças nos seus pontos de vista e opiniões” (García-García, Parada-Moreno & Ossa-Montoya, 2017, p.2).

As narrativas dramáticas remontam ao início da relação das obras literárias com o cinema e caracterizam a maioria dos projetos associados à adaptação. Esta tendência acaba por refletir o que muitos autores falam sobre a ligação que se cria com o leitor, em primeira instância, e na forma como as histórias despertam emoções e se conectam com a audiência, posteriormente no ecrã. Campos (2010), refere-se ao drama como um formato com emissão semanal de 45 a 60 minutos, destinada ao consumo pela audiência adulta em horário nobre (p.16). Esta definição, no entanto, limita de que forma o registo dramático se expressa nos dias de hoje em diversos meios e com características diferentes daquelas a que a cultura estaria habituada anteriormente à introdução de internet, redes sociais e plataformas de *streaming* no panorama audiovisual. Na sua reflexão, acrescenta, ainda que é composto por um elenco e um enredo que oscilam durante a dinâmica

narrativa, em que podemos observar “situações não cômicas (ação, suspense, mistério, conflitos pessoais, emoções)” (Campos, 2010, p.16).

A carga emocional e a intensidade que caracteriza os conteúdos dramáticos são a razão pela qual o público acaba por gravitar em torno destes projetos. A envolvência e estrutura que são construídos permitem que cada indivíduo se transponha para aquele universo e, em algum momento, se relacione com os obstáculos e os desafios a que as personagens se propõem. A representação da condição humana cria uma ligação emocional cada vez mais crucial para captar a atenção de uma sociedade cada vez mais dispersa. Kim e Long (2012), reiteram que “a particularidade de um gênero e as suas características refletem e influenciam as expectativas e preferências do público, e a subsequente recepção” (p.3).

3. O fenómeno BookTok

A emergência de novas tendências sociais e a afirmação da era digital trouxe realidades e oportunidades novas para o panorama tecnológico. As redes sociais assumiram, na última década, um papel central no que diz respeito à opinião pública e à definição de padrões de comportamento e consumo.

Contrariamente ao que acontecia no início da história do cinema, em que os produtores utilizavam os clássicos para as produções cinematográficas, atualmente as estratégias de investimento acabam por usar as tendências decorrentes das redes sociais, nomeadamente o *TikTok*. O fenómeno mundial *BookTok*, agrega nesta temática todos aqueles que se mostram interessados pela literatura, e tem dinamizado milhões de interações por todo o mundo. De acordo com a revista *Marketeer*, em 2023, a *hashtag* associada ao fenómeno contava com mais de 143 mil milhões de visualizações. Da Silva Monteiro (2022) refere-se a esta tendência como “termo designado às páginas de BookTokers, usuários que estimulam novos hábitos de leitura, compartilhando seus gostos literários de forma dinâmica e com linguagem direcionada ao seu público estratégico” (p. 2).

A comunidade dedicada a este tema revela-se ativa e apaixonada pelos livros que promove e debate, o que origina a possibilidade de conhecer novas obras e autores, assim como participar em debates entre leitores. Este fenómeno tem catapultado autores e livros maioritariamente direcionados ao público mais ativo na plataforma *TikTok*, sendo este os jovens adultos. De acordo com Reddan (2022), “a crescente popularidade de contas de redes sociais dedicadas a livros e leitura deu origem ao desenvolvimento de uma nova categoria: os *bookfluencers*” (p.1). Esta tendência tem levado a que criadores de conteúdo se tornem líderes de opinião sobre livros e movam audiências significativas em torno de autores e obras.

Estas análises feitas pelos leitores, apresentadas em formato de vídeo, são associadas a livros que despertam emoções e suscitam o lado mais emocional e pessoal de cada um. Da Silva refere que “a comunidade *BookTok* permite que jovens utilizadores e leitores expressem as suas emoções livremente e comuniquem entre si sem quaisquer prejuízos ou preconceitos” (2024, p.29).

Decorrente destas dinâmicas verificou-se um aumento nos hábitos de leitura não só junto dos habituais consumidores desta forma de arte como a cativação de novos leitores. Em parceria com a Associação Portuguesa de Escritores e Livreiros, a *GfK*

elaborou uma apresentação de dados macro de períodos homólogos (*YTD, Year to Date*), sobre o mercado do livro nacional, referente ao período de janeiro a dezembro de 2023. Podemos concluir que houve um crescimento de 7%, em termos de valor, e 3,6%, em termos de unidades vendidas. Para além destes dados, é pertinente referir que a faixa etária 15-34, é não só o conjunto de pessoas que mais compra livros, como apresenta um aumento de compra na ordem dos 44%.

Quadro 1 - Vendas de Livros em Portugal

Período: YTD [jan-dez 2023]		
Mercado	YTD	Varição
Valor	187 209 218 €	+7,0%
Unidades	13 176 303	+3,6%
Preço médio	14,21 €	+3,3%
Livros novos YTD	13 264	

Fonte: Associação Portuguesa de Editores e Livreiros. (2023). *YTD 2023*

Este segmento indica-nos a concordância com o público mais ativo no *TikTok*, assim como a predisposição para o digital habitualmente associada aos jovens adultos. De acordo com Da Silva (2024), “além de ser uma geração que desempenha papéis ativos como consumidora e produtora de conteúdo, a plataforma atende a diversos atributos valorizados por essa geração, destacando-se a autenticidade e a personalização” (p.30).

O sucesso e mediatização de obras neste tipo de fóruns tem suscitado bastante interesse junto das produtoras e levado a que se assista a uma transposição para o audiovisual. Um dos exemplos mais expressivos é a obra de Colleen Hoover, “*Isto Acaba Aqui*”, um romance publicado em mais de 40 línguas e que figurou na lista dos mais vendidos do *The New York Times* durante mais de 90 semanas. O livro, publicado em 2016, tornou-se um fenómeno depois de viralizar no *TikTok* e conquistou milhões de referências na rede social. Decorrente da mediatização da obra, a narrativa será adaptada para cinema, numa produção da *Wayfarer Studios* e da *Sony Pictures*.

Num artigo de imprensa, publicado pelo jornal inglês *The Guardian* (Flood, 2021), Kat McKenna, uma consultora de marketing especializada, refere que as editoras estão a aperceber-se deste fenómeno e que é entusiasmante a poderosa capacidade de alcançar e envolver leitoras não habituais. Os hábitos de consumo decorrentes desta

tendência têm demonstrado que o *BookTok* é uma oportunidade para auscultar interesses e reações a este tipo de narrativas. Reddan (2022) refere que “o efeito *BookTok* teve um impacto significativo nas vendas de livros, e muitas livrarias têm exposições dedicadas ao #booktok nas suas lojas físicas, além de listas de livros em destaque no *BookTok* nas suas lojas online” (p.7).

O uso das redes sociais para impulsionar hábitos de leitura já tinha sido verificado em plataformas como o *Youtube* e *Instagram*, no entanto, o *TikTok* apresenta um impacto exponencial superior comparativamente às outras redes sociais. Isto deve-se, sobretudo às capacidades da plataforma, o facto de ser um formato de vídeo curto e um algoritmo ajustado e adequado, em que os *BookTokers* podem aproveitar para levar as suas recomendações a uma audiência mais ampla (Guehring, 2023, p.110).

4. Metodologia

4.1. Métodos de investigação

No que diz respeito à presente investigação, o objetivo principal consiste em analisar as características da série *Normal People* comparativamente à obra literária homónima, na ótica da produção. Desta forma, definiu-se a seguinte pergunta de partida: “Quais as diferenças e semelhanças entre a série e o livro ‘*Normal People*’, do ponto de vista da produção?”

A intenção de analisar os contornos das duas obras permite que se compreenda de que forma um conteúdo *offline* se pode transpor para um novo formato e os constrangimentos e oportunidades que apresenta. Esta investigação optou por observar o estudo de caso da obra *Normal People*, por se considerar que conjuga a realidade de uma obra atual, dirigida a um público jovem, com as oportunidades lançadas pelos novos média.

A investigação pretendeu contextualizar os estudos de adaptação e encontrar conclusões pertinentes derivadas da operacionalização de conceitos e criação de hipóteses. De forma a enquadrar a análise, selecionou-se o livro *Normal People* de Sally Rooney, distribuído pela editora Relógio D’Água, com impressão em 2022, traduzido para português. Em relação à série, esta foi assistida e analisada através da distribuição da plataforma de *streaming* HBO.

Para efeitos de análise e discussão, neste projeto, tomou-se como amostra dois momentos diferentes da narrativa, que irão permitir comparar as duas obras tendo em consideração a evolução e dinâmica do enredo. Irá tomar-se como primeiro momento, o quarto episódio da série. Esta escolha acontece devido à narrativa apresentar a realidade mais expressiva durante toda a obra, depois de termos sido impactados com o contexto inicial das personagens. Neste ponto da narrativa já ultrapassámos o primeiro grande conflito e encontramos as personagens já estabelecidas, com conhecimento das suas motivações e contextos. Comparativamente à série, contemplou-se o mesmo período temporal da narrativa, utilizando para análise o capítulo em que se apresenta o primeiro contacto das personagens com a faculdade, tal como acontece no livro. Esta correspondência do livro, em relação à série, acontece entre a página 64 e 77.

No que diz respeito ao segundo momento de análise, selecionou-se o último capítulo do livro, de forma a completar o ciclo de vida da narrativa e perceber a sua evolução. Respetivamente, foi selecionado o último episódio da série, sendo este o décimo segundo episódio. No livro, a correspondência ao último episódio acontece entre a página 222 e 232.

Durante a exploração de trabalhos na mesma área, percebeu-se a pouca expressão de trabalhos que produzissem uma abordagem quantitativa, no que diz respeito aos estudos de adaptação. Assim sendo, decidiu-se avançar com esta abordagem uma vez que produz resultados analíticos, que serão concretos e passíveis de apresentarem conclusões pertinentes e inovadoras. A abordagem quantitativa “é mais objetiva, mais fiel e mais exata, visto que a observação é mais bem controlada” (Bardin, 1977, p. 59).

4.2. Hipóteses e Operacionalização

De modo a responder à questão de partida, foram definidos conceitos, dimensões, variáveis e hipóteses, de forma a averiguar as diferenças e semelhanças nos resultados obtidos. De acordo com as propostas apresentadas anteriormente na exposição teórico-científica do tema, podemos propor como variáveis independentes a “série” e o “livro”, uma vez que são os dois formatos que não se alteram mediante a confrontação com outros elementos. As características de ambos foram dissertadas previamente e percebeu-se as tendências e singularidades, assim como os pontos de contacto entre eles.

Quadro 2 - Caraterização do enquadramento teórico

Variável Independente	Variável Dependente	Dimensões	Indicadores
Formato (Livro ou série)	Mundo Ficcional	Personagens	Manutenção
		Cenários	Adição
		Cenas	Redução
			Variação

Fonte: Elaboração própria

Considerando os pressupostos apresentados, e de acordo com a revisão da literatura, foram definidas as seguintes hipóteses, a serem aceites ou refutadas no processo de análise:

“**H1**: Espera-se a existência de diferenças entre a obra literária e a série, na ótica da produção.

No que concerne a esta premissa, foram definidos os conceitos “obra literária” e “série”, assumindo variáveis independentes. De forma a avaliar o processo de adaptação, na ótica da produção, considera-se pertinente identificar os valores associados às diferenças entre as duas obras. Espera-se que as personagens, cenários e cenas apresentem algum tipo de alteração na sua representação e presença audiovisual, num espectro mais abrangente da análise.

Durante a investigação percebeu-se que os estudos de adaptação prendem-se com uma questão abrangente a todas as áreas e autores, que sugere que, entre as obras, se verificam alterações significativas. Estas diferenças podem acontecer tanto no que diz respeito à presença de personagens, como alterações de cenários e, até, cenas. Assim sendo, vamos observar se validamos a existência de valores de “adição”, “redução” e “variação”, contrastando com os valores apresentados pela “manutenção”. Esta hipótese foi criada com o intuito de entender o impacto do processo de adaptação na integridade da narrativa.

“**H2:** Prevê-se que a obra literária seja mais complexa do que a série, no que diz respeito às personagens.”

A construção desta hipótese pretende observar o comportamento da dimensão “personagens” (dependente) durante o processo de adaptação, no livro e série (independente). Pretende verificar-se os valores que os indicadores “adição” e “redução” apresentam neste contexto. Esta premissa justifica-se pelo facto de os autores referirem que o livro previsivelmente será mais complexo em termos de personagens do que a série, uma vez que o último terá restrições relativamente aos elementos a que pode recorrer. Também na perceção do público, as personagens acabam por ser o elemento mais vulnerável e suscetível de crítica, uma vez que são o elo de ligação com a história. Numa série tão centrada nas duas personagens principais, podemos presumir que as personagens serão mais reduzidas, de forma a criar um ambiente intimista e centrado nas duas personagens principais.

“**H3:** É expectável que a série apresente maior expressão de cenários do que a obra literária, no processo de adaptação.”

A hipótese apresentada requer que se observe a frequência associada à dimensão “cenários” (dependente), no livro e na série (independente) e avaliar se a obra audiovisual apresenta maior complexidade, uma vez que os cenários são usados para contextualizar todas as ações. Os autores referem que a expressão audiovisual necessita do auxílio dos cenários para enquadrar as premissas propostas no livro, mesmo quando não esteja previsto nenhum cenário específico. Zhu et al. (2020) referem que os filmes acabam por apostar mais nos aspetos visuais dos cenários, ao contrário do que acontece com as personagens. Assim sendo, poderemos confirmar, ou refutar esta hipótese, analisando os indicadores “adição” e “redução”, no âmbito da dimensão “cenários”.

Por fim, a última hipótese explora outra vertente da análise:

“**H4**: É previsto que, no mundo ficcional, as variações sejam as mais expressivas na análise do processo de adaptação.”

Esta hipótese presume que se analise o mundo ficcional (dependente) no seu todo, avaliando as três dimensões (personagens, cenários e cenas). Pretende-se validar a presunção de que as variações são as mais prováveis de acontecer no processo de adaptação, na medida em que os elementos literários são transportados para um novo contexto e precisam de se ajustar às vicissitudes presentes. Uma vez que, no processo de adaptação, considera-se transportar um conteúdo *offline* para uma vertente tecnológica, prevê-se que, os elementos que acabam por se interligar entre uma obra e a outra, se modifiquem de alguma forma. Depois da análise das diferenças existentes entre as duas obras, torna-se importante avaliar se as mesmas comportam maioritariamente variações.

Durante a discussão de autores como Eneste e Mauliddiyah, que preveem a existência de variações, importa sublinhar que estas, aplicadas ao processo de adaptação, podem assumir um papel preponderante no panorama. Mauliddiyah (2023) refere que estas variações “podem tornar-se um ícone para o filme parecer diferente e não parecer imitar exatamente o romance” (p.75). As variações tornam-se no indicador, neste processo, que parece respeitar a ligação entre uma obra e a outra, porque pressupõem a existência do mesmo elemento em ambas, mas que as difere de forma a não ser uma transposição literal da narrativa. Chamalah & Arsanti (2019) refletem sobre esta codificação e sublinham que as mudanças previstas pelas variações, no processo de ecranização, podem surgir no enredo, personagem e cenário do romance (página 8).

Para se entender a expressão desta hipótese na obra literária e na série, terá de se observar que a variação do mundo ficcional acontece com maior frequência do que os restantes indicadores, nomeadamente a manutenção, adição e redução.

A formulação das hipóteses apresentadas permite entender a complexidade do processo de adaptação nas suas mais variadas formas e compele a entender como se comportam as dimensões e os indicadores, quando confrontados. As hipóteses apresentadas permitem avaliar e analisar várias vertentes e premissas do processo de adaptação, dissertando possibilidades e conceitos que estão tradicionalmente afetos aos estudos de adaptação. Ao verificar diferenças significativas entre obras, estamos perante

a confirmação de que, os conhecimentos construídos em torno dos estudos de adaptação, encaminham para uma posição cada vez mais reforçada de afastamento dos projetos.

4.3. Técnica de Recolha de Informação

A análise da temática exposta permitiu entender a necessidade de avaliar os dados recolhidos através do livro e da série. Assim sendo, tornou-se pertinente avançar com a análise de conteúdo por observação. A pertinência e importância deste tipo de análise é referenciada por Bardin (1977), em que o autor afirma que analisa comunicações e que “utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens” (p.21). O autor refere que os métodos de análise de conteúdo permitem alcançar objetivos, tais como a “ultrapassagem da incerteza” e o “enriquecimento da leitura” (p. 16).

De forma a contextualizar os dados recolhidos durante a análise foi produzida uma grelha com os pressupostos apresentados por Pamusuk Eneste. A grelha foi elaborada usando por base as análises efetuadas em trabalhos de investigação considerados relevantes comparativamente ao presente estudo. Mauliddiyah (2023), analisa a obra *Where the Crawdads Sing* e propõe uma tabela em que descreve o processo de ecranização através da observação da adição, redução e variação, fazendo uma comparação direta entre o livro e o filme. A contextualização e operacionalização da teoria de Eneste também acontece no trabalho de Chamalah & Arsanti (2019), em que os autores observam os indicadores presentes no processo de adaptação da obra literária para filme e os classificam numericamente pela expressão com que acontecem.

Procedeu-se à elaboração de uma grelha de análise que pudesse orientar a recolha dos dados da obra literária e da série (Apêndice 1). De acordo com as tabelas previamente elaboradas pelos autores que se focaram na teoria da ecranização e, de acordo com a informação prevista nesta investigação, considerou-se pertinente o acréscimo de um indicador. Assim tornar-se-ia possível suprir necessidades que não estariam a ser atendidas pela adição, redução e variação, propostas por Eneste.

A grelha prevê que se aplique a análise de conteúdo através da obtenção de dados referentes à contextualização da amostra, do formato, das dimensões e dos indicadores. Para que se garanta a fiabilidade na recolha, a investigação propõe que o codificador se

proponha a seguir um manual de codificação previsto para orientar este processo (Apêndice 2). Nele apresentam-se as diretrizes necessárias para guiar a análise.

A codificação dos dados observados na obra literária e na série permite que o material seja tratado e organizado para que se possa obter resultados e conclusões específicas. Bardin (1977) aborda a codificação e sublinha que corresponde a uma transformação, que “permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão, suscetível de esclarecer o analista acerca das características do texto” (p. 53).

De forma a garantir que a codificação, o manual e a grelha são materiais consistentes e aptos para a análise, foi elaborado um teste que permitisse validar os instrumentos e a técnica. Este teste é comum neste ambiente de investigação, como é possível verificar no trabalho apresentado por diversos autores. Doney, Wikle e Martinez (2020) decidiram analisar a primeira ronda de codificação, em que os autores codificaram individualmente os dados independentemente e, depois, reuniram para debater as semelhanças e discrepâncias entre as análises de ambos.

Assim sendo, antes de se avançar para a análise do conteúdo proposta para o presente estudo, definiu-se uma codificação de uma parte da amostra, pela autora e por um codificador externo independente. Para este teste considerou-se 15% do total do conteúdo a ser observado, optando, assim, por 1,5 páginas para o livro (considerando que a primeira página de cada capítulo é apenas metade), 4 minutos e 30 segundos para a série, assumindo uma média de 10 páginas e 30 minutos, respetivamente.

O conteúdo foi analisado depois da apresentação da grelha, do manual e das categorias de codificação. Também foi fornecido todo o material necessário, nomeadamente a obra literária, o manual de codificação e os *templates* das grelhas, em formato Excel (Apêndice 1 e 2). Após a primeira análise, foram confrontados os resultados de ambos os codificadores e discutidas as diferenças entre ambos, assim como recolhido *feedback* sobre o manual de codificação. Os codificadores participaram numa discussão em que refletiram sobre as questões que pudessem ser levantadas pelos materiais, até que estivessem confortáveis e de acordo quanto à compreensão dos mesmos. De acordo com Kennedy et al. (2023), este processo permite que “os autores e codificadores tivessem uma interpretação unânime dos dados, antes de os codificadores codificarem o resto dos dados” (p.6).

De forma a garantir que os resultados obtidos fossem objetivos, os codificadores focaram-se no material presente nos excertos, assumindo que o codificador externo não teria qualquer contexto sobre a série e o livro, estando apenas permeável à informação apresentada. Na eventualidade de os elementos estarem presentes em momentos cronológicos diferentes, descartou-se a análise deste fenómeno, não sendo possível analisar toda a obra ou garantir que tanto a série como livro seguem exatamente a mesma estrutura.

Durante a análise de conteúdo percebeu-se que poderia comportar, naturalmente, riscos de subjetividade na sua operacionalização. Através da codificação externa e posterior tratamento dos dados considerou-se eliminar os riscos que poderiam comprometer a investigação, tornando-a viável.

Após a comparação das tabelas entre codificadores, avançou-se para a transposição das mesmas para o formato disponível através do SPSS. Definiram-se duas variáveis nominais com os dados levantados pelo Codificador A e B. Os dados foram codificados de acordo com os *templates* (Apêndice 1) e resultaram numa descrição dos elementos em que se verificaram um dos quatro indicadores (manutenção, adição, redução e variação).

Assumi-me uma variável codificada de 0 a 4 para definir a variável de cada codificador e representar analiticamente a frequência de cada um. Assim sendo, 0 significa que os codificadores não concordaram em referir o mesmo elemento e apenas um deles o considerou como existente; 1 refere-se à manutenção; 2 representa a adição; 3 está associado à redução; e 4 demonstra a variação. Codificou-se a 0 os valores inexistentes, uma vez que o SPSS não contabiliza células sem informação.

No momento seguinte de análise, foi feito um teste de concordância, usado normalmente neste tipo de abordagens. Fonseca, Silva e Silva (2007) referem que “avaliar e assegurar a consistência da medida referente ao processo de classificação é algo fundamental pois informa sobre a objetividade deste processo” (p. 2). Assim sendo, escolheu-se o teste *Kappa* de *Cohen*, que é utilizado para medir a concordância entre dois sistemas de classificação independentes que avaliam os mesmos elementos. McHugh (2012) faz uma reflexão sobre este teste e sublinha que os potenciais de erro nos projetos de investigação, e quando o investigador minimiza esses erros, pode imputar-se confiança nas conclusões do estudo.

De forma a enquadrar os resultados da concordância e perceber se estávamos perante uma minimização de erro satisfatória, usou-se como referência a estratificação de valores apresentados por McHugh (2012):

Quadro 3 - Níveis de Confiança *Kappa* de *Cohen*

Value of Kappa	Level of Agreement	% of Data that are Reliable
0-.20	None	0-4%
.21-.39	Minimal	4-15%
.40-.59	Weak	15-35%
.60-.79	Moderate	35-63%
.80-.90	Strong	64-81%
Above .90	Almost Perfect	82-100%

Fonte: McHugh, M. L. (2012). Interrater reliability: the kappa statistic. *Biochemia medica*, 22(3), 276-282.

Foi considerada a possibilidade de usar o teste de *Krippendorff*, por avaliar, também, a análise de conteúdo. O alfa de *Krippendorff*, segundo Goyanes e Piñeiro-Naval (2024) indica que é o “coeficiente mais robusto para a análise de fiabilidade interavaliadores, devido às suas propriedades, pois permite a recolha de dados com mais de dois codificadores” (p.15). Devido à sua complexidade, o facto de não estar disponível no SPSS e prever mais do que dois codificadores, decidiu-se avançar com o teste *Kappa* de *Cohen*, desenhado para este efeito.

Consecutivamente procedeu-se a três testes nos dados recolhidos pelos dois codificadores (Apêndice 3 e 4). Cada teste corresponde à observação de concordância em cada uma das dimensões (personagens, cenários e cenas). No primeiro teste, verificou-se um valor de *Kappa* de 0,822, no que diz respeito às personagens. Por conseguinte, avaliaram-se os cenários e concluiu-se que, entre os codificadores, existia uma similaridade de elementos de valor 1, correspondente a 100%. Na abordagem de cenas, percebeu-se que a concordância se posiciona com um valor de 0,831.

Desta forma, foi possível validar os materiais de análise de conteúdo afetos à investigação, manual de codificação e grelha de análise, e procedeu-se à análise dos excertos propostos anteriormente mediante as diretrizes abordadas e debatidas. Foram

levantados os dados do livro e da série correspondentes às personagens, cenários e cenas e tratados no SPSS usando o mesmo sistema de codificação exposto no teste de concordância.

4.4. Apresentação de Resultados

Após a codificação dos dados mediante as estratégias definidas anteriormente evidenciaram-se as frequências com que os fenómenos observados acontecem e de que forma impactam o objeto de estudo. Foram recolhidas 234 unidades de análise, distribuídas pelas três dimensões (personagens, cenas e cenários), e escrutinadas através dos quatro indicadores (manutenção, adição, redução e variação). Os dados recolhidos estão contemplados em dois momentos considerados para o efeito da investigação, sendo eles os dois capítulos do livro e os episódios correspondentes da série.

Os indicadores, tal como referido anteriormente, foram codificados para que conseguissem ser tratados no programa SPSS e correspondessem a valores decorrentes de uma observação objetiva. Assim sendo, para fins analíticos, vamos assumir a mesma escala, em que 1 - manutenção; 2 – adição; 3 – redução; e 4 – variação. Deste modo, verificaram-se os seguintes dados:

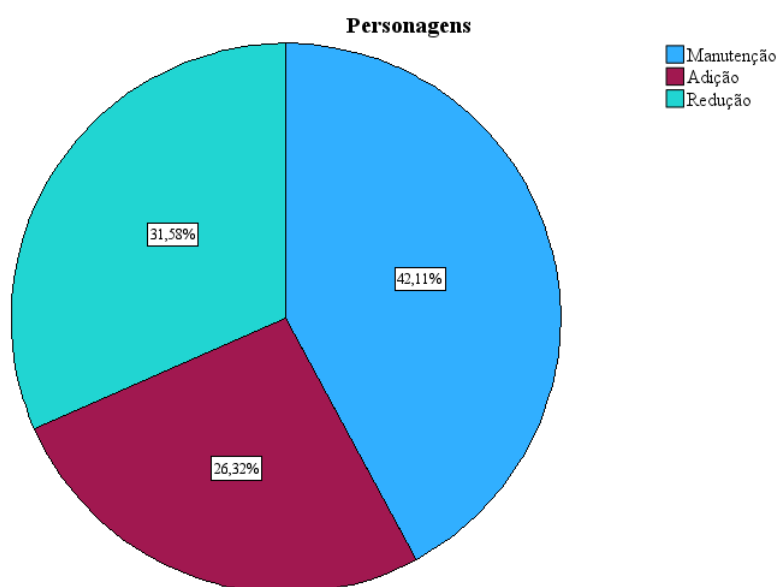
No que diz respeito às personagens, foram observadas 19 unidades de análise correspondentes aos dados recolhidos na obra literária e na série. De acordo com os mesmos, podemos produzir as seguintes representações gráficas:

Tabela 1 - Frequência dos indicadores na dimensão “Personagens”

Personagens		
	N	%
Manutenção	8	42,1%
Adição	5	26,3%
Redução	6	31,6%
Total	19	100,0%

Fonte: Elaboração própria

Gráfico 1 - Representação gráfica da dimensão “Personagens”



Fonte: Elaboração própria

Foram considerados 19 valores válidos para o estudo e zero casos omissos (Apêndice 9). Assim sendo, podemos concluir que, considerando os quatro indicadores previstos, apenas três se verificaram na análise. O indicador que não se observou em nenhum momento foi a “variação”. Estamos perante uma distribuição em que a “manutenção” se manifesta oito vezes, representando 42.1% da amostra. No que concerne à “adição”, podemos afirmar que a dimensão das “personagens” apresenta cinco valores, contemplando 26.32%. Por último, a “redução” está presente em seis unidades de análise, perfazendo 31.58% dos dados recolhidos.

Por conseguinte, foram avaliados os “cenários” em que a história se desenrola tanto no livro como na série. No que diz respeito a esta dimensão, estamos perante uma amostra de 50 unidades de análise, em que todos os valores foram considerados válidos, sem encontrar nenhum omissos (Apêndice 9). Nesta amostra verificou-se a existência dos quatro indicadores previstos.

A distribuição observada nesta dimensão revela que a “manutenção” e a “adição” têm os valores mais expressivos, apresentando 16 e 18 casos, respetivamente. Assim sendo, constituem 32% da amostra, no caso da “manutenção”, e 36% no caso da “adição”. Os restantes indicadores, nomeadamente a “redução”, com 10 casos, e a “variação” com

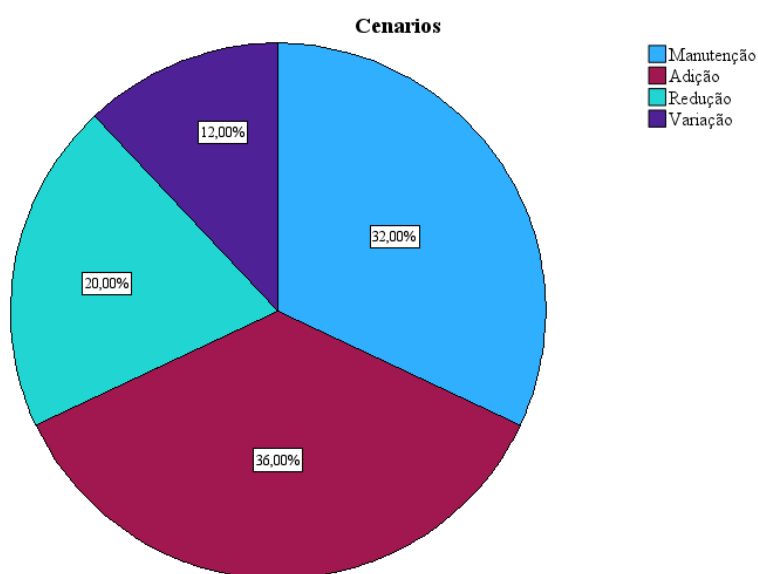
6, completam a amostra. No que diz respeito à “redução”, estamos perante 20%, e “variação” representa os restantes 12%.

Tabela 2 - Frequência dos indicadores na dimensão “Cenários”

Cenários		
	N	%
Manutenção	16	32,0%
Adição	18	36,0%
Redução	10	20,0%
Variação	6	12,0%
Total	50	100,0%

Fonte: Elaboração própria

Gráfico 2 - Representação gráfica da dimensão “Cenários”



Fonte: Elaboração própria

As “cenar” representam o indicador com maior número de casos observados por pressuporem uma unidade de análise que se verifica em momentos mais curtos e circunscritos. Assim sendo, foram observadas 165 cenar, em que todas foram consideradas válidas, não tendo sido considerado nenhum valor omissor (Apêndice 9). Tal

como aconteceu com os “cenários”, também as “cenas” contemplam a existência dos quatro indicadores.

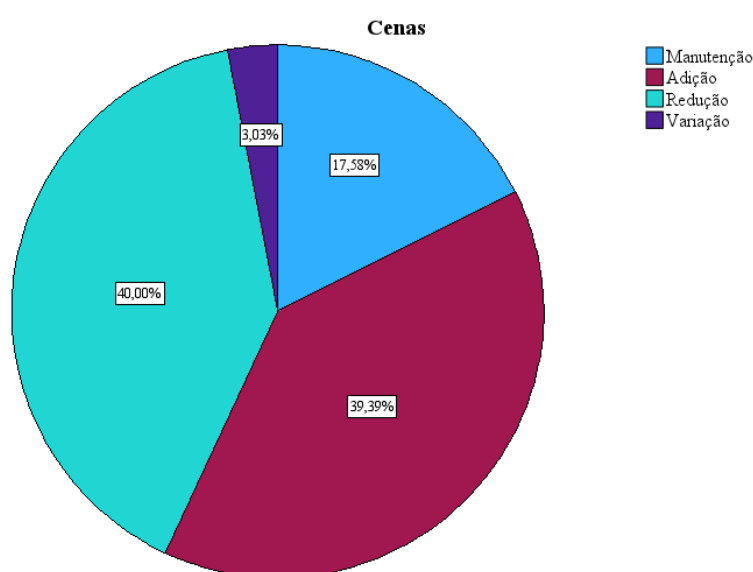
No que diz respeito à “manutenção”, podemos referir que se verificou em 29 cenas, concluindo uma percentagem de 17,6%. Os valores com maior expressão, “adição” e “redução”, apresentam valores de 65 e 66 casos, respetivamente. Assim sendo, corresponde a 39,4%, para a “adição”, e 40% para a “redução”. No que diz respeito à “variação”, vemos uma expressão de 5 casos, contabilizando 3% dos dados analisados neste indicador.

Tabela 3 - Frequência dos indicadores na dimensão “Cenas”

Cenas		
	N	%
Manutenção	29	17,6%
Adição	65	39,4%
Redução	66	40,0%
Variação	5	3,0%
Total	165	100,0%

Fonte: Elaboração própria

Gráfico 3 - Representação gráfica da dimensão “Cenas”



Fonte: Elaboração própria

4.5. Discussão de Resultados

Neste ponto da investigação propõe-se analisar os resultados apresentados no ponto anterior e cruzar estes dados com as premissas apresentadas, confrontando com as hipóteses formuladas. A análise descritiva será pertinente para compreender as implicações da adaptação de obras, usando os contornos da teoria da ecranização. Pretende-se esclarecer as dúvidas e lacunas identificadas pelas análises feitas até à data sobre os estudos de adaptação e confirmar, ou refutar, as ideias propostas sobre o tema. Esta exposição dos resultados, e as suas conclusões, será feita através da observação do conteúdo explícito, obtido através da codificação dos dados, e do conteúdo latente, disponibilizado através do cruzamento da informação apresentada neste estudo.

Durante a recolha de informação e revisão da literatura identificaram-se tendências e dinâmicas trabalhadas e analisadas por autores que valeram o nosso foco e permitiram prever determinados comportamentos no que diz respeito à adaptação.

Compreendidos nas duas amostras propostas da obra literária e da série, os dados apresentam a factualidade da informação recolhida pelo codificador e pretendem caracterizar de forma objetiva e isenta o material observado. Posto isto, avançaremos para a discussão das hipóteses.

H1: Espera-se a existência de diferenças entre a obra literária e a série, na ótica da produção.

No que concerne à primeira hipótese formulada, esperava-se observar diferenças entre a obra literária e a série. Para avaliar esta premissa pretende-se verificar a frequência associada aos quatro indicadores, sendo que deverá analisar-se como se comporta a “adição”, “redução” e “variação”, e, posteriormente, contrastar com os valores apresentados pela “manutenção”, de forma a entender o impacto entre uma obra e a outra. Nesta associação iremos perceber se verificamos a existência de alterações que ocorreram no processo de adaptação.

É expectável, de acordo com a revisão da literatura, que predominem diferenças entre as duas obras. Autores como Hutcheon assumem esta perspetiva, previamente defendida e explorada, de que mantêm identidades diferentes. A intenção de afastar as

duas obras de conceitos como fidelidade, pressupõe que esta hipótese se confirme, dando lugar à confirmação de que são distintas.

Para a análise, teremos de confirmar o valor acumulado dos três indicadores, “adição”, “redução” e “variação”. Esta hipótese abrange o comportamento de todos indicadores e revela a compreensão global de como devemos olhar para a questão dos estudos da adaptação e as suas implicações. Caso se verifique a aceitação desta hipótese estaremos mais próximos de confirmar a perspectiva de autores como Pérez Bowie que legitimam tanto a obra literária como a audiovisual, comprometendo-se a garantir que há mais questões que as afastam do que as que as aproximam.

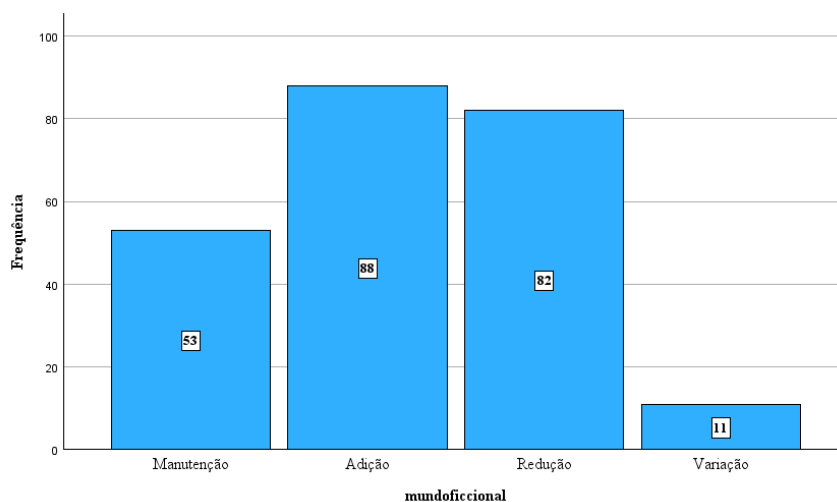
Assim sendo, estamos perante a seguinte análise dos indicadores:

Tabela 4 - Caracterização da ecranização do mundo ficcional

mundoficcional				
		Frequência	Porcentagem	Porcentagem válida
Válido	Manutenção	53	22,6	22,6
	Adição	88	37,6	37,6
	Redução	82	35,0	35,0
	Variação	11	4,7	4,7
	Total	234	100,0	100,0

Fonte: Elaboração própria

Gráfico 4 - Representação gráfica da ecranização do mundo ficcional



Fonte: Elaboração própria

Podemos constatar que a caracterização do “mundo ficcional” revela que os dois indicadores com maior expressão são a “adição” e a “redução”, com 88 e 82 elementos, respetivamente. Estes indicadores representam uma percentagem de 37,6% para a “adição”, e 35% para a “redução”. As “personagens”, “cenários” e “cenas” encontram-se todos representados nesta hipótese e denotam que, no que diz respeito ao processo de adaptação, podemos confirmar o valor acumulado de 181 elementos, referindo-nos aos valores referentes ao somatório da “adição”, “redução” e variação”.

A percentagem de diferenças observáveis entre o livro e a série perfaz 77,4% dos dados, contrastando com 22,6% da “manutenção”, apresentando 53 unidades de análise. Estes resultados refletem que existem, de facto, diferenças na adaptação e que, para além disto, estas são significativas, nomeadamente quando comparadas com a “manutenção”.

No que diz respeito aos valores expressivos da “adição” e “redução” depreendemos que há bastante divergência criativa entre a autora e a equipa de produção, uma vez no audiovisual estamos perante 88 elementos novos, que substituíram a presença dos que são apresentados pela autora no livro. Para além disto, a série apresenta mais complexidade, uma vez que verificamos mais elementos na “adição”, o que revela que a produtora decidiu assumir as rédeas da narrativa, dando-lhe um cunho novo e diferenciado. As dimensões em que se verifica maior representatividade deste indicador são os cenários e as cenas (Apêndice 6 e 7), em detrimento das personagens, que acabam por ser mais coerentes e corresponder de forma mais próxima à obra literária.

Nesta análise, percebemos a necessidade de a série contextualizar a história através de novas cenas, uma vez que a “adição” se verifica com maior expressão nesta dimensão. Os recursos visuais acabam por estender a narrativa e permitir que o contexto em que as personagens se enquadram adquiram novos contornos. Contrariamente ao que tradicionalmente se associa à adaptação, esta hipótese demonstra que a série acaba por indicar maior complexidade na sua estrutura do que o livro.

Com esta análise, estamos na posição de confirmar a premissa e afirmar que, na obra em estudo, verificámos que a série pressupõe mais alterações à estrutura narrativa do que a manutenção do mundo ficcional. Assim sendo, sublinha-se a perspetiva de que as obras distanciam-se uma da outra e das similaridades que poderiam encontrar, uma vez que partem da mesma narrativa. O contexto dos meios, a pressão das editoras e do

público, e a necessidade de enquadrar a obra no audiovisual são as causas mais preponderantes entre os autores.

H2: Prevê-se que a obra literária seja mais complexa do que a série, no que diz respeito à dimensão “Personagens”.

Após a abordagem do mundo ficcional como um todo, torna-se necessário esclarecer as dimensões e a forma como se expressam individualmente no processo de adaptação. Para a análise desta hipótese, importa focar a mesma na dimensão “personagens” e a expressão que adquire na série, comparativamente à obra literária. Para analisar esta hipótese, vamos observar os dados recolhidos e apresentados anteriormente (Tabela 1).

As personagens constituem a dimensão com a qual o público mais se relaciona e é o foco da narrativa. Por esta razão achou-se pertinente abordar e analisar a expressão que têm neste estudo de caso e de que forma podemos confirmar, ou negar, a premissa de que o livro acaba por apresentar mais personagens do que a série. Na perceção tradicionalmente associada às adaptações entende-se que o livro acaba por explorar mais detalhadamente os intervenientes na história e cria espaço para que consigam coexistir livremente. Phillips (2005) sublinha que o foco da narrativa acaba por recair nas personagens e a adaptação acaba por ser um reflexo das limitações do contexto. Por esta razão, Hayward (2013) refere que elementos como as personagens são independentes dos originais.

Foram observadas 19 unidades de análise em ambas as obras, reconhecendo que não existe a evidência de um dos indicadores, a “variação”, no seio desta hipótese. Assim sendo, podemos confirmar que 8 elementos correspondem à confirmação de “manutenção” das personagens entre o livro e a série. No que diz respeito às diferenças observáveis, evidencia-se que, apesar de se posicionarem próximos, a “adição” e a “redução” das personagens contam com a diferença de 1 unidade de análise, dando preponderância à subtração de personagens.

Apesar de observarmos que a hipótese é aceite, assumindo que a série apresenta menos uma personagem que o livro, podemos sublinhar a expressão de 42,1% dos dados referentes à “manutenção”, ressaltando que é o indicador com maior relevo e o que corresponde à coerência entre as duas obras. Com esta hipótese estamos na posição de

refletir no facto de a manutenção revelar que há personagens que, por se revelarem cruciais no decorrer da narrativa, se mantiveram no livro e na série.

Sendo uma série de drama que reflete os enredos que acontecem não só entre personagens, mas também no seio íntimo das mesmas, acabamos por ser confrontados com a inevitabilidade de a história necessitar de as enquadrar em ambos os contextos. Na análise, conseguimos identificar o núcleo de personagens que encontramos tanto na série como no livro e que acabam por se evidenciar, sendo elas as personagens principais Connell e Marianne, assim como o núcleo mais próximo composto por Gareth, Niall e Lorraine (Apêndice 5).

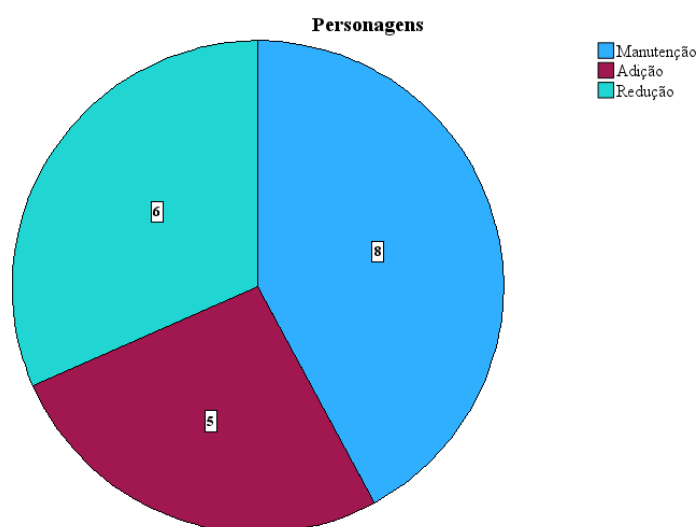
A utilização das várias personagens cria um universo em que o espectador percebe o impacto de cada uma delas na linha narrativa de Connell e Marianne, expandindo a carga dramática que recai sobre estas duas personagens. Quando ocorreu o processo de adaptação, a série eliminou a presença das personagens Rachel, Rob e Eric, no quarto episódio. Por outro lado, no último episódio, perdeu-se a participação de Joanna, Alan e Karen. No que diz respeito às personagens que foram acrescentadas pela equipa de produção, no quarto episódio, podemos vislumbrar a aparição de Jenny, Teresa, Joanna e Peggy. Adicionalmente, no último episódio somos confrontados com a personagem de Niall (Apêndice 5).

Entre as duas amostras analisadas, conseguimos concluir que o fim da série, representado pelo décimo segundo episódio, teve o mesmo número de elementos reduzidos, mas apresenta o valor mais baixo de personagens adicionadas (Apêndice 8). Desta forma, supõe-se que a narrativa apresenta maior fidelidade no fim da série, relativamente ao livro. Este acontecimento pode ser explicado pela ligação que a série pretende estabelecer com a audiência e a forma como quer assinar e subscrever a mensagem que o livro pretende passar.

Através dos resultados apresentados, observamos que a adaptação, nas personagens, consegue demonstrar que os elementos foram trabalhados de forma diferente, ainda que assegurando um núcleo transversal. A expressão mais significativa da “manutenção” revela que há personagens às quais se imputou uma legitimidade inquestionável. Ainda assim, é importante refletir sobre a diferença mínima de 1 unidade entre a “adição” e a subtração”, e o facto de a “variação” não se verificar. Isto indica que as personagens que suscitaram alguma dúvida, na abordagem, foram retiradas, não dando

lugar a uma nova expressão na série, comparativamente ao livro. A equipa de produção não realizou nenhuma alteração na forma como apresentaram uma personagem, escolhendo eliminá-la e, até, substituí-la por outra, dando lugar à “adição”. Este processo permite vislumbrar o fosso que se ergue entre uma obra e a outra, configurando que a direção criativa da série quis afastar-se do livro, mantendo apenas o núcleo crucial para a identidade da narrativa.

Gráfico 5- Expressão da ecranização da dimensão “Personagens”



Fonte: Elaboração própria

H3: É expectável que a série apresente maior expressão de cenários do que a obra literária, no processo de adaptação.

Durante o processo de adaptação, revela-se inevitável a multiplicação de elementos que ajudem a construir a identidade audiovisual. Desta forma, mediante os argumentos apresentados pela comunidade científica no que diz respeito à necessidade de complementar a informação disponibilizada nos livros, torna-se expectável que a série apresente mais elementos cénicos, comparativamente aos que são descritos na literatura.

Na codificação dos dados e análise dos mesmos evidenciou-se uma tendência na recorrência de alterações efetuadas na adaptação. Nesta hipótese vamos observar de que forma os cenários se comportam neste contexto. Para confirmar a premissa, precisamos de confirmar que, na dimensão “cenários”, o indicador referente à “adição” é mais expressivo do que a “redução”.

De acordo com os dados recolhidos (Tabela 2), verifica-se que a “adição” representa 36% das unidades de análise, contrastando com os 20% referentes à “redução”. Foram analisados 50 cenários, em que o valor mais expressivo encontra-se na “adição”, e o mais baixo corresponde à “variação”. Os outros dois indicadores, ainda que não se considerem pertinentes para a análise desta hipótese, têm um peso de 32% e 12% para a “manutenção” e a “variação”, respetivamente.

Decorrente da pesquisa efetuada na fase preliminar da investigação, os cenários assumiam uma preponderância na construção de signos no audiovisual e, no seguimento dos resultados deste estudo de caso, aceitamos a hipótese proposta. Uma vez que a “adição” se verificou mais do que a “redução”, concluímos que a série precisa de contextualizar todas as suas ações numa referência visual, fenómeno que não acontece com tanta regularidade no livro, por disponibilizar outro tipo de contextualização, nomeadamente a introspeção de personagens e o retrato das suas lutas interiores.

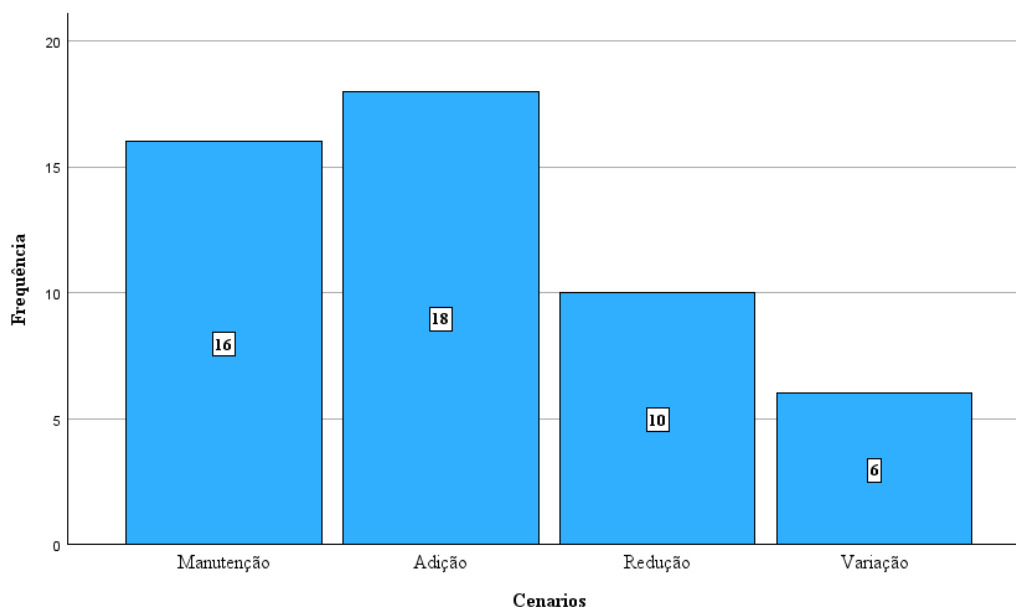
Durante a análise dos cenários percebemos que há elementos que se caracterizam apenas pelo enquadramento dramático da personagem, nomeadamente a “Estação de Serviço” ou “Dublin”. Através destes enquadramentos, a narrativa prepara o espectador para ser confrontado com os dilemas e desafios das personagens. De acordo com Sousa (2010) os elementos significantes e a forma como são apresentados criam determinado sentido para o espectador (p.4).

Torna-se importante refletir, também, sobre o valor assumido pela “manutenção”, sendo o segundo indicador mais observado nesta dimensão. Esta dinâmica mostra que, tal como acontece com as personagens, há uma preocupação inerente na adaptação de conservar elementos-chave para garantir a identidade da obra.

Os cenários são a dimensão em que existe maior liberdade criativa relativamente à informação disponibilizada no livro, uma vez que a autora aposta menos nas descrições detalhadas dos cenários e foca nos dilemas e desafios intra e interpessoais. Assim sendo, coube à equipa de produção preencher as lacunas apresentadas na literatura e adaptar as referências existentes de acordo com as necessidades da estrutura narrativa.

Mais uma vez, comparativamente às outras hipóteses e às conclusões que têm sido possíveis de concretizar, reparamos que o indicador “variação” assume, de novo, a frequência menos significativa e demonstra a contínua tendência para assumir uma discórdia óbvia entre a literatura e o audiovisual.

Gráfico 6 - Expressão da ecranização da dimensão “Cenários”



Fonte: Elaboração Própria

H4: É previsto que, no mundo ficcional, as variações sejam as mais expressivas na análise do processo de adaptação.

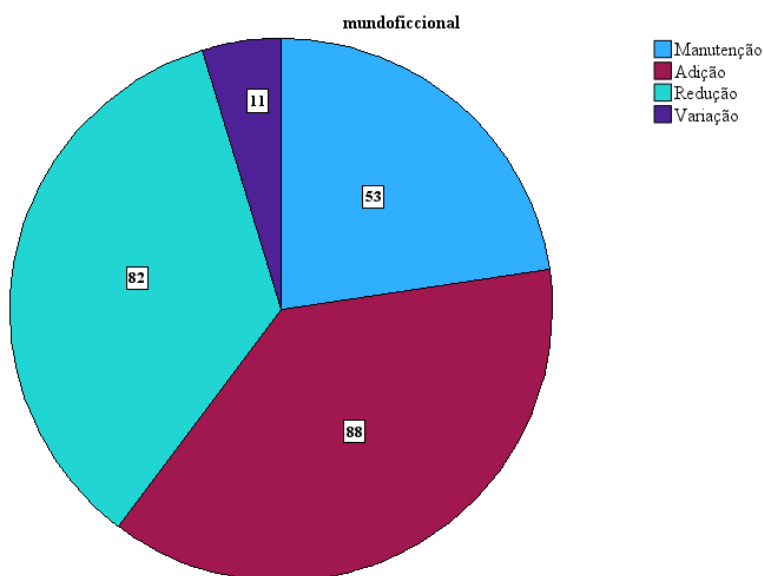
O mundo ficcional, no processo de adaptação, prevê que os meios influenciem os elementos e que estes variem mediante as características do contexto. Assumindo que tanto as personagens, como os cenários ou as cenas, decorrem da informação que é possível enquadrar no livro e na série, é possível presumir que se alterem quando transpõem de um para o outro. De acordo com a perspetiva de autores como Hayward, que referem que devem ser observados como obras independentes, podemos prever que encontremos uma maior expressão da “variação” dos elementos na adaptação. Desta forma, os elementos cumprem o pressuposto de uma adaptação, mantendo a identidade entre uma obra e a outra, ainda que variem devido à mudança de formato.

Para analisar esta hipótese, temos de conseguir validar se a frequência apresentada pela “variação”, nas três dimensões propostas, é superior às unidades de análise correspondentes à “manutenção”, “adição” e “redução”. De acordo com os dados recolhidos no processo de codificação, a “variação” ocorre em 11 elementos, correspondendo a 4,7% das unidades de análise. No outro espetro da hipótese

encontramos a “manutenção”, com 53 casos e uma percentagem de 22,6%; a “adição” apresenta 88 casos e 37,6%; por último, a “redução” indica 82 casos e 35% da amostra.

No que diz respeito à premissa, observamos que a “variação” corresponde a 4,7% da amostra, o que contraria a hipótese formulada, uma vez que os restantes indicadores constituem uma relevância de 95,3%. Assim sendo, refutamos que a “variação” é o indicador que tendencialmente é mais visível no processo de adaptação e afirmamos o seu contrário, devido a ser a percentagem da amostra mais baixa, comparativamente aos outros indicadores. De acordo com Mauliddiyah (2023), a existência de variações pretende fixar a intenção de o audiovisual não imitar integralmente o romance (p. 75).

Gráfico 7 - Ecranização do mundo ficcional



Fonte: Elaboração própria

Com a análise desta hipótese, verificamos que a “adição” é um valor que deve ser observado e analisado, na medida em que representa a frequência mais relevante. Assim, podemos constatar que a equipa de produção assumiu, inequivocamente, que a adaptação seguiria uma direção artística independente e afastada da premissa de que seria apenas uma transposição do livro. Tal como demonstrado anteriormente, a expressão da “adição” e “redução” do mundo ficcional colocam a questão da fidelidade e relação entre as obras de lado, defendendo a premissa de que devem ser debatidas com a presunção de que não se devem comparar.

No que podemos observar da codificação dos dados que representam “variação”, é de referir que este fenómeno se verifica mais na dimensão dos “cenários” e que não adquire qualquer expressão nas personagens (Apêndice 5). Com isto podemos concluir que as divergências criativas aconteceram devido à falta de informação sobre os cenários no livro. No que diz respeito às cenas, tendo em conta que o número de elementos é mais elevado, os casos de “variação” aconteceram de forma mais circunscrita e que, maioritariamente na série, a cena adquire maior profundidade. Um dos exemplos é o aniversário de Marianne, no último episódio, que é referido no livro apenas como um marco para a personagem, mas na série acaba por ganhar um contorno mais preponderante para a história. Esta dinâmica revela uma conclusão contrária ao que se prevê ser uma adaptação, imputando sempre maior complexidade ao livro e não à série.

Ao recusarmos esta hipótese, contraria-se a tendência das três primeiras apresentadas, que foram aceites, e demonstra a necessidade de analisar as obras por si mesmas e a questão da adaptação como um conceito ajustável e em constante mutação.

Após a análise dos dados e as suas conclusões, podemos afirmar que o livro e a série são obras distintas e que apenas devem ser associadas pela questão de se basearem no mesmo conflito dramático. Contrariando a tendência da “manutenção” dos elementos entre a literatura e o audiovisual, é visível que a adaptação pressupõe alterações à sua obra original. Seja através da “adição”, da “redução”, ou até da “variação”, os valores expressivos destes indicadores sugerem as diferenças marcantes entre as duas obras.

No decorrer da análise podemos apreender que existem dinâmicas divergentes na adaptação de um momento da narrativa para o outro. O quarto e o último episódio revelam que os indicadores mais expressivos num momento, podem não comportar-se da mesma forma noutra amostra temporal. Assim, podemos concluir que o processo de adaptação não é linear e que, ainda que com o mesmo contexto e materiais, a equipa de produção acaba por tomar decisões que diferem mediante as necessidades. Os comportamentos observáveis dos indicadores não apresentam contornos comuns, nem revelam as mesmas tendências, entre os momentos analisados. Isto revela que a preocupação sobre a narrativa e a sua coerência adquire nuances diferentes, de acordo com a importância de cada momento para a história. Para além disto, a forma como o público digere a nova relação que está a criar com um material que já conhece e os elementos que suscitam maior familiaridade também são um fator decisivo.

As três primeiras hipóteses comprovaram-se verdadeiras e refutámos a quarta, que diz que as variações presumivelmente seriam as mais expressivas, na medida em que pressupõem que os produtores compreenderam de forma diferente os elementos propostos pelo livro. Presumia-se que os teriam enquadrado de outra forma, ainda que os tenham considerado relevantes. Apesar de se esperar esta realidade, o estudo de caso verificou que a variação não assume a expressão necessária para se comprovar a hipótese. Nesta investigação percebe-se que a autora e a produtora perceberam elementos diferentes na sua pertinência para a obra. Assim sendo, a série distancia-se de adaptar o mesmo material, criando uma atmosfera que não está proposta, na sua totalidade, no livro.

A investigação pretendeu explorar todas as vertentes possíveis disponibilizadas pela análise de conteúdo, contribuindo para a análise de todas as variáveis, dimensões e indicadores. As hipóteses evidenciam as propostas que têm sido adotadas pelos autores no âmbito dos estudos de adaptação e revelam a necessidade de separar as obras, assumindo-as como produtos individuais. Revelou-se importante observar as personagens, cenários e cenas para melhor entender o impacto das decisões das produtoras na construção dos produtos audiovisuais e a forma como se comportam perante as oportunidades e limitações do formato.

5. Considerações Finais

A presente investigação teve como foco a abordagem da temática dos estudos de adaptação e pretendeu enquadrá-la no contexto atual do mercado e desenvolvimento tecnológico. De forma a entender a expressão deste tipo de conteúdos, na ótica da produção, observaram-se as características da obra *Normal People*, disponível em livro e em série.

Com a análise das hipóteses e dos conceitos percebeu-se que se verificam diferenças suficientes que justificam a afirmação da independência das obras em relação à fidelidade de uma sobre a outra. Observando as diferenças, no que diz respeito às personagens, cenários e cenas, percebemos que o mundo ficcional assume contornos que não possibilitam criar uma similaridade inerente e evidente entre a literatura e o audiovisual.

Sendo uma série atual e que aborda temáticas impactantes como a saúde mental, a descoberta da identidade pessoal e as relações intrapessoais, reconhece-se a importância desta obra para analisar o tipo de escolhas feitas na pré e pós-produção, assim como o seu impacto no público. O imaginário criado através dos recursos audiovisuais assume responsabilidade na medida em que afeta a forma como o público percebe e ajusta o conteúdo à sua realidade. Enquanto na obra literária este mundo é criado com as referências do leitor, o audiovisual apresenta os elementos necessários para contextualizar a narrativa e entrega a forma como é expectável que o público absorva todos os estímulos.

Assumindo a abordagem de diversos autores sobre os estudos de adaptação podemos sugerir, para o debate, que se abordem as obras como objetos primários, sem desconsiderar qualquer um deles. Os estudos de adaptação e a própria abordagem do conceito de “adaptação” sugerem que existe uma linha que deve ser seguida por quem assume a transposição do livro. Assim sendo, prevê-se que, ao apelidar de “adaptação”, estamos a assumir que uma decorre da outra, imputando mais valor à literatura, em detrimento do audiovisual.

Durante o projeto de investigação, encontraram-se limitações e obstáculos que são alertas e recomendações a evitar no futuro. Uma das limitações e maior dificuldade foi encontrar material científico sobre os estudos de adaptação que focasse a análise de conteúdo num modelo que pudesse ser transposto para uma análise quantitativa. Esta

dificuldade levou a que se escolhesse utilizar uma teoria apresentada por um autor indonésio. Este projeto pretende posicionar-se como uma proposta válida para este tipo de estudos no panorama ocidental. Para além disto, considera-se pertinente referir que uma das limitações sentidas consistiu na impossibilidade de analisar a totalidade das duas obras, o que condicionou a observação de toda a extensão temporal da narrativa. Com mais recursos iria ser possível anular qualquer recolha enviesada pela presença ou ausência de *flashbacks* ou *flashforwards*.

No momento da codificação, os intervenientes estiveram sujeitos à análise dos elementos presentes apenas no período definido para o efeito. Durante a abordagem às duas obras teve de ser assumido que os codificadores poderiam estar na posição de não ter qualquer contexto sobre a narrativa. Analisando apenas amostras do livro e da série, estamos permeáveis à informação contida no tempo definido, não tendo informação sobre se as dimensões analisadas se comportam de outra forma noutros momentos. Uma personagem que impacte o codificador mas que não permita a sua identificação clara e inequívoca não é passível de ser codificada. Assim sendo, seria benéfico analisar a obra na totalidade para minimizar o impacto deste fenómeno.

Em relação à prospeção de estudos futuros, uma vez que se analisou uma série em distribuição para o pequeno ecrã e plataformas de *streaming*, considera-se pertinente perceber o comportamento das produtoras de cinema perante a adaptação, no contexto atual de disseminação e evolução digital. O crescimento dos hábitos de consumo literários, potenciados pelas redes sociais e as comunidades geradas pelas mesmas, têm vindo a abrir portas para o crescimento do interesse nas obras de adaptação e ditado novas abordagens às mesmas.

O público que segue e dita as tendências de consumo, no que diz respeito ao audiovisual, tem afirmado o seu papel preponderante no panorama cultural. Fenómenos como o *Booktok* têm impulsionado obras, que acabam por pressionar as grandes produtoras a corresponder às exigências do público e a transformá-las para o audiovisual. As expectativas em torno destas adaptações acabam por ditar, em parte, o rumo do produto final. Assim sendo, devemos considerar que a adaptação está permeável ao contributo de vários intervenientes, tanto internos, como externos.

Este estudo de caso contribui para averiguar as divergências encontradas entre a literatura e o audiovisual, na ótica da produção. As propostas deste trabalho acrescentam

observações pertinentes e inovadoras ao estado da arte, contribuindo para a sua evolução. Através das técnicas utilizadas percebeu-se a exigência que as produtoras enfrentam quando se propõem a avançar com as adaptações, na medida em que existe um público pré-estabelecido com as suas próprias expectativas criadas perante o mesmo material.

A compreensão do material científico e teórico, assim como o desenho da metodologia, permitiram que pudéssemos encontrar as conclusões necessárias para justificar as hipóteses levantadas e concluir que o processo de adaptação é um conceito ajustável às vicissitudes do contexto. Apesar de remontar às primeiras expressões do cinema, a adaptação continua a suscitar debates e discussões em torno do que significa e como se adapta. Enfatizando as perspectivas díspares e específicas dos autores em torno da temática, conseguimos afirmar que a pertinência desta investigação se prende, atualmente, com o enquadramento das novas técnicas e ferramentas disponibilizadas pelo desenvolvimento tecnológico. Para além disto, as exigências de um público cada vez mais próximo e ativo na produção de conteúdo levanta questões sobre a forma como impactam as decisões tomadas durante o processo. A pressão das redes sociais e do público levam a que a transposição da narrativa sofra pressões externas e influenciem a forma como se olha para a produção audiovisual, correspondendo às necessidades e exigências do mercado.

No que diz respeito a futuras investigações nesta área, podemos considerar previsivelmente a pertinência em diversos espetros. Uma vez que no panorama nacional existe uma lacuna teórico-científica na proposta de análise de livros e séries que use uma codificação semelhante, poderia ser interessante aplicar a mesma metodologia noutro estudo de caso e perceber a dinâmica que se verifica. Para além disto, poderá ser pertinente entender, também, a abordagem do estudo de adaptação desta obra na ótica da receção, para averiguar se as conclusões são coerentes entre si e colmatar a perspectiva e pressão do público no consumo destas obras.

Este trabalho possibilitou explorar a análise de conteúdo com uma abordagem extensiva, isenta e analítica. Através da narrativa em estudo encontraram-se conclusões pertinentes para cimentar a perspectiva de que a obra literária e a audiovisual devem ser abordadas de forma independente e correspondem a premissas diferentes. As diferenças presentes na forma como observamos a literatura e o audiovisual levam a que possamos assumir a posição de distanciamento da ligação entre ambos. Apesar de se aproximarem em alguns pontos, acabam por assumir papéis diferentes na forma de contar a história.

O contínuo avanço tecnológico e a possibilidade de explorar novas formas de *storytelling* vão continuar a intensificar o debate sobre a adaptação, uma vez que continuará a reinventar-se. Depois desta investigação, recomendamos que se afastem as discussões sobre a adaptação e se aposte na proposta de narrativas transmídia. Ao desconsiderar o conceito de adaptação estamos a assumir que ambas as obras existem por si só, não devendo nenhuma da sua integridade. Por outro lado, ao apostar na abordagem das narrativas transmídia, pressupõe-se que a história será efetivamente contada de uma nova forma, mediante o canal em que se aplica, com as suas características próprias.

Na perspetiva do transmídia, autores defendem que os conteúdos sejam coerentes entre os diversos meios, contando uma história transversal e complementar. Ainda que, quando falamos de adaptação, estejamos perante a mesma base narrativa, podemos olhar para ela como uma complementaridade entre obras. Desta forma, nenhuma delas assume um papel mais preponderante na discussão da legitimidade e credibilidade das mesmas.

Após a análise, podemos concluir que o processo de adaptação apresenta inevitavelmente diferenças significativas nas duas abordagens e deve afastar-se de uma análise que os compare mediante o critério de fidelidade. Para o futuro, e perante as conclusões deste estudo, podemos sugerir que se olhe para a adaptação como a integração de uma narrativa em diversos contextos, em que se pretende prolongar a exposição da mesma, acolhendo diversos públicos e correspondendo a diferentes estímulos.

Referências Bibliográficas

Asensio, R. M. (2013). *Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual*. Universidad de Granada. http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Campos_TAV.pdf

Associação Portuguesa de Editores e Livreiros. (2023). *Estudo sobre os hábitos de compra de livros em Portugal 2023*. APEL. <https://www.apel.pt/wp-content/uploads/2023/09/Estudo-Habitos-Compra-2023.pdf>

Associação Portuguesa de Editores e Livreiros. (2023). *YTD 2023* [Imagem de tabela]. APEL. <https://www.apel.pt/wp-content/uploads/2024/09/YTD-2023.png>

Aspriyanto, Y., & Hastuti, E. (2019). Transformation of a novel *Murder on The Orient Express* into its film adaptation using ecranization study. *Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra*, 19(2), 211-219. https://doi.org/10.17509/bs_jpbsp.v19i2.24786

Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Edições 70.

Belim Rodrigues, C. F., & Lagido, S. (2021). Géneros e formatos televisivos da comunicação em saúde na televisão: O talk show Diga Doutor. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 12(2), 301-319.

Bitelli, M. A. S. A. (2003). O direito de autor e as obras audiovisuais. *Revista CEJ*, 7(21), 40-44.

Brown, B. (2016). *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*. Routledge.

Burnay, C. D., & Vicente, P. N. (2023). Estudos em audiovisual e multimédia. *Comunicação Pública*, 18(34)

Cabral, E. (2009). Tempo e espaço na obra literária de António Lobo Antunes. *Études Romanes de Brno*, 30(1), 275-282.

Campos, A. C. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones | TV series: genres and formats. *Miguel Hernández Communication Journal*, (1).

Carvalho, J. D. (2013). O maravilhoso como mundo (ficcional) possível. *Princípios: Revista de Filosofia*, 20(34), 1.

Chamalah, E., & Arsanti, M. (2019). Ecranization from novel to movie *Friends but Married* by Ayudia Bing Slamet and Dittopercussion. *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 2(5), 211-219.

Correia, A. (2010). Teatro, literatura e audiovisual: linguagens em aproximação. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 1(1), 6-19.

da Silva Monteiro, J. C. (2022). BookTok: Uma estratégia de incentivo à leitura no TikTok. *Anais e E-Book do IV Simpósio Internacional e VII Nacional de Tecnologias Digitais na Educação*.

da Silva, M. J. G. P. (2024). O impacto do BookTok na decisão de compra do consumidor da geração Z (Tese de doutoramento).

de Amorim, M. Á. (2010). Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura.

Doney, J., Wikle, O., & Martinez, J. (2020). Likes, comments, views: A content analysis of academic library Instagram posts. *Information Technology and Libraries*, 39(3).

Eagleton, T., & Dutra, W. (1983). *Teoria da literatura: Uma introdução*. Martins Fontes.

Flood, A. (2021). The rise of BookTok: Meet the teen influencers pushing books up the charts. *The Guardian*. 25 de junho. <https://www.theguardian.com/books/2021/jun/25/the-rise-of-booktok-meet-the-teen-influencers-pushing-books-up-the-charts>

Forceville, C. (1999). MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. *Links & Letters*, 145-148.

Fonseca, R. J. R. M. D., Silva, P. J. D. S. P. D., & Silva, R. R. D. (2007). Acordo interjuízes: O caso do coeficiente kappa. *Laboratório de Psicologia*, 81-90.

Furtado, I., & Marçal, E. (2016). Educação e conhecimento na sociedade imagética. In E. Marçal & C. Andrade (Orgs.), *Gestão, ensino e tecnologias-práticas docentes, experiências e as tecnologias digitais* (pp. 95-110). Campinas, SP: Pontes Editores.

García-García, J. J., Parada-Moreno, N. J., & Ossa-Montoya, A. F. (2017). O drama criativo. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 15(2), 839-859.

Goyanes, M., & Piñeiro-Naval, V. (2024). Análisis de contenido en SPSS y KALPHA: Procedimiento para un análisis cuantitativo fiable con la kappa de Cohen y el alpha de Krippendorff. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 30(1), 123-140. <https://doi.org/10.5209/esmp.92732>

Guehring, K. (2023). *From BookTok to Bookshelf: Algorithms and book recommendations on TikTok* (Master's thesis, The University of Bergen).

Genette, G., & Prieto, C. F. (1989). *Palimpsestos* (pp. 118-125). Madrid: Taurus.

Guerra, A. I. S. M. (2019). Da obra audiovisual: Questões de qualificação e de proteção.

Gutiérrez, M. D. L. L., & Gavilán, M. T. N. (2015). El análisis de series de televisión: Construcción de un modelo interdisciplinario. *Revista Comhumanitas*, 6(1), 22-39.

Hayward, S. (2013). *Cinema studies: The key concepts*. Routledge.

- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Ijeh, P. N. (2023, março). Conceptual analysis of film and cinematography as mass communication.
- Jenkins, H. (2003). Transmedia storytelling. *MIT Technology Review*. <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>
- Jiří, V. (2011). El drama como obra literaria y como representación teatral. *Literatura: Teoría, historia, crítica*, 13(1), 350-360.
- Jódar-Marín, J. Á. (2019). Los nuevos formatos audiovisuales en los cibermedios: Del reportaje televisivo al videonews. *Communication & Society*, 32(4), 63-75.
- Kim, S., & Long, P. (2012). Touring TV soap operas: Genre in film tourism research. *Tourist Studies*, 12(2), 173-185.
- Kennedy, H., Bredikhina, N., Athanas-Linden, G., Kunkel, T., & Funk, D. (2023). Managing social media through crisis: A content analysis of Instagram posts before and during the COVID-19 pandemic. *Sport Marketing Quarterly*, 32(4), 284-301. <https://doi.org/10.32731/SMQ.324.122023.02>
- Klarer, M. (2013). *An introduction to literary studies*. Routledge.
- Leitch, T. M. (1990). Twice-told tales: The rhetoric of the remake. *Literature/Film Quarterly*, 18(3), 138.
- Leitch, T. M. (2007). *Film adaptation and its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press.
- Lopes, P. (2010). *Literatura e linguagem literária*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação.

Mangan, L. (2020, April 26). Normal people review: Sally Rooney's hit novel becomes small-screen triumph. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/apr/26/normal-people-review-sally-rooney-bbc-hulu>

Mauliddiyah, M. (2023). Comparative study of characterization between the novel and the movie *Where the Crawdads Sing* (Doctoral dissertation, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim).

May, J., & Barnard, P. (1995). Cinematography and interface design. In *Human—Computer Interaction: Interact '95* (pp. 26-31).

McFarlane, B. (2000). It wasn't like that in the book. *Literature Film Quarterly*, 28(3), 163-169.

McHugh, M. L. (2012). Interrater reliability: The kappa statistic. *Biochemia Medica*, 22(3), 276-282.

Mendoza-Canales, R. (2020). El mundo ficcional: Fenomenología del mundo de fantasía. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, 53, 265.

Mittell, J. (2012). Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, 5(2), 29-52.

Moran, A., & Malbon, J. (2006). *Understanding the global TV format*. Intellect Books.

Muñoz Fernández, H. (2016). ¿Son arte las series de televisión? *Burjcdigital*. <https://burjcdigital.urjc.es>

Nünning, V. (2010). The making of fictional worlds: Processes, features, and functions. In *Cultural ways of worldmaking: Media and narratives* (Vol. 1, pp. 215).

Pavel, T. (2010). Immersion and distance in fictional worlds. *Itinéraires: Littérature, textes, cultures*, (2010-1), 99-109.

Bowie, J. A. P. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 277-300.

Phillips, W. H. (2005). *An introduction to film*. Palgrave Macmillan.

Ramos-Serrano, M., Lozano Delmar, J., & Hernández-Santaolalla, V. (2012). Fanadvertising y series de televisión. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10, 1211-1223.

Reddan, B. (2022). Social reading cultures on BookTube, Bookstagram, and BookTok. *Synergy*, 20(1).

Ryan, M.-L. (2006). From parallel universes to possible worlds: Ontological pluralism in physics, narratology, and narrative. *Poetics Today*, 27(4), 633–674. <https://doi.org/10.1215/03335372-2006-006>

Sobral, F. A. (2014). From the 19-century novel to the Portuguese contemporary film adaptation. *Journal of Literature and Art Studies*, 4, 635-644.

Sousa, M. S. F. D. N. (2010). A narrativa na encruzilhada: A questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema (Doctoral dissertation).

Spinelli, E. M. (2012). Jornalismo audiovisual: Gêneros e formatos na televisão e internet. *Revista Alterjor*, 6(2), 1-15.

Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In *Film adaptation* (pp. 54-76).

Stam, R. (2017). The changing pedagogies of adaptation studies. *Literature/Film Quarterly*, 45(2).

Thomas, M., Abrahamsson, C., Mann, G., Nagar, R., Kumar, T., Krupar, S. R., & Olsson, G. (2011). Fictional worlds. *Environment and Planning Part D: Society and Space*, 29(3), 551.

- Thompson, K. (2003). *Storytelling in film and television*. Harvard University Press.
- Tomé, C. A. (2023). O processo de internacionalização e adaptação de formatos televisivos em Portugal: Estudo de caso “A máscara” (Doctoral dissertation).
- Triswela, Y. (2017). Ecranisation of plot in the novel and film of *Breaking Dawn* by Stephanie Meyer. *Journal of Language and Literature*, 4(1).
- Wahyuningsih, T., Huda, M., & Ma'ruf, A. I. (2023). Ecranization and variation stories in the novel *Imperfect* and its utilization as media for learning literature in high school. In *International Conference on Learning and Advanced Education (ICOLAE 2022)* (pp. 2308-2329). Atlantis Press.
- Zhu, Y., Kiros, R., Zemel, R., Salakhutdinov, R., Urtasun, R., Torralba, A., & Fidler, S. (2015). Aligning books and movies: Towards story-like visual explanations by watching movies and reading books. In *Proceedings of the IEEE International Conference on Computer Vision* (pp. 19-27).

Apêndices

Apêndice 1 – Templates Grelha Codificação

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO		SÉRIE			PERSONAGEM (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
CAPÍTULO	PÁGINA	EPISÓDIO	MINUTO					

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO		SÉRIE			CENÁRIO (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
CAPÍTULO	PÁGINA	EPISÓDIO	MINUTO					

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO		SÉRIE			CENAS (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
CAPÍTULO	PÁGINA	EPISÓDIO	MINUTO					

Apêndice 2 – Manual de Codificação

CODEBOOK

Este documento serve como manual de codificação para os dados recolhidos no âmbito da análise da série e livro “*Normal People*”. Os dados recolhidos durante a pesquisa e análise deverão comportar os critérios a serem apresentados em seguida.

Regras Gerais e Instruções Básicas:

- O observador deverá estar previamente familiarizado com os excertos definidos para a análise, sendo eles:

Livro	Correspondência na Série
Página 64 à 77	Quarto episódio
Página 222 à 232	Décimo segundo episódio

- Os excertos devem ser analisados individualmente, considerando que os elementos observados num dos excertos não podem transitar para o outro;

- O livro “*Normal People*” a ser utilizado é da autoria de Sally Rooney e distribuído em Portugal pela editora “Relógio D’Água”.
- A série “*Normal People*”, protagonizada por Daisy Edgar-Jones e Paul Mescal, é produzida pela *BBC, Element Pictures e Hulu Originals*.
- A observação e análise dos dados deve seguir os parâmetros apresentados neste manual e estão apenas afetos aos elementos, indicadores e dimensões previstos nesta proposta. Qualquer externalização não contemplada não fará parte da análise;
- O trabalho a apresentar com base neste manual deverá ser feito de forma isenta, imparcial e preferencialmente num ambiente controlado e sem distrações;
- O investigador classificará os dados nos campos previstos na Ficha de Registo.

Descrição da Ficha de Registo (disponível em formato Excel):

- A Ficha de Registo contém a grelha prevista para preenchimento dos dados recolhidos durante a análise da série e do filme;
- A Ficha de Registo começa com 4 linhas pré-definidas para preenchimento, no entanto, poderão ser adicionadas as linhas que se considerarem necessárias à análise;
- Unidade de análise – cada linha presente na Ficha de Registo representa uma unidade de análise, organizadas em três dimensões: personagens, cenários e cenas;

As três dimensões devem ser abordadas da seguinte forma:

- **Personagens** – considera-se uma unidade de análise, nesta dimensão, a personagem que é referida pelo seu nome próprio e tem alguma fala representada em texto, no livro, ou diálogo na série. Para ser considerada para esta dimensão, a personagem deverá cumprir os dois requisitos em simultâneo. Exemplo: se uma personagem não aparecer fisicamente, deverá contar como personagem se tiver alguma interação de diálogo e for referida precisamente por esta designação;
- **Cenários** – considera-se uma unidade de análise qualquer cenário descrito ou apresentado, em que se enquadrem ações com personagens, desde que interajam no mesmo e a história se desenrole parcialmente nele. Para este efeito consideram-se cenários todas as localizações em que o livro ou a série enquadram qualquer ação, seja

no discurso direto ou indireto. Um cenário poderá aparecer mais do que uma vez, contabilizando-se sempre só a primeira aparição do mesmo;

- **Cenas** – identifica-se uma cena como uma ação descrita num cenário, em que personagens se relacionam com o meio, entre elas, ou ambas. Aplicando-se esta abordagem, uma cena decorre de um momento específico num local. O mesmo local pode ser alvo de várias cenas, desde que os contextos das mesmas se alterem. Desta forma, alterando o contexto do momento, ou a localização, assumimos que se trata de outra cena. Caso se verifique a repetição do contexto de uma cena, deverá contabilizar-se apenas só a primeira referência;

- No que diz respeito à designação esperada na coluna associada ao “mundo ficcional”, cada linha deverá ser identificada mediante a dimensão em causa. Personagem – deve estar identificado o nome da personagem; Cenário – título do cenário em causa; Cena – breve descrição do contexto da cena;

- A grelha de análise deve ler-se da esquerda para a direita, começando o seu preenchimento na coluna “A”;

- Deverá preencher-se primeiramente a informação relativa ao livro, assumindo que cada personagem, cenário, ou cena, correspondem a uma linha da grelha e deverão corresponder, numa segunda fase, à informação retirada da série;

- A tabela associada ao “Formato” deverá ser preenchida quando se verificar a presença de um dos elementos associados às dimensões (personagens, cenários ou cenas).

- O “Formato” está dividido mediante o meio a que se refere – livro ou série. No que diz respeito ao livro deverá ser identificado o capítulo a que está afeto (e que se pode encontrar como título da primeira página do excerto em análise) e a página especificamente onde acontece a referenciação. Sobre a série, espera-se que se identifique o episódio em análise, assim como o marco temporal, no formato 00:00;
- O momento descrito no “Formato”, quando se trata as personagens, deverá contabilizar o primeiro contacto do observador com a mesma; quando se falar de cenários, aplica-se a mesma regra, ainda que o cenário se possa repetir (se isto acontecer, esta diferença será notada nas cenas). No que diz respeito às cenas pressupõe-se o marco temporal em que acontece;

- Caso o “Formato” não tenha representação no livro ou na série, os campos associados a cada um dos meios, deverá apresentar a designação “N/A” (Não aplicável). Desta forma, a título de exemplo, se a personagem aparecer no livro e não na série, o campo em que se pretende identificar o episódio e o minuto deverá ter a indicação “N/A” e vice-versa;
- A Ficha de Registo comporta quatro indicadores, que deverão ser interpretados mediante os elementos identificados na série, comparativamente com o livro. Desta forma assume-se que o livro é a obra primária e a série a obra secundária, decorrente da primeira;
 - Após o levantamento da informação, a mesma deverá estar apresentada nas tabelas “Formato” e “Mundo Ficcional”. Consequentemente, a informação deve ser tratada mediante a comparação entre o livro e a série. Os quatro indicadores, para este efeito, são:
 - **Manutenção:** refere-se aos elementos das dimensões que se mantêm na série e que não sofreram alterações na sua integridade. Exemplo: uma personagem apresenta manutenção quando surge na série e no livro, sem apresentar diferenças na sua menção;
 - **Adição:** observamos adição quando um dos elementos previstos nas dimensões (personagens, cenários e cenas) é exclusivo da série e não tem qualquer representatividade no excerto do livro correspondente;
 - **Redução:** deve considerar-se redução quando há um elemento que se verifica no livro mas não tem expressão na série;
 - **Varição:** a variação acontece quando uma personagem, cenário ou cena apresentam-se no livro e na série, porém carecem de contornos diferentes e representam-se com nuances que não são as mesmas entre si. Os elementos podem ser coincidentes no livro e na série, mas se houver contextos diferentes para a apresentação das personagens, cenários ou cenas, considera-se variação. Exemplo: se uma personagem surge em ambos mas tem mais, ou menos, cenas do que é proposto no livro, considera-se variação.

No que diz respeito aos indicadores mencionados, deverá ler-se sempre qual é a relação que a série tem em relação ao livro e não o contrário. Por exemplo, uma adição deve considerar-se que existem mais elementos na série, comparativamente ao livro,

- Para cada linha, ou seja, unidade de análise, deve considerar-se a presença de APENAS um dos indicadores. A presença do indicador deve ser assinalada com um “X” na célula correspondente. Em nenhum momento pode ser observado mais do que um por linha;

- Cada valor assumido pela variável pressupõe exaustividade de valores mutuamente exclusivos.

Apêndice 3 – Dados recolhidos pelo Codificador A

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO		SÉRIE			PERSONAGEM (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
CAPÍTULO	PÁGINA	EPISÓDIO	MINUTO					
"Três meses mais tarde"	64	4	00:19	Connell				X
"Três meses mais tarde"	64	N/A	N/A	Lorraine			X	
"Três meses mais tarde"	64	N/A	N/A	Gareth			X	
N/A	N/A	4	00:40	Niall		X		
"Sete Meses mais tarde"	222	12	01:56	Marianne				X
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Joanna			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	12	02:00	Connell				X
N/A	N/A	12	01:58	Niall		X		

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO		SÉRIE			CENÁRIO (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
CAPÍTULO	PÁGINA	EPISÓDIO	MINUTO					
"Três meses mais tarde"	64	N/A	N/A	Sala apinhada			X	
"Três meses mais tarde"	65	4	02:22	Praça da Faculdade	X			
"Três meses mais tarde"	65	4	01:26	Dublin				X
"Três meses mais tarde"	65	4	02:23	Salas de aula	X			
"Três meses mais tarde"	67	4	03:31	Cozinha de casa do Connell e Niall		X		
"Três meses mais tarde"	66	4	03:12	Biblioteca				X
N/A	N/A	4	00:29	Apartamento Connell e Niall	X			
N/A	N/A	4	00:58	Quarto de Connell e Niall		X		
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Cozinha			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Piscina da faculdade			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Refeitório			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Campo de Cricket			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Dublin			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Escritório			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Corredor			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Quarto Marianne				X
N/A	N/A	12	00:17	Carro		X		
N/A	N/A	12	01:22	Café		X		
N/A	N/A	12	02:31	Casa de banho		X		

CAPÍTULO	FORMATO			MUNDO FICCIONAL	INDICADORES					
	LIVRO	PÁGINA	SÉRIE		CENAS (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO	VARIÇÃO	
			EPISÓDIO							MINUTO
"Três meses mais tarde"	64	N/A	N/A	Connell chega à festa			X			
"Três meses mais tarde"	64	N/A	N/A	Chamada com Lorraine			X			
"Três meses mais tarde"	64	N/A	N/A	Encontro com Gareth			X			
"Três meses mais tarde"	64	N/A	N/A	Connell cumprimenta Gareth			X			
"Três meses mais tarde"	65	N/A	N/A	Gareth a ser cumprimentado no campus			X			
"Três meses mais tarde"	65	N/A	N/A	Gareth vai buscar uma bebida			X			
"Três meses mais tarde"	65	N/A	N/A	Connell bebe a cerveja			X			
"Três meses mais tarde"	65	4	03:46	Seminários	X					
N/A	N/A	4	00:06	Connell bate à porta		X				
N/A	N/A	4	00:25	Niall cumprimenta Connell à janela		X				
N/A	N/A	4	00:37	Niall abre a porta		X				
N/A	N/A	4	00:54	Niall apresenta quarto a Connell		X				
N/A	N/A	4	01:26	Connell passeia pela rua		X				
N/A	N/A	4	01:59	Connell chega à faculdade		X				
N/A	N/A	4	02:30	Connell assiste a aula		X				
N/A	N/A	4	02:48	Connell anda pela faculdade		X				
N/A	N/A	4	03:13	Connell estuda na biblioteca		X				
N/A	N/A	4	03:19	Connell a cozinhar		X				
N/A	N/A	4	03:36	Connell lê no quarto		X				
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne na Cozinha			X			
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Alunos atravessam a praça			X			
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne nada na piscina			X			
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne come no Refeitório			X			
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne passeia pelo campo			X			
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne vai buscar chávenas			X			
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne responde a emails			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne sentada à secretária			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne recebe envelope com dinheiro			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne serve os cafés			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne percorre o corredor			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne entra no quarto			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne pousa o tabuleiro			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne bebe o café			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne abre a cortina			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne fala com Connell no quarto			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne leva chávena a Connell			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne senta-se no colchão			X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Connell bebe o café			X			
N/A	N/A	12	00:17	Conversa no carro		X				
N/A	N/A	12	01:31	Aniversário de Marianne no Café		X				
N/A	N/A	12	01:49	Conversa no café		X				
N/A	N/A	12	02:31	Connell e Marianne na casa de banho		X				
N/A	N/A	12	03:41	Sexo Marianne e Connell		X				

Apêndice 4 – Dados recolhidos pelo Codificador B

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO		SÉRIE			PERSONAGEM (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
CAPÍTULO	PÁGINA	EPISÓDIO	MINUTO					
Três meses mais tarde	64	4	00:19	Connell				X
Três meses mais tarde	64	N/A	N/A	Gareth			X	
Três meses mais tarde	64	N/A	N/A	Lorraine			X	
N/A	N/A	4	00:40	Niall		X		
"Sete Meses mais tarde"	222	12	01:55	Marianne				X
"Sete Meses mais tarde"	223	12	02:00	Connell				X
N/A	N/A	12	01:58	Niall		X		

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO		SÉRIE			CENÁRIO (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
CAPÍTULO	PÁGINA	EPISÓDIO	MINUTO					
Três meses mais tarde	64	N/A	N/A	Sala apinhada			X	
Três meses mais tarde	65	4	01:35	Dublin				X
Três meses mais tarde	65	4	02:08	Praça da Faculdade	X			
N/A	N/A	4	00:17	Casa do Niall	X			
N/A	N/A	4	00:59	Quarto do Niall		X		
N/A	N/A	4	02:04	Faculdade		X		
N/A	N/A	4	02:31	Sala de aula	X			
N/A	N/A	4	03:05	Biblioteca				X
N/A	N/A	4	03:22	Cozinha do Niall		X		
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Cozinha			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Piscina da faculdade			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Refeitório			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Campo de Cricket			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Dublin			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Escritório			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Corredor			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Quarto Marianne				X
N/A	N/A	12	00:17	Carro		X		
N/A	N/A	12	01:22	Café		X		
N/A	N/A	12	02:31	Casa de banho		X		

LIVRO	FORMATO		SÉRIE	MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
	CAPÍTULO	PÁGINA			EPISÓDIO	MINUTO	CENAS (unidade análise)	MANUTENÇÃO
Três meses mais tarde	64	N/A	N/A	Connell não conhece ninguém na festa			X	
Três meses mais tarde	64	N/A	N/A	Chamada com Lorraine			X	
Três meses mais tarde	64	N/A	N/A	Sozinho numa sala apinhada			X	
Três meses mais tarde	64	N/A	N/A	Gareth chega			X	
"Três meses mais tarde"	64	N/A	N/A	Connell cumprimenta Gareth			X	
Três meses mais tarde	65	N/A	N/A	Gareth vai buscar uma cerveja			X	
Três meses mais tarde	65	N/A	N/A	Connell bebe uma cerveja			X	
Três meses mais tarde	65	4	03:48	Seminários	X			
N/A	N/A	4	00:08	Connell bate à porta		X		
N/A	N/A	4	00:25	Niall cumprimenta Connell à janela		X		
N/A	N/A	4	00:37	Niall abre a porta a Connell		X		
N/A	N/A	4	00:53	Niall apresenta o quarto a Connell		X		
N/A	N/A	4	01:25	Connell passeia por Dublin		X		
N/A	N/A	4	01:58	Connell entra na universidade		X		
N/A	N/A	4	02:20	Connell observa a praça da universidade		X		
N/A	N/A	4	02:30	Connell assiste a aula		X		
N/A	N/A	4	02:54	Connell anda pela faculdade		X		
N/A	N/A	4	03:03	Connell sobe as escadas		X		
N/A	N/A	4	03:06	Connell na biblioteca		X		
N/A	N/A	4	03:20	Connell cozinha		X		
N/A	N/A	4	03:38	Connell janta no quarto enquanto lê um livro		X		
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne prepara café na cozinha			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne na piscina			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne come no Refeitório			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne passeia pelo campo			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne vai buscar chávenas			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne responde a emails			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne recebe envelope com dinheiro			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne sentada à secretária			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne serve os cafés			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne passa pelo corredor			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne entra no quarto			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne pousa o tabuleiro			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne bebe o café			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne abre a cortina			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne fala com Connell no quarto			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne leva chávena a Connell			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne senta-se no colchão			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Connell bebe o café			X	
N/A	N/A	12	00:16	Conversa no carro		X		
N/A	N/A	12	01:30	Aniversário de Marianne no Café		X		
N/A	N/A	12	01:45	Falam no café		X		
N/A	N/A	12	02:31	Connell e Marianne falam na casa de banho		X		
N/A	N/A	12	03:41	Sexo Marianne e Connell		X		

Apêndice 5 - Output Teste Kappa de Cohen - Personagens

Resumo de processamento de casos

	Válido		Casos Omisso		Total	
	N	Porcentagem	N	Porcentagem	N	Porcentagem
Cod A - Personagens *	8	18,2%	36	81,8%	44	100,0%
Cod B - Personagens						

Tabulação cruzada Cod A - Personagens * Cod B - Personagens

Cod A - Personagens		Cod B - Personagens				Total
		,00	2,00	3,00	4,00	
2,00	Contagem	0	2	0	0	2
	% do Total	0,0%	25,0%	0,0%	0,0%	25,0%
3,00	Contagem	1	0	2	0	3
	% do Total	12,5%	0,0%	25,0%	0,0%	37,5%
4,00	Contagem	0	0	0	3	3
	% do Total	0,0%	0,0%	0,0%	37,5%	37,5%
Total	Contagem	1	2	2	3	8
	% do Total	12,5%	25,0%	25,0%	37,5%	100,0%

Medidas Simétricas

		Valor	Erro Padrão Assintótico ^a	T Aproximado ^b	Significância Aproximada
Medida de concordância	Kappa	,822	,155	3,754	<,001
N de Casos Válidos		8			

a. Não considerando a hipótese nula.

b. Uso de erro padrão assintótico considerando a hipótese nula.

Apêndice 6 - Output Teste Kappa de Cohen – Cenários

Resumo de processamento de casos

	Válido		Casos Omisso		Total	
	N	Porcentagem	N	Porcentagem	N	Porcentagem
Cod A - Cenários * Cod B - Cenários	19	43,2%	25	56,8%	44	100,0%

Tabulação cruzada Cod A - Cenários * Cod B - Cenários

Contagem

		Cod B - Cenários				Total
		1,00	2,00	3,00	4,00	
Cod A - Cenários	1,00	3	0	0	0	3
	2,00	0	5	0	0	5
	3,00	0	0	8	0	8
	4,00	0	0	0	3	3
Total		3	5	8	3	19

Medidas Simétricas

		Valor	Erro Padrão Assintótico ^a	T Aproximado ^b	Significância Aproximada
Medida de concordância	Kappa	1,000	,000	7,174	<,001
N de Casos Válidos		19			

a. Não considerando a hipótese nula.

b. Uso de erro padrão assintótico considerando a hipótese nula.

Apêndice 7 - Output Teste Kappa de Cohen - Cenas

Resumo de processamento de casos

	Válido		Casos Omisso		Total	
	N	Porcentagem	N	Porcentagem	N	Porcentagem
Cod A - Cenas * Cod B - Cenas	44	100,0%	0	0,0%	44	100,0%

Tabulação cruzada Cod A - Cenas * Cod B - Cenas

		Cod B - Cenas				Total	
		,00	1,00	2,00	3,00		
Cod A - Cenas	,00	Contagem	0	0	1	1	2
		% do Total	0,0%	0,0%	2,3%	2,3%	4,5%
1,00		Contagem	0	1	0	0	1
		% do Total	0,0%	2,3%	0,0%	0,0%	2,3%
2,00		Contagem	0	0	15	0	15
		% do Total	0,0%	0,0%	34,1%	0,0%	34,1%
3,00		Contagem	2	0	0	24	26
		% do Total	4,5%	0,0%	0,0%	54,5%	59,1%
Total		Contagem	2	1	16	25	44
		% do Total	4,5%	2,3%	36,4%	56,8%	100,0%

Medidas Simétricas

		Valor	Erro Padrão Assintótico ^a	T Aproximado ^b	Significância Aproximada
Medida de concordância	Kappa	,831	,076	6,639	<,001
N de Casos Válidos		44			

a. Não considerando a hipótese nula.

b. Uso de erro padrão assintótico considerando a hipótese nula.

Apêndice 8 – Grelha Amostragem Total Codificada

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO	PÁGINA	SÉRIE			PERSONAGEM (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
"Três Meses mais tarde"	64	4	01:12	Connell	X			
"Três Meses mais tarde"	64	4	13:21	Lorraine	X			
"Três Meses mais tarde"	64	4	11:33	Gareth	X			
"Três Meses mais tarde"	67	4	01:11	Niall	X			
"Três Meses mais tarde"	69	4	15:56	Marianne	X			
"Três Meses mais tarde"	72	N/A	N/A	Rachel			X	
"Três Meses mais tarde"	73	N/A	N/A	Rob			X	
"Três Meses mais tarde"	73	N/A	N/A	Eric			X	
N/A	N/A	4	14:48	Jenny		X		
N/A	N/A	4	24:38	Teresa		X		
N/A	N/A	4	25:23	Joanna		X		
N/A	N/A	4	28:38	Peggy		X		
"Sete Meses mais tarde"	223	12	01:56	Marianne	X			
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Joanna			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	12	02:00	Connell	X			
"Sete Meses mais tarde"	226	N/A	N/A	Alan			X	
"Sete Meses mais tarde"	226	12	10:42	Lorraine	X			
"Sete Meses mais tarde"	228	N/A	N/A	Karen			X	
N/A	N/A	12	01:58	Niall		X		

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO	SÉRIE				CENÁRIO (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
CAPÍTULO	PÁGINA	EPISÓDIO	MINUTO					
"Três Meses mais tarde"	64	4	14:26	Sala apinhadada	X			
"Três Meses mais tarde"	65	4	02:17	Faculdade	X			
"Três Meses mais tarde"	65	4	01:28	Dublin				X
"Três Meses mais tarde"	66	4	03:11	Biblioteca	X			
"Três Meses mais tarde"	67	N/A	N/A	Workmans			X	
"Três Meses mais tarde"	67	4	00:30	Apartamento Connell	X			
"Três Meses mais tarde"	67	4	00:50	Quarto Connell e Niall	X			
"Três Meses mais tarde"	67	4	14:09	Casa de Gareth	X			
"Três Meses mais tarde"	68	N/A	N/A	Carricklea			X	
"Três Meses mais tarde"	68	4	06:13	Estação de Serviço	X			
"Três Meses mais tarde"	68	4	05:08	Casa de Connell e Lorraine	X			
"Três Meses mais tarde"	70	4	16:49	Cozinha casa do Gareth	X			
"Três Meses mais tarde"	71	N/A	N/A	Escola			X	
"Três Meses mais tarde"	72	N/A	N/A	Casa da Rachel			X	
"Três Meses mais tarde"	72	N/A	N/A	Hotel			X	
N/A	N/A	4	02:30	Auditório		X		
N/A	N/A	4	03:23	Cozinha casa do Connell e Niall		X		
N/A	N/A	4	03:48	Sala de aula		X		
N/A	N/A	4	06:47	Bar		X		
N/A	N/A	4	20:19	Cama		X		
N/A	N/A	4	22:08	Casa Marianne		X		
N/A	N/A	4	22:30	Cozinha da Marianne		X		
N/A	N/A	4	24:23:00	Jardim		X		
N/A	N/A	4	27:07:00	Sala da Marianne		X		
N/A	N/A	4	28:17:00	Casa de Banho da Marianne		X		
"Sete Meses mais tarde"	222	12	09:00	Cozinha				X
"Sete Meses mais tarde"	222	12	05:10	Praça da Faculdade	X			
"Sete Meses mais tarde"	222	12	04:30	Piscina da faculdade	X			
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Refeitório			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Campo de cricket			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Dublin			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Escritório			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	12	03:45	Quarto	X			
"Sete Meses mais tarde"	224	12	02:34	Casa de banho				X
"Sete Meses mais tarde"	224	12	08:14	Editora	X			
"Sete Meses mais tarde"	225	12	03:40	Cama				X
"Sete Meses mais tarde"	226	12	10:10	Foxfield	X			
"Sete Meses mais tarde"	226	12	11:25	Sala de estar	X			
"Sete Meses mais tarde"	227	12	11:06	Cozinha de Lorraine				X
"Sete Meses mais tarde"	227	N/A	N/A	Supermercado			X	
"Sete Meses mais tarde"	227	12	00:17	Carro				X
"Sete Meses mais tarde"	228	12	15:20	Kelleher's	X			
N/A	N/A	12	01:25	Café		X		
N/A	N/A	12	04:56	Sala de aula		X		
N/A	N/A	12	05:15	Faculdade		X		
N/A	N/A	12	05:52	Sala de estudo		X		
N/A	N/A	12	11:40	Quarto do Connell		X		
N/A	N/A	12	12:07	Rua		X		
N/A	N/A	12	13:55	Praia		X		
N/A	N/A	12	16:46	Sala vazia		X		

FORMATO				MUNDO FICCIONAL	INDICADORES			
LIVRO	PÁGINA	SÉRIE	MINUTO		CENAS (unidade análise)	MANUTENÇÃO	ADIÇÃO	REDUÇÃO
"Três Meses mais tarde"	64	4	14:09	Connell chega à festa	X			
"Três Meses mais tarde"	64	4	13:00	Chamada com Lorraine	X			
"Três Meses mais tarde"	64	4	14:40	Gareth chega	X			
"Três Meses mais tarde"	64	4	11:33	Gareth cumprimenta Connell				X
"Três Meses mais tarde"	65	N/A	N/A	Gareth é cumprimentado no campus			X	
"Três Meses mais tarde"	65	4	14:56	Gareth vai buscar uma bebida	X			
"Três Meses mais tarde"	65	N/A	N/A	Connell bebe a cerveja			X	
"Três Meses mais tarde"	65	4	03:48	Seminários	X			
"Três Meses mais tarde"	66	4	03:15	Connell lê na biblioteca	X			
"Três Meses mais tarde"	66	N/A	N/A	Connell lê ao almoço			X	
"Três Meses mais tarde"	66	N/A	N/A	Connell vê futebol			X	
"Três Meses mais tarde"	66	N/A	N/A	Biblioteca a fechar			X	
"Três Meses mais tarde"	66	4	14:59	Conversa com Gareth	X			
"Três Meses mais tarde"	67	N/A	N/A	Connell e rapariga conversam no Workmans			X	
"Três Meses mais tarde"	67	N/A	N/A	Connell e Niall saem à noite			X	
"Três Meses mais tarde"	68	4	06:13	Connell trabalha na estação de serviço	X			
"Três Meses mais tarde"	68	N/A	N/A	Connell vê televisão com a mãe			X	
"Três Meses mais tarde"	69	4	15:40	Connell segue Gareth	X			
"Três Meses mais tarde"	69	4	15:56	Connell e Marianne encontram-se	X			
"Três Meses mais tarde"	69	4	16:07	Connell e Marianne cumprimentam-se	X			
"Três Meses mais tarde"	69	4	16:35	Marianne oferece bebida a Connell	X			
"Três Meses mais tarde"	70	4	16:49	Marianne e Connell na cozinha do Gareth	X			
"Três Meses mais tarde"	70	N/A	N/A	Marianne tira um copo do armário			X	
"Três Meses mais tarde"	70	4	17:00	Marianne e Connell conversam	X			
"Três Meses mais tarde"	71	N/A	N/A	Connell no almoço na escola			X	
"Três Meses mais tarde"	71	N/A	N/A	Sexo de Connell com Sinead			X	
"Três Meses mais tarde"	71	N/A	N/A	Connell fala com a mãe embriagado			X	
"Três Meses mais tarde"	72	N/A	N/A	Rachel maquilha-se e Connell bebe			X	
"Três Meses mais tarde"	72	N/A	N/A	Connell e Rachel têm sexo			X	
"Três Meses mais tarde"	72	N/A	N/A	Foto de Connell e Rachel no jardim			X	
"Três Meses mais tarde"	72	N/A	N/A	Jantar no Hotel			X	
"Três Meses mais tarde"	72	N/A	N/A	Rob mostra fotografias de Lisa			X	
"Três Meses mais tarde"	73	N/A	N/A	Connell fuma no jardim			X	
"Três Meses mais tarde"	73	N/A	N/A	Connell e Eric falam sobre Marianne			X	
"Três Meses mais tarde"	74	N/A	N/A	Connell abandona o baile			X	
N/A	N/A	4	00:36	Niall fala com Connell à janela		X		
N/A	N/A	4	00:55	Niall apresenta quarto a Connell		X		
N/A	N/A	4	01:25	Connell passeia pela rua		X		
N/A	N/A	4	01:58	Connell chega à faculdade		X		
N/A	N/A	4	02:33	Aula		X		
N/A	N/A	4	02:49	Connell passeia pelos corredores da faculdade		X		
N/A	N/A	4	03:23	Connell cozinha em casa		X		
N/A	N/A	4	03:36	Connell lê no quarto		X		
N/A	N/A	4	04:39	Connell conduz		X		
N/A	N/A	4	05:17	Connell chega a casa		X		
N/A	N/A	4	05:49	Connell fala com a mãe no quarto		X		
N/A	N/A	4	06:49	Connell conversa com amigo no bar		X		
N/A	N/A	4	08:25	Connell prepara mochila		X		
N/A	N/A	4	09:19	Niall oferece bebida a Connell		X		
N/A	N/A	4	09:40	Connell confraterniza na cozinha		X		
N/A	N/A	4	11:56	Connell e Gareth falam sobre fascismo		X		
N/A	N/A	4	14:49	Connell conhece Jenny		X		
N/A	N/A	4	20:19	Marianne na cama com Gareth		X		
N/A	N/A	4	20:51	Marianna arruma a cozinha		X		
N/A	N/A	4	21:00	Marianne bebe café		X		
N/A	N/A	4	21:15	Gareth acorda e beija Marianne		X		
N/A	N/A	4	22:08	Marianne chega a casa		X		
N/A	N/A	4	22:15	Marianne toma duche		X		
N/A	N/A	4	22:29	Marianne bebe vinho e conversa com amigas		X		
N/A	N/A	4	23:30	Marianne cumprimenta colegas		X		
N/A	N/A	4	23:55	Marianne estuda com amigo		X		
N/A	N/A	4	24:15	Marianne estuda na biblioteca		X		
N/A	N/A	4	24:23	Marianne e Gareth conversam com amigas em banco de jardim		X		
N/A	N/A	4	24:57	Marianne serve café		X		
N/A	N/A	4	25:23	Marianne desabafa com Joanna		X		
N/A	N/A	4	26:10	Marianne debate em aula		X		
N/A	N/A	4	27:07	Marianne e amigos na sala		X		
N/A	N/A	4	28:00	Marianne cozinha		X		
N/A	N/A	4	28:17	Marianne recusa droga na casa de banho		X		
N/A	N/A	4	28:42	Marianne limpa os pratos e despede-se		X		
N/A	N/A	4	29:19	Marianne lava os dentes		X		
N/A	N/A	4	29:42	Marianne mexe no telemóvel na cama		X		
N/A	N/A	4	30:00	Connell lê uma mensagem no telemóvel		X		
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne serve o café			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne vai até à janela			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	12	05:10	Alunos atravessam a praça	X			
"Sete Meses mais tarde"	222	12	04:30	Marianne nada na piscina	X			
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne come no refeitório			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne passeia pelo campo de cricket			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne vai buscar chaves ao armário			X	
"Sete Meses mais tarde"	222	N/A	N/A	Marianne responde a emails			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne sentada à secretária			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne fala com Joanna sobre o trabalho			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne serve um tabuleiro			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne segue até ao quarto			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne senta-se e bebe o café			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne levanta a cortina			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne leva café a Connell			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Connell encosta-se e bebe o café			X	
"Sete Meses mais tarde"	223	N/A	N/A	Marianne e Connell conversam sobre Sadie			X	
"Sete Meses mais tarde"	224	N/A	N/A	Marianne vai para a casa de banho			X	
"Sete Meses mais tarde"	224	N/A	N/A	Marianne lava os dentes			X	
"Sete Meses mais tarde"	224	N/A	N/A	Marianne despe o roupão			X	
"Sete Meses mais tarde"	224	N/A	N/A	Connell oferece-se para ser editor			X	
"Sete Meses mais tarde"	224	N/A	N/A	Sadie serve uma taça de vodka			X	
"Sete Meses mais tarde"	224	N/A	N/A	Connell cai embriagado			X	
"Sete Meses mais tarde"	225	N/A	N/A	Marianne mete Connell na cama			X	
"Sete Meses mais tarde"	225	N/A	N/A	Connell entorna água em cima de si			X	
"Sete Meses mais tarde"	225	N/A	N/A	Marianne lê história de Connell			X	
"Sete Meses mais tarde"	225	12	03:40	Connell e Marianne fazem sexo				X
"Sete Meses mais tarde"	225	N/A	N/A	Connell cuida de Marianne doente			X	
"Sete Meses mais tarde"	225	N/A	N/A	Connell lê esboços a Marianne			X	
"Sete Meses mais tarde"	225	N/A	N/A	Connell ouve Marianne a expor ideias			X	
"Sete Meses mais tarde"	226	N/A	N/A	Amigos perguntam sobre planos do Natal			X	
"Sete Meses mais tarde"	226	N/A	N/A	Alan envia mensagens a Marianne			X	
"Sete Meses mais tarde"	226	12	01:25	Aniversário de Marianne				X
"Sete Meses mais tarde"	226	12	09:41	Lorraine convida Marianne para o Natal				X

"Sete Meses mais tarde"	226	12	09:59	Connell e Marianne a caminho de casa no carro	X		
"Sete Meses mais tarde"	226	12	10:13	Connell e Marianne chegam a Foxfield	X		
"Sete Meses mais tarde"	226	N/A	N/A	Marianne senta-se junto à lareira		X	
"Sete Meses mais tarde"	226	N/A	N/A	Connell chega com o chá e ajeita a árvore de Natal		X	
"Sete Meses mais tarde"	226	N/A	N/A	Lorraine fala com Connell		X	
"Sete Meses mais tarde"	226	N/A	N/A	Pessoas chegam e vão com biscoitos e garrafas		X	
"Sete Meses mais tarde"	227	N/A	N/A	Connell joga Playstation com o primo		X	
"Sete Meses mais tarde"	227	N/A	N/A	Marianne e Lorraine na cozinha		X	
"Sete Meses mais tarde"	227	N/A	N/A	Marianne é cumprimentada por um adolescente		X	
"Sete Meses mais tarde"	227	12	12:15	Marianne encontra a mãe no supermercado			X
"Sete Meses mais tarde"	227	12	12:22	Lorraine cumprimenta mãe de Marianne	X		
"Sete Meses mais tarde"	227	12	13:05	Lorraine, Connell e Marianne falam no carro	X		
"Sete Meses mais tarde"	227	12	14:54	Marianne e Connell falam sobre o Ano Novo	X		
"Sete Meses mais tarde"	228	N/A	N/A	Karen cumprimenta Marianne		X	
"Sete Meses mais tarde"	228	N/A	N/A	Connell desce até à pista de dança		X	
"Sete Meses mais tarde"	228	N/A	N/A	Connell segura bebida de Marianne		X	
"Sete Meses mais tarde"	228	12	16:01	Connell beija Marianne à meia noite	X		
"Sete Meses mais tarde"	228	12	16:16	Connell diz a Marianne que a ama	X		
"Sete Meses mais tarde"	228	N/A	N/A	Marianne sai do duche		X	
"Sete Meses mais tarde"	229	N/A	N/A	Connell observa Marianne		X	
"Sete Meses mais tarde"	229	N/A	N/A	Marianne veste-se		X	
"Sete Meses mais tarde"	229	12	06:01	Connell conta a Marianne que recebeu um email	X		
"Sete Meses mais tarde"	229	12	06:27	Marianne dá os parabéns a Connell	X		
"Sete Meses mais tarde"	229	12	07:06	Marianne e Connell falam sobre a ida a Nova Iorque	X		
"Sete Meses mais tarde"	230	N/A	N/A	Marianne senta-se na secretária		X	
"Sete Meses mais tarde"	230	N/A	N/A	Marianne e Connell falam sobre Sadie e a vaga		X	
"Sete Meses mais tarde"	231	N/A	N/A	Marianne enxuga o cabelo		X	
"Sete Meses mais tarde"	231	N/A	N/A	Marianne escova o cabelo		X	
"Sete Meses mais tarde"	231	12	17:53	Marianne sugere a Connell que vá para Nova Iorque	X		
"Sete Meses mais tarde"	231	12	17:13	Marianne e Connell sentados em silêncio	X		
"Sete Meses mais tarde"	231	12	20:36	Marianne e Connell fazem juras de amor	X		
N/A	N/A	12	00:15	Falam no carro sobre a escrita		X	
N/A	N/A	12	01:48	Marianne parte e distribui bolo		X	
N/A	N/A	12	01:58	Niall pergunta a Marianne pelos presentes		X	
N/A	N/A	12	02:00	Connell conta o que ofereceu a Marianne		X	
N/A	N/A	12	02:10	Amigos falam da família de Marianne		X	
N/A	N/A	12	02:34	Connell lava os dentes		X	
N/A	N/A	12	02:42	Connell e Marianne falam sobre a família na casa de banho		X	
N/A	N/A	12	04:56	Marianne assiste a aula		X	
N/A	N/A	12	05:10	Marianne passei na praça da faculdade		X	
N/A	N/A	12	05:17	Marianne fala com amiga sobre os planos		X	
N/A	N/A	12	08:14	Connell é elogiado em festa		X	
N/A	N/A	12	08:54	Connell e Marianne trocam olhares na festa		X	
N/A	N/A	12	09:00	Connell corta cenouras		X	
N/A	N/A	12	09:12	Connell pergunta a Marianne sobre o Natal		X	
N/A	N/A	12	09:47	Marianne abraça Connell		X	
N/A	N/A	12	10:42	Mãe de Connell recebe-os em casa		X	
N/A	N/A	12	11:06	Almoço de família em casa do Connell		X	
N/A	N/A	12	11:25	Jogo em família		X	
N/A	N/A	12	11:40	Connell encontra Marianne no seu quarto		X	
N/A	N/A	12	13:55	Marianne passeia na praia		X	
N/A	N/A	12	14:36	Marianne regressa a casa de Lorraine		X	
N/A	N/A	12	15:13	Connell e Marianne chegam à festa		X	
N/A	N/A	12	15:36	Marianne cumprimenta raparigas		X	
N/A	N/A	12	16:46	Marianne sozinha numa sala vazia olha pela janela		X	
N/A	N/A	12	16:54	Connell leva caixas para o carro		X	
N/A	N/A	12	18:20	Connell fala os seus medos a Marianne		X	
N/A	N/A	12	20:26	Marianne e Connell emocionam-se a falar do futuro		X	

Apêndice 9 – Valores válidos da Amostra

Estatísticas

Personagens

N	Válido	19
	Omisso	0

Estatísticas

Cenários

N	Válido	50
	Omisso	0

Estadísticas

Cenas

N	Válido	165
	Omisso	0