



THE CHOSEN E A ADAPTAÇÃO COMO RECRIAÇÃO: PALIMPSESTO E EXPANSÃO NARRATIVA NA REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DA NARRATIVA BÍBLICA

THE CHOSEN AND ADAPTATION AS RECREATION: PALIMPSEST AND NARRATIVE
EXPANSION IN THE AUDIOVISUAL REPRESENTATION OF THE BIBLICAL NARRATIVE

Fábio Ricardo Gioppo

<https://orcid.org/0009-0001-1878-8743>

Jorge Carrega

<https://orcid.org/0000-0002-0797-8891>

Resumo: Este artigo analisa a série *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) como uma adaptação da narrativa bíblica, investigando de que maneira a obra estabelece relações de recriação, expansão narrativa e diálogo intertextual com seu texto-fonte. Fundamenta-se, principalmente, na teoria da adaptação de Linda Hutcheon, complementada pelas contribuições de Umberto Eco, Gérard Genette, Antonio Candido e Christian Metz. A pesquisa parte do pressuposto de que a adaptação não deve ser compreendida como uma reprodução fiel do texto original, mas como um processo criativo de interpretação e reconfiguração estética, capaz de produzir novos sentidos sem romper os vínculos com a obra que lhe deu origem. Por meio de uma abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e analítico, examina-se como *The Chosen* amplia episódios e personagens presentes nos Evangelhos, explorando lacunas narrativas e desenvolvendo contextos dramáticos ausentes do texto bíblico. Os resultados evidenciam que a série constitui uma obra autônoma e palimpsestosa, cuja expansão narrativa fortalece a construção psicológica dos personagens e amplia as possibilidades de interpretação da narrativa evangélica, confirmando que a adaptação representa uma forma legítima de criação artística e de renovação cultural.

Palavras-chave: adaptação; *The Chosen*; narrativa bíblica; palimpsesto; expansão narrativa.

Abstract: This article analyzes the television series *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) as an adaptation of the biblical narrative, investigating how the work establishes processes of reinterpretation, narrative expansion, and intertextual dialogue with its source text. The study is primarily grounded in Linda Hutcheon's adaptation theory, complemented by the contributions of Umberto Eco, Gérard Genette, Antonio Candido, and Christian Metz. It argues that adaptation should not be understood as a faithful reproduction of the original text but rather as a creative process of interpretation and aesthetic reconfiguration capable of generating new meanings while maintaining a dialogical relationship with its source. Adopting a qualitative, bibliographical, and analytical approach, the article examines how *The Chosen* expands episodes and characters found in the Gospels by exploring narrative gaps and developing dramatic contexts absent from the biblical text. The findings demonstrate that the series constitutes an autonomous and palimpsestic work whose narrative expansion enriches the psychological development of its characters and broadens the interpretative possibilities of the Gospel narrative, confirming adaptation as a legitimate form of artistic creation and cultural renewal.

Keywords: adaptation; *The Chosen*; biblical narrative; palimpsest; narrative expansion.

INTRODUÇÃO

O fenômeno da adaptação tem ocupado, de maneira crescente, um lugar central nos debates contemporâneos acerca da teoria literária, dos estudos culturais e da comunicação audiovisual. Diante de um cenário midiático em constante expansão, no qual narrativas clássicas são sistematicamente transpostas para novos suportes e linguagens, torna-se imperativo compreender os mecanismos que regem esse processo criativo e as implicações teóricas que dele decorrem.

Nesse contexto, o presente artigo tem como objetivo analisar a série ficcional *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) enquanto produto adaptado da narrativa bíblica, investigando de que modo esse processo se articula com as noções de adaptação, palimpsesto e expansão narrativa. Para tanto, recorre-se, prioritariamente, ao arcabouço teórico proposto por Linda Hutcheon (2011; 2013), complementado pelas contribuições de Umberto Eco (2003; 2014), Gerard Genette (2006), Antonio Candido (2014) e Christian Metz (1974), entre outros. A escolha de *The Chosen* como objeto empírico justifica-se pela singularidade com que a série aborda seu texto-fonte: ao invés de reproduzir mecanicamente os episódios evangélicos, a produção opta por uma reinterpretação expansiva que explora as lacunas narrativas da Bíblia, conferindo profundidade psicológica e verossimilhança aos personagens.

Parte-se da hipótese de que a série opera não como uma cópia do texto sagrado, mas como uma criação autônoma que, de maneira palimpsestosa, dialoga com ele e o enriquece, ampliando o horizonte cultural e interpretativo do espectador.

Iniciemos, então, com a noção de adaptação dada por Linda Hutcheon, que afirma que a adaptação é

Uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação. E com a mudança vêm as modificações correspondentes no valor e até mesmo no significado das histórias. (Hutcheon, 2011, p. 17)

Percebemos que, para a autora, a adaptação, por ser uma adaptação, já será uma nova criação, um novo produto, não havendo a possibilidade de se criar algo novo, original, baseado em um texto primeiro, sem que haja uma mudança das coisas. O termo “criar algo novo” pode ser associado com a ideia de manipulação de um texto, por exemplo, que será transformado em um outro texto por um processo de releitura, o qual conclama a um certo trabalho de operação sobre o que será modificado.

Nesse movimento de atuação de uma força transformadora sobre algo já existente e que se tornará algo novo opera também a importante noção de interpretação, ou seja, interpretar é recriar (Mendonça, 2015, p.65). Essa noção de interpretação se evidencia na série *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) pois, ao se basear em um texto primeiro original – a Bíblia – e também em todo um lastro palimpsestuoso existente ao redor de produtos audiovisuais sobre Cristo desde 1897, a série se destaca pelo viés interpretativo expansivo que faz da narrativa.

Cria-se uma “mesma” história sobre Jesus, porém com roupagens totalmente originais no que diz respeito à criação contextual do enredo e dos personagens originais. Ou seja, *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) interpreta e avança ao inovar a maneira de adaptar esse texto clássico.

Uma outra questão relacionada com a criação de um produto que tem um texto-fonte como base é o que Antonio Candido (2014) denomina de “zonas indeterminadas”. Algumas partes de um filme adaptado, por exemplo, podem não estar citadas no texto primário, mas que, por meio de uma ação criativa (que ultrapassa o que foi dado no texto), chega aos olhos do espectador de uma maneira totalmente natural e é aceito como parte do todo que está sendo produzido.

Certamente haverá uma possibilidade de interpretação, por parte do espectador, distinta do que propunha o texto original, em maior ou em menor grau de distanciamento daquilo que inicialmente fora criado. Na série que pesquisamos, entendemos que a maior parte do tempo dos episódios se dá exatamente nessas áreas indeterminadas. Dallas Jenkins conseguiu, de uma maneira criativa e verossímil, conectar e amarrar várias pequenas narrativas que são dadas na Bíblia, porém de um jeito a expandir a visão do público quando entra em contato com a história.

É o caso, por exemplo, do personagem Mateus na série. Ele é um coletor de impostos que trabalha em favor de Roma, ou seja, ele é considerado um traidor do povo judeu. Desde os primeiros episódios, ele contracenava com um militar romano que faz a sua guarda. Conforme os episódios passam, notamos que existe um relacionamento de cumplicidade entre eles. E isso é criado, na série, com a visível finalidade de possibilitar uma abertura expansiva de várias outras narrativas que se entrelaçam durante os episódios por conta dessa ligação que eles têm. Um desses episódios está registrado no livro de Mateus 8:5-13.

Retornando ao que propunha Hutcheon, compreende-se, então que já cai por terra a noção de fidelidade ao texto a partir do qual será feita uma

adaptação, pois o que será (re)inventado é um todo completo que se diferencia do seu modelo de criação. De início, já notamos que haverá uma transformação quando trabalhamos com produtos que foram adaptados a partir de um texto que podemos chamar de original (entendendo “original” como texto-fonte). A respeito dessa questão de fidelidade ao texto original, Denise Guimarães (2012) comenta, a respeito de um exemplo que um autor considerou o fato de uma adaptação não ter sido o suficientemente “fiel” ao texto de origem, que

Em princípio julgo que a “infidelidade” ao texto-fonte não pode ser tomada como fator de valoração; afinal, estão em cena dois sistemas semióticos distintos, em diferentes suportes: a página impressa e a tela. Mesmo que apenas partes do original sejam aparentes no filme, considero que a exploração da noção de deslocamento metonímico é uma forma de manter o vínculo com o todo do texto-fonte, uma vez o filme observa as relações de causa e efeito, bem como sua essência conceitual. (GUIMARÃES, 2012, p.98).

Nota-se, a partir do que afirma a autora, a abordagem de algumas questões pertinentes a ela. Por exemplo, o fato de que a adaptação não deve ser avaliada pelo grau de semelhança (ou fidelidade) com o texto original de onde foi derivada. Isso se deve ao fato de que, ao se lançar ao projeto de realizar uma adaptação que envolve dois tipos de mídia diferentes, já haverá, nesse exato momento, uma ruptura com o texto primário.

Dessa forma, se um texto literário for adaptado para um jogo de videogame, já se percebe uma infidelidade, segundo a autora. Seria ingênuo, até certo ponto, supor que uma obra, ao ser transposta para um outro tipo de suporte diferente do seu original, permaneceria inalterada, ou, conforme alguns críticos, permaneceria fiel ao texto-fonte. Outra questão destacada é o fato de que há, sim, um diálogo do texto original com sua adaptação, mesmo que existam apenas algumas partes do texto original na forma adaptada, isso por conta da metonímia que esse jogo de adaptação propõe.

As adaptações, segundo Hutcheon (2011), estão presentes em todos os lugares: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você (p. 22). Desde o início do cinema, por exemplo, podemos notar o quanto de adaptação a partir de um romance foi transposto para as telas.

Atualmente, quando as grandes potências do entretenimento mundial lançam seus produtos, elas já preveem, em alguns casos, que determinado

longa-metragem ou desenho animado seja transformado em outros produtos para outras plataformas de entretenimento. Por exemplo, um filme pode se transformar em um jogo de videogame para plataformas fixas ou jogos on-line.

A autora deixa bem claro, em seus estudos, a importância das adaptações e como isso pode enriquecer a cultura humana. Ou melhor, se alguma adaptação foi realizada e veio a público, ela tem um potencial gigantesco de ampliar o olhar para o mundo a partir de uma outra óptica.

Se temos uma determinada obra literária, que é reconhecidamente rica por conta de sua construção magistral por parte de um grande escritor, por que não transformar esse trabalho em uma obra cinematográfica, por exemplo? Será que poderíamos calcular a quantidade de pessoas que se interessaram por ler algum livro após terem assistido a uma peça de teatro que foi baseada em um romance? É isto que Linda Hutcheon defende: a ampliação de um novo horizonte cultural que se estabelece a partir do momento em que novas obras são criadas como resultado de uma adaptação de um texto primário.

Em contrapartida, a autora reconhece que há por parte da crítica acadêmica um olhar de desdém para obras adaptadas. Ela afirma que

tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores”, conforme observado por Naremore (2002b, p.6). É isso que o romancista adaptador de Louis Begley expressa na epígrafe; costuma-se utilizar, porém, palavras ainda mais fortes e certamente moralistas para atacar as adaptações cinematográficas de textos literários: “suavização”, “interferência”, “violação”, listadas em McFarlane (1996, p.12), “traição”, “deformação”, “perversão”, “infidelidade” e “profanação”, encontradas por Stam. (HUTCHEON, 2000, p.54)

Percebe-se, claramente, que as adaptações não são bem-vindas em alguns contextos e são tratadas de uma maneira inferiorizada pela crítica, porém, também se observa o sucesso comercial gigantesco que elas têm promovido quer seja nas bilheterias dos cinemas e dos teatros, ou também nas telas de tevê como filmes ou como jogos de vídeo-game, por exemplo. A despeito dos críticos que menosprezam as adaptações, vemos aqueles que entendem a necessidade de que uma adaptação exista, como é o caso de Christian Metz (1974), o qual observa que o cinema nos conta histórias contínuas; ele diz coisas que também poderiam ser expressas na linguagem

das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações. (METZ, 1974, p.44)

Isso quer dizer que textos fontes podem ser inspiradores para novos olhares por parte de autores que ousam utilizar de sua criatividade para fazer nascer um novo produto, algo pronto e acabado com vida própria a partir de algo já existente anteriormente. Uma grande porcentagem de vencedores da categoria melhor filme no Academy Awards, ou o Oscar, são filmes adaptados, reitera a autora. Da mesma maneira, os ganhadores do Emmy Awards são séries e filmes feitos a partir de um outro texto.

Parte desse sucesso vem do prazer que a adaptação gera por ser uma repetição com variação, ou seja, os espectadores de um filme já sabem qual é o enredo da história a ser contada naquela adaptação, já que existe uma familiaridade com a narrativa. Esse aspecto gera uma expectativa (que pode ser frustrada) por parte daqueles que estão expostos ao produto adaptado, pois esperam reviver aquilo que já experienciaram quando do contato com o texto primeiro.

Nesse momento, em que notamos a presença de um texto anterior na obra adaptada, recorremos ao termo “palimpsesto”, termo que Gerard Genette (2006) utiliza para explicar essa presença que marca a obra atual quando falamos de adaptação. Palimpsesto é um pergaminho que já foi utilizado e é raspado para que outro texto seja escrito por cima dele.

Como não há como apagar totalmente o texto que foi escrito por primeiro, a escrita do texto posterior, por vezes, se confunde com o anterior mostrando partes daquele que já estava exposto. Da mesma maneira são as adaptações, pois revelam, o tempo todo, partes do texto de origem que não se podem deixar de notar pela presença marcante que ele revela. Sendo assim, uma obra adaptada é um produto palimpsestuoso, pois na adaptação podemos perceber o tempo todo a obra que foi realizada anteriormente.

Para ilustrar esse conceito, temos o exemplo da série *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017), objeto empírico de nosso estudo. A Bíblia relata que Jesus assentava-se à mesa com publicanos e pecadores (Mc. 2:13-17). Para os líderes religiosos da época, os quais mais adiante perseguiriam a Cristo e fomentariam sua morte, isso era inaceitável, pois eles mesmos não se misturavam com o tipo de pessoas que eles achavam impuras. Seria um sacrilégio uma pessoa como Jesus, que se dizia mestre para o povo, se misturar com uma estirpe de pessoas que eram isoladas e deixadas de lado naquela época.

A partir desse exemplo, vemos na adaptação de Dallas Jenkins, em *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017), que Jesus faz seu primeiro chamado ao discipulado para uma prostituta dentro um bar. Isto não está escrito em lugar algum na Bíblia, que Jesus entra em uma taverna e lá se depara com uma prostituta com a finalidade de chamá-la para junto de si em uma missão evangelizadora.

No entanto, note-se que há verossimilhança nisso, pois ele costumava se encontrar com os pecadores (isso está registrado na Bíblia), com aqueles que eram marginalizados pela sociedade, e com eles desenvolvia relacionamento. Jesus os tratava de uma maneira totalmente normal, com todo respeito que um ser humano merece.

Percebemos, claramente, por meio desse exemplo, a ruptura que a série faz com a tradição das obras audiovisuais sobre Cristo. Pois além de expandir a narrativa sobre Maria Madalena – a prostituta chamada ao discipulado por ele dentro do bar – e sobre as ações do próprio Cristo em seu dia a dia, notamos que esse tipo de cena criativa nunca foi feita nas adaptações sobre Jesus.

Os religiosos da época julgavam Cristo por suas atitudes subversivas à religiosidade na qual aquele povo estava inserido. Todos deveriam obedecer aos preceitos ensinados por Moisés e pelos profetas, e não poderiam, assim, viver de uma maneira qualquer. Parece que o mesmo acontece quando o assunto tratado é adaptação: é possível adaptar, segundo críticos, mas que haja fidelidade em tudo ao que foi escrito no texto original.

Há aqueles, por sua vez, que não aceitam que haja adaptação, pois seria uma blasfêmia que alguém pudesse tocar em uma obra de arte tão santa e tentar recriá-la, como se fosse possível fazer algo dessa monta. Hutcheon (2011) afirma que “a dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou foco de análise” (p. 28). Dessa forma, podemos entender que a adaptação deve ser reconhecida como um texto autônomo que não deve ter seu juízo baseado em “foi fiel ou não” à obra da qual ela surgiu.

Uma adaptação, segundo Linda Hutcheon, é

em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma

interpretação visivelmente distinta. (Hutcheon, 2011, p.29)

Dialogando com o que foi discutido previamente, Hutcheon reitera que a forma com a qual a adaptação é criada intervém na maneira de sua interpretação por parte do receptor. Hutcheon afirma que “como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” (HUTCHEON, 2013, p.29).

Ao mudar o foco narrativo, por exemplo, é necessário estabelecer, normalmente, um novo contexto a partir do qual a história será contada. Se, na obra original, o texto é narrado a partir da perspectiva onisciente do narrador, haverá, obviamente, uma alteração significativa na adaptação caso, por exemplo, a voz que narra passe a perpassar pelo olhar do protagonista. Entendemos que essa alteração seja natural. Contudo, é importante, nesta tese, reforçar que a modificação do foco narrativo, ou seja, a mudança no olhar sobre o texto original, pode gerar uma contribuição artística significativa no produto adaptado, permitindo que se absorva algo a mais da história principal, apenas com essa mudança de perspectiva. É exatamente o que acontece na série *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017); ao haver uma mudança no foco narrativo em relação ao original, isso força uma nova interação do espectador com a obra adaptada. Conforme Hutcheon

Vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2013, p.30)

Sendo assim, o que o espectador pode aproveitar de uma adaptação dependerá muito de seu repertório. Em relação ao objeto empírico desta tese, a série *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) pode criar uma rede de diálogos possíveis que o espectador acionará e relacionará com essa obra. Por ser uma criação que tem como base os evangelhos, o espectador pode recorrer a um repertório que contenha, por exemplo, diversos desenhos animados criados a partir das histórias contidas no Novo Testamento, os quais eram muito recorrentes na TV aberta brasileira.

Outra forma de diálogo com a série são as apresentações teatrais que fazem parte de nossa cultura, principalmente na época da Páscoa e do Natal. Além disso, há inúmeros filmes baseados na história de Jesus, dos apóstolos e de outros personagens bíblicos importantes. Ou seja, de uma maneira

palimpsestosa, o espectador desfrutará de adaptações, sempre acionando seu repertório cultural.

Mais uma questão importante (e prática) a respeito da definição de adaptação que Linda Hutcheon traz em sua obra é que

A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante. (HUTCHEON, 2013,p.32)

Das equivalências a respeito das quais a autora fala, percebem-se em *The Chosen* várias delas. Como, por exemplo, a presença de muitos personagens existentes no texto bíblico, que aparecem na série realizando muitas das ações que realizaram no texto original. Por exemplo, Pedro, que na Bíblia era um pescador, na série aparece como um pescador também. Isso não muda. No entanto, a construção psicológica do personagem Pedro – realizada pelos escritores e diretores de *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) –, na série, e seu relacionamento com sua esposa, sogra e cunhados, muda consideravelmente em relação ao texto original. Existe uma expansão narrativa que faz com que haja uma aproximação muito maior da intimidade e do dia a dia da vida desse personagem, permitindo que o público se aproxime mais daquilo que chamaríamos de “humanidade” do personagem.

Não imaginávamos que Pedro, por exemplo, teria seu encontro com aquele que mudaria sua vida para sempre, Jesus, em um contexto que envolveria dívidas contraídas por falta de peixes em suas pescarias e por débitos advindos de apostas, jogos e brigas. Isso só foi possível graças a uma liberdade autoral e criativa, da qual se apropriou Dallas Jenkins, que, por meio da verossimilhança com o todo da narrativa evangélica, pôde desenvolver uma história autônoma, porém palimpséstica.

Linda Hutcheon entende também que “as adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Não existe a possibilidade de haver uma transposição cem por cento “fiel” de um texto-fonte para um texto adaptado.

É sobre essa impossibilidade que Umberto Eco fala em seu livro “Quase A Mesma Coisa”. O autor afirma que é “inútil ficar procurando infidelidades literais” (ECO, 2003, p.94), ou seja, não seria prudente cair na armadilha da “fidelidade” quando tratamos de adaptações (ou de traduções), pois não há como dizer exatamente o que o texto original queria dizer, e de nada adianta

apontar, no texto adaptado, as suas “imperfeições”. Isso se dá devido ao autor, ao adaptar uma obra, não ter poder para, nas palavras de Eco, “dizer a mesma coisa em outra língua” (ECO, 2003, p.9).

O autor, constantemente, reforça a ideia de que é impossível dizer a mesma coisa quando se trata de alteração (tradução, adaptação, transmutação, transcodificação) de um determinado sistema semiótico para outro. Ou seja, não há maneira de manter a integridade total de um determinado objeto de arte quando se trata de realizar uma adaptação. Umberto Eco diz isso a respeito da tradução de palavras, mas também da transcodificação de um gênero para outro. Ele afirma que

Pode-se observar que um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não se pode dizer que ambos sejam capazes de exprimir a mesmas coisas. Parece difícil “traduzir” em palavras tudo aquilo que é expresso pela Quinta de Bethoven, mas também é impossível “traduzir” a Crítica da razão pura em música... além disso, na passagem de matéria para matéria somos obrigados a explicitar certos aspectos que uma tradução deixaria indeterminados. (ECO, 2003, p.378)

Sendo assim, notamos, claramente, que tanto Linda Hutcheon quanto Umberto Eco concordam a respeito de que obra adaptada ou traduzida carregará diferenças notáveis quando se transformam em outro produto. Ambos os autores afirmam que não há como carregar puramente tudo de um sistema semiótico para outro sem que haja evidentes alterações.

Em um primeiro momento, percebemos que nosso objeto empírico de estudo, a série *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017), passou por pelo menos duas transcodificações quando adotamos a perspectiva de Hutcheon: a primeira é uma transformação de mídia, pois apresenta a passagem de um texto bíblico escrito para uma série televisiva, a qual pode ser veiculada e consumida por meio de smartphones, tablets, TVs e cinema. A segunda transformação ocorrida no produto final adaptado é a mudança de foco, pois os evangelhos canônicos possuem seus narradores (Mateus, Marcos, Lucas e João), os quais contam as histórias vividas por Jesus, seus seguidores e as multidões que os acompanhavam por determinado prisma – a visão de quem viveu e presenciou a maioria das histórias registradas na Bíblia, conforme escrevemos previamente.

Em *The Chosen*, esse aspecto muda completamente, pois quem relata a história por meio do olhar da câmera é um narrador que conhece a vida das personagens muito tempo antes mesmo de elas se encontrarem com Jesus.

O narrador não é apresentado na história, mas conhece os acontecimentos por diversos ângulos e focos, o que lhe permite saber de tudo o que se passou, o que está acontecendo e o que acontecerá na narrativa. Reiteramos que o narrador de *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) não é revelado na história, e não é nenhum dos personagens que fazem parte dos acontecimentos; ele apenas nos conta o que sabe. Linda Hutcheon afirma que

contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. (HUTCHEON, 2013, p.35)

Sendo assim, com base no que discute a autora, ainda nos referindo à função do narrador em uma obra, adaptada ou não, notamos que existem algumas prerrogativas de que se dispõe esse “ente” presente nas narrativas. Dependendo das decisões do criador da obra, obviamente, o narrador terá mais poderes, com a possibilidade de apresentar mais ou menos do enredo da história.

Ao poder perscrutar os pensamentos dos personagens, como sugere Hutcheon, o narrador adquire uma posição privilegiada e pode até mesmo “brincar” com as situações do enredo, pois ele sabe muito mais que todos os personagens podem desconfiar, levando a história para o lado que ele bem entender, não esclarecendo determinadas cenas, ou dificultando a vida de um personagem. Às vezes o narrador pode conversar com o leitor, fazendo com que este participe de alguns momentos da narrativa, como se pudesse influenciar no que haveria de acontecer, esse diálogo é muito recorrente na obra do escritor Machado de Assis, por exemplo.

O narrador pode mudar a tensão que existe na narrativa por faltar com a verdade em determinados pontos da história. Pensemos em um narrador de primeira pessoa, que manipula as circunstâncias a seu favor de tal forma que muitas coisas acontecem de uma maneira que possa lhe favorecer. A respeito disso, muito é estudo sobre o “narrador não-confiável”, ou seja, aquele tipo de narrador com o qual o leitor, espectador, devem tomar muito cuidado, pois o jeito manipulador que ele utiliza para contar a história pode esconder muita coisa. A respeito disso, Carolina Soares Pinto afirma que

Dom Casmurro, portanto, estrutura-se por meio de um narrador não- confiável, cujo autor implícito constrói, com o leitor uma comunicação secreta: aponta para Bento Santiago como aquele que manipula e distorce a narrativa conforme seus mecanismos mentais e ponto

de vista autofalsificador. Machado de Assis faz uso da técnica para, entre outros propósitos, criar um senso de ambiguidade e incerteza em torno dos eventos ocorridos e desafiar as suposições do leitor sobre as personagens e suas motivações. (PIRES, 2023, p.44)

Dessa forma, por meio desse narrador não confiável, o autor pode fazer com que o leitor (ou espectador) fique em dúvida sobre certos acontecimentos e elabore mais de uma linha de raciocínio para entender ou desvendar aquilo que se passa na história. Isso, com certeza, tem o poder de enriquecer a narrativa e fazer surgir muita discussão a respeito de um mesmo texto, gerando várias possibilidades de entendimento sobre a mesma narração.

Dando sequência a essa linha de raciocínio que estamos estabelecendo, cujo objetivo é entender que uma dada narrativa anterior, por exemplo, pode se transformar em outro produto, mas com diferenças claras no resultado, podemos dizer que esse novo produto sempre estará carregado de interpretações por parte de seu criador o qual trará à realidade uma nova criação, uma nova perspectiva de entendimento sobre o texto primário.

É assim que continuamos a nos referir ao pensamento de Umberto Eco em relação a este tema. Eco acredita que o que se faz em uma tradução, compreendendo que uma adaptação pode ser tratada como uma tradução de uma matéria para outra, é dizer quase a mesma coisa a respeito do produto que está sendo "traduzido". Quando se "traduz" um romance para um filme, por exemplo, reiteramos que se percebe uma recriação que está discutindo não exatamente a mesma coisa, não está sendo copiado algo, pois isso seria impossível.

Isso porque, ao mudar de um gênero para outro, já há uma transformação quase que total de um produto para outro, como foi comentado anteriormente. Se o leitor, ao ler um livro, tem para si, no momento de leitura, apenas as palavras escritas nas folhas e a sua imaginação dando vida ao que está sendo lido, a partir do instante em que esse material é adaptado ("traduzido", nas palavras de Eco) para uma peça teatral, por exemplo, uma outra forma de vida se apresenta para ele. Pois agora, esse leitor, diante de um espetáculo teatral, dispõe não mais das palavras em frente aos seus olhos, mas sim de todo um cenário repleto de informações, luzes, sons e personagens que dão vida àquelas palavras que, anteriormente, estavam diante de suas retinas.

Ler um livro é inteiramente distinto de assistir a uma apresentação teatral. São experiências diferentes que cada gênero pode proporcionar

quando se utiliza de características pertencentes àquele universo de sentidos. Podemos entender, como espectadores, que o enredo básico do livro será vivido pelos atores que representam aquele texto durante a peça; e isso é quase a mesma coisa que ler, não é igual, é outra obra. Não que um seja melhor que o outro, nem mais completo ou incompleto, o que existe são duas obras, neste exemplo, marcadas por características especiais que cada gênero proporciona. Algo que Eco destaca é:

Como em um texto com finalidade estética colocam-se relações sutis entre os vários níveis de expressão e do conteúdo, é em torno da capacidade de identificar esses níveis, de restituir um ou outro (ou todos, ou nenhum) e de saber colocá-los na mesma relação em que estavam no texto original (quando possível), que seja o desafio da tradução. (Eco, 2014, p.63).

Em outras palavras, existe um desafio para quem adapta um texto em outro texto. Pois além de se fazer evidenciar, palimpsesticamente, o texto original na obra adaptada não perdendo suas características poéticas e artísticas, o adaptador enfrenta difícil tarefa de não fazer com que sua obra se pareça apenas com uma cópia caricatural do original. Em vez disso, deve garantir que contenha “sua mão” artística de tal modo que faça o público perceber que dentro daquela obra original se encontravam, também, várias possibilidades estéticas que não apareceriam caso uma obra adaptada não viesse à luz.

A adaptação, sem dúvida, é um trabalho que carrega em si a possibilidade da interpretação. Quando em um livro, por exemplo, notamos que o autor quer deixar algo implícito para que o leitor, por inferência perceba tal passagem, ele na verdade está exigindo, de certa forma, do leitor uma percepção interpretativa daquele momento; porém quando essa obra é adaptada para um filme, e o diretor “descobre” aquilo que estava coberto no texto fonte, já nota-se que houve uma interpretação, fazendo com que a adaptação já entregue a interpretação daquele trecho para o espectador surgindo outras possibilidades interpretativas a partir da interpretação do diretor.

Quem já havia tomado conhecimento de um texto original que foi adaptado, diante dessa adaptação, poder tirar suas conclusões (e com mais pertinência, quem sabe?) a respeito de um trecho de uma maneira mais rica e mais abrangente. Por um lado, isso pode causar descontentamento, pois não necessitaria que tal trecho fosse “descoberto” e entregue com tanta

“facilidade” ao espectador de tal maneira a tornar a adaptação menos rica (aos olhos desse leitor que já conhece o texto original).

Por outro lado, pode ser um momento satisfatório, pois esse leitor poderia confirmar se sua expectativa para determinada cena está alinhada com aquilo que ele tinha em mente quando da leitura do texto primeiro.

Uma das possibilidades da adaptação é gerar no espectador uma curiosidade com relação ao produto adaptado. Isso pode ser positivo, por um lado, pois proporciona conforto (o de saber o que vai/pode acontecer no decorrer da adaptação) para quem está tendo contato com a obra adaptada, no caso de a expectativa ser suprida positivamente; ou seja, a maneira como esse leitor havia imaginado a vida de um determinado personagem, dentro de um enredo, vivendo suas aventuras, está de acordo com aquilo que ele observa na tela do cinema.

A familiaridade com a história pode ser confirmada na adaptação para um novo produto. No entanto, o oposto também pode ocorrer. Ou seja, o espectador, agora, de uma obra que foi adaptada de um livro para o cinema pode perceber que a parte do livro que ele mais apreciava, simplesmente, foi omitida da adaptação, o que seria algo demasiadamente frustrante.

Não perdendo de vista a questão da expansão narrativa, percebemos que ela pode estar presente em uma adaptação. Talvez porque o autor da obra adaptada precise de mais elementos para se expressar da forma que ache adequada para o fim que deseja com seu produto, ou talvez porque não consiga de uma forma sintética e “fiel” comunicar-se. Vemos, também, que existe a possibilidade de outros novos elementos fazerem parte de uma obra adaptada por vários motivos e com inúmeras possibilidades.

Talvez, em um romance, certo personagem, que parece ter uma vida “extra-romance” interessante não foi totalmente detalhado pelo autor do texto, e isso faz com que se abra uma brecha para um outro autor desenrolar parte da vida (que não aparece na história original) desse personagem, fazendo com que desabroche algo novo e bonito em um novo texto. Por que não? São nesses detalhes que se encontram, muitas vezes, o nascimento de uma bela história paralela, que já estava viva e pulsante dentro da original, que por algum motivo não veio à tona, mas que, por meio de uma outra mente criadora, vem agora e se mostra ao público pela adaptação.

As possibilidades criativas são infinitas. Por vezes, um personagem secundário no texto original adquire uma nova aura nas mãos de um novo autor, como se tivesse sido criado para essa transformação. Para que isso aconteça, o novo autor deve manipular vários elementos da narrativa. Surge

um novo mundo para circundar a vida desse personagem, com novos locais para sua existência, os quais anteriormente, no texto original, não apareciam; com novos personagens que com que eles, agora, contracenam (na história original, esses personagens estavam lá, em potencial, de uma forma implícita ou até de forma clandestina).

Isso permite, agora, que determinadas atitudes sejam explicadas, algo que no texto original estava oculto, fazendo com que o leitor nem sequer percebesse determinadas reações desse personagem diante de certas situações. Um novo enredo surge para preencher a vida dos personagens: sua rotina, seu trabalho, suas obrigações, seus sonhos, seus desejos, seus pecados ocultos; tudo isso agora é patente diante de uma nova construção artística, possibilitada pela adaptação de um novo produto.

Uma nova perspectiva se abre para todos: para o autor, que agora cria essa expansão narrativa; para os espectadores, que têm diante de si uma nova história (que já pulsava); e para o próprio personagem, que ganha uma vida (que já vivia, mas não aparecia) nova, cheia de ação daqui em diante. Antes um personagem quase invisível, mas agora um personagem que mostra sua vida como ela realmente é..

Eco, ao falar a respeito do poder criativo das adaptações, comenta que "ninguém nega que tais interpretações sirvam também para que se aprecie melhor a obra fonte" (2014, p. 283); em outras palavras, entendemos que há um grande potencial para uma nova abertura artística por meio da criação de um novo texto baseado em um texto anterior.

Novos olhares surgem para as mesmas questões que já estavam colocadas no texto original. Isso ocorre porque, para que nasça uma nova obra, que seja transportada de uma mídia para outra, por exemplo, são necessárias muitas reformulações. No instante em que se propõem novas formulações para um texto já existente, é preciso perceber toda uma força envolvida para que se traga à luz um produto novo. Uma reconstrução é necessária e, para que isso aconteça, muito trabalho deve ser feito. Como fazer com que haja vida em um personagem que está sendo transposto de um romance para o cinema, se não for por meio de um ator ou atriz que interprete tal personagem, encarnando em suas mais variadas ações do dia a dia aquilo que no livro nos era contado apenas com palavras?

Esse personagem, interpretado por um ser humano, deverá se colocar nas mais variadas situações de vida vividas por ele no romance e, agora, no filme que está sendo produzido. Diante de câmeras, luzes, fios, cenários, maquiagens, indumentárias, diretores e colegas de trabalho, ele ganhará uma

nova forma. É claro que muito da vida desse personagem será preservado diante de um roteiro mestre, mas muito também de sua (re)construção no filme adaptado terá uma nova forma.

Suponhamos que, em um romance, um determinado personagem reaja a uma situação de revés, a qual, na vida cotidiana de qualquer pessoa, faria brotar o sentimento de raiva por ser uma situação desagradável. No entanto, não percebemos, por meio da leitura, em sua fisionomia ou em qualquer parte de seu corpo, uma reação física, como uma careta, uma mordida nos lábios, um franzir de testa ou um esfregar de mãos – enfim, qualquer manifestação que representasse seu descontentamento com a situação vivida no enredo. Ou seja, essa reação não nos foi dada pelo narrador da história.

Neste caso teríamos que, certamente, construir em nosso pensamento uma reação fisionômica ou corporal qualquer que mantivesse com a cena certa verossimilhança. Imaginemos essa mesma possível cena desagradável sendo exibida em uma cena de um filme. O personagem não poderia se furtar a uma reação fisionômica qualquer que atribuisse àquele momento do enredo certo desagrado ou certa desaprovação.

Percebemos que, mesmo se a tal cena estivesse sendo apresentada no filme como acontecera no texto fonte, minimamente haveria uma expansão narrativa na forma de criação fílmica. O personagem deveria, no filme, fazer uma careta, morder os lábios, bater as mãos, ou manifestar alguma forma de descontentamento por meio de sua feição, pois a cena “pediria” que isso acontecesse.

Com a leitura do livro, devemos criar em nosso cérebro algo que supra a raiva daquele personagem, e no filme isso deve ser dado ao espectador, pois, caso contrário, a cena ficaria inverossímil. No livro, o personagem dá uma topada com toda a força do dedo mindinho na beirada da cama, e nos é negada a descrição de sua fisionomia nesse momento. No filme, seria impossível o personagem não demonstrar qualquer descontentamento com essa batida. Conforme Eco (2014) afirma, “assim, o filme, dentro daquilo que tal revelação pode valer, nos diz uma coisa a mais que o romance” (p. 386).

Com esse exemplo ilustrativo, pretende-se dizer que a expansão narrativa se encontra nos detalhes de uma adaptação. Não apenas no que diz respeito a grandes mudanças do enredo de um livro, mas também em imagens que passariam despercebidas caso o diretor de uma produção televisiva adaptada não se desse conta, ou quisesse apenas omiti-la.

CONCLUSÃO

A partir das reflexões desenvolvidas ao longo deste artigo, foi possível demonstrar que a adaptação, longe de configurar uma prática secundária ou culturalmente inferior, constitui um gesto criativo legítimo e de grande potencial estético e comunicativo. Com base nos aportes teóricos de Linda Hutcheon e Umberto Eco, evidenciou-se que a transposição de um texto-fonte para outro suporte ou linguagem implica, necessariamente, transformações que não devem ser avaliadas pelo critério de fidelidade ao original, mas pela qualidade e coerência do novo produto gerado.

A análise da série *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017) permitiu observar, de maneira concreta, como esse processo se materializa: ao explorar as zonas indeterminadas da narrativa bíblica, a produção constrói uma obra que dialoga palimpsestuosamente com seu texto-fonte, ao mesmo tempo em que se afirma como criação autônoma, dotada de uma linguagem e de uma lógica narrativa próprias. A expansão dos personagens, o aprofundamento de suas motivações e a criação de novos contextos dramáticos revelam uma liberdade autoral que não trai o original, mas o ressignifica.

Conclui-se que *The Chosen* representa um exemplo expressivo do potencial das adaptações contemporâneas: ao recriar a narrativa evangélica com recursos do audiovisual moderno, a série não apenas amplia o acesso do público a esse texto clássico, mas oferece novas possibilidades de leitura, interpretação e experiência estética, confirmando o que Hutcheon e Eco já haviam sinalizado — adaptar é, sempre, dizer quase a mesma coisa de uma maneira inteiramente nova.

17

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2006.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Comunicação teórica e cinema*. Curitiba: Appris, 2012.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

THE CHOSEN. Criado por Dallas Jenkins. Estados Unidos: Angel Studios, 2017-. Série televisiva.

Enviado em: 10 de maio de 2026
Aprovado em: 29 de maio de 2026