

Tradução intersemiótica iluminada a obra de William Blake e sua releitura no Século XX

Illuminated intersemiotic translation:
William Blake's work and its Century XX rewriting

Enéias Farias Tavares

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil

Andrio J. R. dos Santos

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil

Resumo: Autores como Roman Jakobson e Julio Plaza dedicaram-se a discutir concepções e problemas acerca de tradução intersemiótica. Esta perspectiva, compreendida como um diálogo de significados, pode servir como base para discussão acerca de leituras e reinterpretações da obra iluminada do poeta e pintor inglês William Blake. Neste trabalho, discutimos a respeito da fortuna crítica sobre tradução intersemiótica, assim como sugerimos uma metodologia para interpretação desse tipo de operação de geração de sentido em relação à obra iluminada de Blake. Por fim, apresentamos uma lista de leituras e reinterpretações da obra do artista, centrando nossa leitura em obras literárias, musicais e audiovisuais.

Palavras Chave: Tradução Intersemiótica. Blake. Livros iluminados.

Abstract: Authors such as Roman Jakobson and Julio Plaza dedicated studies to discuss ideas and problems about intersemiotic translation. This perspective, understood as an intermedia dialogue of meanings, can serve as a basis for the readings and the reinterpretations discussions about the illuminated work of the English poet and painter William Blake. In this paper, we discuss briefly about the critical fortune on intersemiotic translation as well as suggest a methodology for the matter of interpretation of this kind of meaning generation, related to Blake's illuminated works. Finally, we list a series of readings and reinterpretations of Blake's oeuvre, performed in various media, pointing out to literary, musical and audiovisual examples.

Keyword: Intersemiotic Translation. Blake. Illuminated book.

INTRODUÇÃO

O volume de poemas *Poetical Sketches* (1782), a primeira obra de William Blake (1757-1827), foi publicado sob patrocínio de um admirador. Editado em formato tradicional e com uma tiragem pequena, o livro não resultou em nenhum tipo de reconhecimento ao jovem poeta. No mesmo período, Blake expôs três de suas aquarelas nas concorridas galerias da Royal Academy, escola de pintura que o próprio artista havia abandonado anos antes por não concordar com seu ideário conservador.

Enéias Farias

Tavares

Andrio J. R.
dos Santos

110

Nos anos seguintes, Blake criou um método de impressão que utiliza ácidos, através de um procedimento inverso do tradicional – não produzindo matrizes entalhadas, e sim em relevo – para que pudesse, solitária e idealmente, assumir as tarefas de criador, editor, impressor e distribuidor. Tendo em vista os sucessivos esforços de Blake em produzir sua arte e em fazê-la chegar ao público, não surpreende que tenha iniciado o prospecto “Ao Público” de 1793 afirmando que o “Os Labores do *Artista*, do *Poeta* e do *Músico*, têm sido proverbialmente acompanhados pela pobreza e obscuridade” (Grifo Nosso, BLAKE, 1793). Nesse prospecto, o autor independente anunciou seus livros a um quarto dos custos, evidenciando que seu esforço ao criar um método inédito visava também atenuar a dificuldade de promover sua produção no competitivo meio artístico inglês. Neste caso, nos referimos tanto aos restritos círculos literários quanto às lucrativas galerias de arte.

Como os próprios livros iluminados indicavam e o prospecto anunciava, tratava-se de um produto cultural híbrido, misto de poesia, gravura e pintura, que remetia também à música – sobretudo em obras que pelo título e pela construção poética recriaram “canções populares”, como os volumes que reúnem os poemas de *Inocência* (1789) e *Experiência* (1794). Nas décadas posteriores à sua morte, porém, ainda imperava a opinião de que Blake era um gravurista mediano, que possuía qualidades visionárias e também poéticas. Gilchrist (1863), por exemplo, autor da primeira biografia de Blake, anuncia não apenas em seu título (*Pictor Ignotus – Pintor Desconhecido*) quanto em seu enredo que a vida de Blake pareceria interessar mais que sua obra.

Foi somente a partir da publicação de sua obra completa – numa esotérica edição assinada por William Butler Yeats e Edwin J. Ellis, *The Works of William Blake: Poetic, Symbolic, and Critical* (1893), em

três volumes — que o artista seria alçado à posição de grande poeta, embora pouco se falasse a respeito de suas pinturas ou do formato original de seus livros iluminados. Obviamente esse revigoramento crítico não foi um processo sereno, passando pelas tortuosas releituras interpretativas que buscaram afastar Blake dos místicos, como Yeats e Ellis, e aproximá-lo dos mitógrafos (FRYE, 1947), dos historiadores (ERDMAN, 1954) ou dos gênios românticos (BLOOM, 1970), entre outras obras significativas que responderam e fragilizaram a leitura mística anterior¹.

Em paralelo à recepção crítica da obra blakeana no século XX ocorreu outro fenômeno, talvez mais consonante com os próprios objetivos do artista, que nunca expressou desejo de alcançar os bastiões da alta cultura e as instituições legitimadoras, e sim um público mais amplo. Trata-se da releitura que a obra de Blake recebeu por parte de músicos, escritores, quadrinistas e artistas audiovisuais, num caleidoscópio cultural que dialogaria perfeitamente com um artista que se apresentava como pintor, poeta e músico.

O objetivo deste artigo é analisar esse fenômeno utilizando como base teórica a semiótica; em especial, a discussão sobre tradução intersemiótica. Para tanto, dividimos nossa reflexão em dois momentos. No primeiro, discutiremos acerca de teóricos que tratam da transferência de sentido de um sistema semiótico para outro, como Peirce (1975), Diniz (1998), Clüver (2006), Plaza (2008) e Jakobson (2007). No segundo, listaremos artistas que trabalharam em diversas mídias e que transpuseram elementos da obra de Blake para suas respectivas obras. Desse modo, analisaremos os pressupostos que nortearam essa operação semiótica, no intuito de desenvolver uma base metodológica para estudar a influência da obra de Blake na cultura popular dos séculos XX e XXI.

1. Se na primeira metade do século XX, os acadêmicos buscaram afastar Blake da leitura esotérica, na segunda metade buscaram compreender o caráter híbrido ou composto de sua obra. Exemplificam esse esforço as obras de Jean Hagstrum, *William Blake, Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse* (1964), que discorre sobre as possíveis formas de leitura da obra do artista, defendendo uma união intrínseca entre texto e imagem na arte iluminada. W. J. T. Mitchell, em *Blake's Composite Art* (1985), parte do mesmo pressuposto para tratar da arte de Blake como um objeto composto. Já autores como Joseph Viscomi, em *Blake and the Idea of the Book* (1993), e Michael Phillips (2000), em *William Blake - The creation of the Songs from manuscript to Illuminated Printing*, interessam-se pelo caráter genético e composicional da obra do artista. Saree Makdisi, em *William Blake and the Impossible History of the 1790s* (2002), da mesma forma que Jon Mee, em *Dangerous Enthusiasm* (2002), abordam o caráter revolucionário da obra de Blake assim como suas relações com as revoluções do século XIX.

1. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Roman Jakobson foi um dos primeiros teóricos a discutir e empreender um esforço no sentido de definir os tipos de tradução. O autor define três vertentes: a interlingual, um tipo de tradução que se dá entre diferentes línguas, ou seja, trata-se da tradução em termos gerais, de textos de uma língua para outra; a intralingual, que se refere a textos dentro de mesma língua de origem; e a intersemiótica. Segundo Jakobson (2007), a tradução intersemiótica se caracteriza como uma transmutação de signos, do sistema verbal para outro sistema de diferente natureza. Logo, Jakobson compreende tradução intersemiótica como a transferência de significados de um texto verbal para um sistema não verbal. A concepção do autor ignora uma série de conjuntos de linguagens não verbais, além do possível diálogo entre estas esferas artísticas, que diferem do que ele compreendia como “texto-destino” nesse tipo de tradução.

Jakobson foi fortemente influenciado pela semiótica de Charles Sanders Peirce. Santaella elucida que “a fenomenologia peirceana fornece as bases para uma semiótica antirracionalista, antiverbalista e radicalmente original, visto que nos permite pensar também como signos, ou melhor, como quase-signos, fenômenos rebeldes, imprecisos” (2002, p. 11). A semiótica de Peirce intenta ser um tipo de ciência geral de todas as linguagens, como uma ferramenta de análise dos signos, isto é, dos processos de geração de sentido, embora Jakobson tenha enfatizado as características essencialmente linguísticas do pensamento peirceano. Quando tratamos da tradução intersemiótica, torna-se impreterivelmente necessária a observância de que a linguagem no geral é formada por conjuntos comunicacionais complexos, dos quais a linguagem verbal é parte integrante, embora não unívoca. Umberto Eco comenta que a transmutação de signos verbais em não verbais se apresenta apenas como uma das possibilidades de tradução intersemiótica. Isto porque

Falando de transmutação, Jakobson pensava na versão de um texto verbal para outro sistema semiótico [...]; mas não considerava como transmutação entre sistemas diferentes da língua verbal – por exemplo, a versão para balé do *Après-midi de Debussy*, a interpretação de alguns quadros de uma exposição por meio da composição musical, ou até mesmo a versão de uma pintura em palavras (écfrase) (ECO, 2007, p. 266).

Enéias Farias

Tavares

Andrio J. R.
dos Santos

112

Eco ressalta a necessidade de se considerar a tradução intersemiótica não apenas em termos de relações entre sistemas verbais e não verbais, como também a partir de outras categorias que integrem múltiplas instâncias do não verbal. A dança ou a música podem ser citadas como exemplos de representação ou transferência de significado para uma operação de tradução intersemiótica (ECO, 2007).

Julio Plaza (2008) revê concepções de Jakobson para discutir a questão da tradução intersemiótica como uma forma de transposição criativa que contribui para o aprimoramento do original. Influenciado por Walter Benjamin, Plaza (2008) estende essa discussão à questão benjaminiana da compreensão do passado como um projeto construtivo. Desse modo, Plaza argumenta que o passado é um ícone que age ativamente sobre o processo de tradução, atualizando a carga sgnica do original, enquanto este original apresenta-se como um índice que traz marcas do passado. Em uma terceira etapa, este objeto de tradução tornar-se-ia um símbolo. A partir dessa perspectiva triádica, Plaza (2008) se aproxima da semiótica peircena. Para o autor, o poder semiótico das relações triádicas está calcado na noção de que o signo é sempre um devir, uma possibilidade de significar em um processo infinito de geração de sentido. Para Peirce (1975), um signo só se traduz através de outro signo, um processo realizado no pensamento humano. Nessa acepção, um pensamento já é tradução de outro pensamento, ou seja, um processo intersemiótico.

Plaza (2008) está interessado em desenvolver uma concepção sobre o “signo estético”, por isso, concentra sua discussão no objeto dinâmico da semiótica peircena. Segundo Santaella (2005), o objeto dinâmico, no processo de geração de sentido, é aquilo que o signo substitui. Porém, a autora esclarece que ele não é o signo em si, mas uma espécie de imagem representacional capaz de significar na mente de um intérprete. Desse modo, Plaza compreende a tradução intersemiótica como similar ao processo de criação ou recriação artística, em um procedimento contínuo de interação.

Aguiar e Queiroz (2010) esclarecem que não se encontram descrições ou aproximações meticulosas do processo de tradução intersemiótica; ao menos, não da mesma forma como se encontram estudos sobre intertextualidade, por exemplo. Além disso, os mesmos autores comentam que não existem tipologias ou classificações específicas acerca deste processo no atual quadro teórico desse âmbito de pesquisas. Justamente por isso é que problematizam a questão do método. Apoiados na semiótica de Peirce

e nas relações triádicas propostas pelo autor, Aguiar e Queiroz (2010) compreendem tradução intersemiótica como uma operação *sígnica* em que os processos de semiose, ou seja, de produção de sentido, são multiestruturados. Todavia, os autores mencionam que esse tipo de tradução é também um fenômeno cultural de transculturação, pelo fato de ser compreendida dentro de um contexto específico. Na perspectiva dos autores:

Enéias Farias

Tavares

*Andrio J. R.
dos Santos*

114

Pode-se afirmar que a prática de tradução intersemiótica representa um domínio de invenção de novos sistemas e processos de linguagem porque tende a produzir, ao forçar um *aproche* radical sobre a natureza do signo, diversas formas de desautomatização de hábitos de leitura, manipulação e interpretação de fenômenos semióticos. Além disso, ela envolve uma visão crítico-pragmática de distintos sistemas de linguagem ao propor o uso comparado de signos muito diferentes (AGUIAR; QUEIROZ, 2010, p. 14).

Para Plaza (2008) assim como para Diniz (1998), cada atividade semiótica opera a partir de seu próprio sistema. Desse modo, a tradução intersemiótica se preocuparia com a investigação da forma pela qual cada signo ressignifica outro signo. Ou seja, a tradução intersemiótica compreende um diálogo entre signos.

Plaza discorre acerca desse processo da seguinte forma:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção como leitura, como meta-criação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcriação de formas na historicidade (PLAZA, 2008, p. 14).

É possível perceber que o autor defende a tradução intersemiótica como uma operação ou prática tanto crítica quanto criativa. Nessa perspectiva, o próprio Plaza não deixa de salientar a influência recebida do pensamento do poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos. Para Campos (2006), toda tradução é *recriação* poética, uma vez que *prima* e privilegia a leitura crítica. Além disso, a informação ou codificação estética seria decodificada justamente na forma como é transmitida pelo artista.

Conforme tais apontamentos, por tradução intersemiótica compreendermos a transferência ou intercâmbio de significados de um sistema de signos específico para outro sistema semiótico. Ainda assim, esse tipo de tradução encontra expressões múltiplas e variadas. Além disso, como tradução intersemiótica, podemos considerar uma interação de significados entre uma obra de arte visual, como uma pintura, e uma obra de arte verbal, como um poema. Podemos considerar que há muitos gêneros em que textos verbais e visuais são combinados e inter-relacionados de várias maneiras, desde “o manuscrito iluminado e o emblema até o livro ilustrado, bem como as histórias em quadrinhos, e as muitas outras formas de textos multimídia modernos, que desafiam os limites que costumavam separar a arte da não-arte” (CLÜVER, 2006, p. 110).

Conforme Diniz (1998), ressaltamos a possibilidade de considerar que a tradução intersemiótica não está relacionada unicamente à transferência ou diálogo de significados entre o verbal e o visual. Este tipo de tradução é um fenômeno semiótico complexo que opera uma transferência de significados de um objeto para outro objeto, em diferentes mídias. Além disso, como Plaza (2008) argumenta, é possível compreender a tradução intersemiótica como uma forma de operação que altera mesmo o original, ao reincidir os significados do objeto traduzido no objeto de tradução. Por fim, a tradução intersemiótica é, antes de tudo, um diálogo de significados intermídia e sempre em expansão. Como Clüver menciona, o que fica claro é “a existência de um equivalente de essência, a evocação de uma realidade não representada diretamente pela denotação das palavras, ou pelas marcas visuais” (CLÜVER, 2006, p. 108).

Diniz (1998) comenta que no caso de William Blake, que compõe uma obra compósita entre texto e imagem, o artista torna-se o próprio tradutor da obra. Considerando que o objeto de estudo da tradução intersemiótica seria justamente a operação de transferência ou diálogo de significados entre sistemas sígnicos, a arte iluminada de William Blake se estabelece não apenas como um lugar de tradução intersemiótica, mas também como um objeto que estende o problema. Para os autores Jean Hagstrum (1964) e W. T. Mitchell (1985), Blake desenvolve uma arte compósita, na qual signo visual não pode ser separado de signo textual. Para Hagstrum, por exemplo, trata-se de uma união intrínseca entre texto e imagem. Mitchel, por sua vez, menciona que essa união intrínseca é, em fato, um tipo de interação em movimento entre duas formas midiáticas, capaz de significar justamente através dessa interação, desafiando cada leitor/observador a interpretá-la.

Enéias Farias
Tavares

Andrio J. R.
dos Santos

116

Segundo Saree Makdisi (2003), a significação de uma obra de Blake se apoia na organicidade de sua técnica. Os livros iluminados do artista seriam dotados de uma fluidez composicional que garantiria certo nível de unidade entre os signos verbais e visuais. Como exemplo, Makdisi menciona que a tipografia, registrada à mão pelo autor na chapa de impressão, é modificada e letras tornam-se ou conectam-se a vinhas, a pequenos animais ou a figuras humanas. Essa característica da obra blakeana exigiria do receptor uma leitura em múltiplas direções. Mais do que isso, exigiria uma releitura constante dos elementos da página:

Much of the experience of reading one of the illuminated books, then, involves alternating between reading words and reading images, and turning back and forth through the plates, tracing and retracing different interpretive paths through the gap between words and images. This is a kind of reading – really an ongoing re-reading – that is essentially incompatible with the straightforward linear sense of time, and indeed the very habits of reading, to which we have been generally conditioned (MAKDISI, 2003, p. 112 - 113).

Stephen Behrendt (1992) propõe que os signos verbais e não verbais da obra de Blake, na qual os sentidos da ilustração e da poesia são inseparáveis, formam uma espécie de “atrito”. A partir dessa “fricção de sentidos”, emergiria o que Makdisi (2002) chama de “texto virtual” e Behrendt formula como “terceiro texto”. Desse modo, é possível compreender que, na obra de Blake, a significação estaria diretamente atrelada à forma como sua arte iluminada opera e os significados intermitentes produzidas nela e através dela entre poesia e pintura. Ou seja, a leitura de uma obra iluminada blakeana se realizaria não necessariamente na imagem ou no texto, mas em um entre-lugar potencialmente capaz de significar multiplamente; uma instância sempre em movimento. Característica concordante com os pressupostos apresentados acerca de tradução intersemiótica.

2. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA OBRA BLAKEANA: UMA REFLEXÃO METODOLÓGICA

Um problema que se apresenta à análise das releituras intersemióticas da obra de Blake é o fato de não tratarmos de uma transposição em via única, como abordaríamos, por exemplo, em uma remissão intertextual,

no caso de um poema que se refere a outro poema ou de um romance a um texto prévio – não que no caso de Blake isso não seja possível, vide as releituras de sua obra em muitos poemas de Yeats ou as referências textuais a muitos de seus temas e versos, que discutiremos à frente. Porém, há vários casos em que essa transposição é problematizada pelas próprias peculiaridades da obra de Blake. Nesses, não encontramos uma transposição textual para outro sistema unívoco, e sim a tradução de um conjunto semiótico múltiplo – pintura e poesia, entre outros, presentes na obra de Blake – para um sistema que não necessariamente compreende um caráter híbrido, como o romance, por exemplo. Outro problema se apresenta quando a obra resultante também possui esse caráter múltiplo, como acontece com obras audiovisuais e as narrativas gráficas.

A partir dessas considerações, dividiremos nosso campo de abordagem em quatro gêneros artísticos específicos: música, narrativa, narrativa gráfica e audiovisual. Nosso intuito é discorrer, nos casos analisados, acerca das peculiaridades de cada gênero e sobre a transposição realizada a partir da obra de Blake. Para tanto, discutiremos através de quatro vias principais, a partir das quais artistas contemporâneos de diversas mídias tem operado uma desafiadora tradução intersemiótica da obra blakeana. Consideramos essas quatro vias de forma semelhante à tratada por Aguiar e Queiroz (2010), como formas de operação de tradução intersemiótica. Essas relações se desenvolveriam a partir de quatro instâncias de diálogo, compreendidas como:

Tradução verbal de mesma via, ou seja, traduções intersemióticas entre diferentes gêneros textuais. Isso se daria, por exemplo, quando um artista se apropria apenas da instância textual da obra de Blake, mesmo que tenha acesso ou se trate de uma obra iluminada, como no caso de um poema referenciado em um romance;

textual/visual, no sentido de um intercâmbio complexo de sentidos, muito semelhante ao processo abordado por Behrendt (1992) e Makdisi (2003), em que uma terceira significação emerge da relação entre texto e imagem. Nesse sentido, tais relações necessitam da observância analítica frequentemente aplicada à obra de Blake, considerando-se a transposição de signos entre diferentes sistemas semióticos, suas instâncias e formas de operação;

visual, no que diz respeito à transposição de significado en-

volvendo as características essencialmente visuais da obra de Blake, seus processos e operações particulares;

remissiva/estruturante, quando a obra do artista ecoa de forma intrínseca na obra tradutora, como no caso de *Watchmen* (1989), de Alan Moore e Dave Gibbons, em que os versos do poema “The Tyger” foram utilizados na forma de construção do enredo e da estrutura gráfica da obra.

Nestes casos, estamos tratando da tradução intersemiótica em uma única via, ou seja, da obra de William Blake como objeto traduzido². Como forma de demonstrar nossa investigação, discutiremos casos específicos que exemplificam cada instância apontada previamente. Uma lista mais ampla de outras obras que demonstram este mesmo fenômeno encontra-se no Apêndice I.

A. MÚSICA

No caso da música, identificamos dois processos comuns à transposição da obra blakeana para um sistema sonoro. O primeiro dá-se em nível de adaptação, em que o texto original do poeta recebe acompanhamento musical. O segundo realiza-se como uma reinterpretação da obra de Blake, na qual seus principais temas ou mesmo personagens inspirariam um produto inteiramente novo.

Exemplifica o primeiro modo o disco *Themes from William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, do grupo musical norueguês Ulver, lançado em 1998. O disco, apesar de ignorar a dimensão visual do livro iluminado que lhe deu origem, especialmente pela diferença midiática entre pintura e música, mantém-se intimamente próximo da dimensão textual da obra de Blake, transformada cada seção de *The Marriage* numa faixa musical individual, o que resulta num disco duplo composto de 19 faixas.

Ademais, ao início de cada faixa, há a indicação da lâmina respectiva do livro iluminado, o que parece convidar o ouvinte a escutar o disco tendo à sua frente a obra original. Quanto ao encarte do disco, ele apresenta o texto integral do livro de Blake, com algumas fotos do conjunto, o que fortalece a ideia de que se trata de uma adaptação, porém transvestida da criação original dos músicos.

2. Nada impede que um estudo dedicado a tal tema tente investigar, por exemplo, a questão mencionada por Plaza (2008), de que o objeto tradutor tem potencialidades de alterar a significação do objeto traduzido. Poder-se-ia trabalhar com a seguinte hipótese: de que modo a releitura que Alan Moore efetua de “The Tyger” em *Watchmen* poderia alterar a interpretação do poema blakeano?

Quanto ao segundo modo, o disco de Bruce Dickinson, *The Chemical Wedding*, lançado, coincidentemente, no mesmo ano do álbum de Ulver, ilustra as potencialidades de uma interpretação inovadora da obra de Blake. A capa do disco apresenta uma tela de Blake, *The Ghost of a Flea* (O fantasma de uma pulga), produzida entre 1819 e 1820. Apesar de seu título, a pintura é uma das imagens mais grotescas já produzidas por Blake; pintura que iria, como veremos, resultar em outras duas interessantes leituras em mídias distintas.

A música de Dickinson se enquadra no gênero do heavy metal, em que normalmente os tratamentos de temas se dão de forma metafórica, ao contrário de outros gêneros do rock, como o punk, que tratam temas diversos, como a crítica política ou social, de forma mais direta. Desse modo, a imagem de Blake opera de forma metafórica em relação aos temas, letras e mesmo à música do disco, num exemplo interessante do quanto certas obras ecoam significações variadas quando reinterpretadas em contextos outros que sua mídia original. Além disso, o encarte apresenta a tela de Blake não apenas alterada digitalmente, para comportar o nome do músico e o título do disco, como também a uma moldura que metaforicamente aproximaria o próprio disco de uma pintura.

O encarte apresenta duas outras pinturas de Blake, além de um texto sobre como sua obra foi reinterpretada por Dickinson. As letras das canções em vários momentos apresentam alusões às enigmáticas criaturas e cenários dos livros iluminados, como *Urizen*, *Thel* e *Jerusalem*, além de referências a vários de seus temas: como o mal, a liberdade e o desejo. Dickinson também aproxima Blake de místicos mais tradicionais, como na canção “*The tower*”, que reposiciona os arcanos do tarô em relação à obra do poeta e pintor inglês.

B. ROMANCE

No caso de obras romanescas, identificamos igualmente dois tipos de processos pelos quais a obra blakeana é relida ou reinterpretada. Primeiro, tratamos de remissões à obra poética e/ou pictórica de Blake. Um caso interessante, especialmente por referenciar as duas instâncias de sua criação, é o romance *Red Dragon* (1981), do escritor estadunidense Thomas Harris. O romance é o primeiro a apresentar um dos vilões mais icônicos da cultura popular: o psiquiatra canibal Hannibal Lecter.

Tradução
intersemiótica
iluminada a obra
de William Blake
e sua releitura no
Século XX

Enéias Farias
Tavares

Andrio J. R.
dos Santos

120

No texto de Harris, Blake aparece como um visionário que, através de sua pintura, revelara o sentido oculto de determinados versículos bíblicos. Lecter e Will Graham, o investigador do FBI e protagonista do romance, discutem sobre os crimes deste assassino em série, o que os leva a Francis Dolarhyde. Nesses diálogos, há diversas remissões à obra de Blake, em especial à pintura que dá título ao romance de Harris: *The great red dragon and the woman clothed with the sun*, executada entre 1805 e 1810, para uma série de aquarelas baseadas em cenas bíblicas. No caso deste romance, a referência à obra de Blake se dá tanto em nível textual quanto pictórico, tornando-se central à transformação de Dolarhyde no terrível dragão que o inspira. Em um dos capítulos, a pintura original é devorada pelo vilão, que deseja absorver a natureza do monstro nela retratado.

Harris aprofunda essa releitura da obra de Blake no segundo romance de sua série: *The silence of the lambs* (1988). Neste romance, o autor opera uma reconstrução narrativa de dois poemas de Blake: “The Lamb” e “The Tyger”, cada um figurando como contraparte dos estados de “inocência” e de “experiência” em *Songs of Innocence and of Experience* (1789-1794). Em seu enredo, Harris aloca novamente Hannibal Lecter como o antagonista de um investigador da lei, a personagem Clarice Starling, uma jovem agente do FBI que rememora cenas de infância acerca do sacrifício de ovelhas na fazenda em que fora criada por seus tios.

Se Clarice está conectada à figura inocente do cordeiro e ao seu “silêncio”, que no contexto do romance significaria sobrevivência, Hannibal é descrito como aprisionado no escuro de sua cela, com seus “olhos queimando vermelhos”, numa remissão aos versos iniciais do poema de Blake: “Tyger, Tyger, burning bright,/ in the Forest of the night”. Ademais, a caracterização de Lecter como um assassino canibal aproxima-o da ferocidade e da figuração predatória do animal blakeano. Se os poemas de *Songs* coadunam o problema cristão e filosófico sobre a coexistência do bem e do mal num universo pretensamente regido por um Deus amoroso e justo, Clarice e Hannibal ecoam essa discussão ao referirem a “febre tifoide” e “cisnes”, todos tendo a mesma origem: uma divindade ambígua, produtora tanto de bênçãos quanto de maldições. Lecter, por exemplo, lista desabamentos de igrejas como exemplificação dessa dualidade, presente também no demiurgo de Blake, Urizen.

Boa parte dessas referências pode ser percebida nas versões cinematográficas dos dois romances — *Manhunter*, de Michael Mann (1986), *The silence of the lambs*, de Jonathan Demme (1991), e *Red Dragon*, de Brett Ratner

(2002) – como também na série televisiva *Hannibal*, produzida por Brian Fuller para o canal estadunidense NBC, entre 2013 e 2015. Outros dois romances de Harris, que continuam a saga de Lecter, *Hannibal* (1999) e *Hannibal Rising* (2006), também apontam para aspectos diversos da obra de Blake, porém não de forma tão referencial. Mesmo assim, o conjunto desses livros resultou no estudo acadêmico de Michelle Leigh Gompt, *Thomas Harris and William Blake: Alussions in the Hannibal Lecter Novels*, publicado em 2014.

C. NARRATIVA GRÁFICA

Em Romances Gráficos (*Graphic Novels*), comumente conhecidos como histórias em quadrinhos ou banda desenhada, diversas obras apresentam referências à poesia e à pintura de Blake, novamente em via dupla. De forma referencial, citamos aquelas que se centram em seu poema mais conhecido, “The Tyger” (1794), como *Hellboy* (1996), de Mike Mignola, ou os heróis da Marvel Comics, como Wolverine (na minissérie *Origin*, escrita por Paul Jenkins, de 2001-2002) e Justiceiro (em *Punisher MAX: The Tyger*, escrita por Garth Ennis e publicada em 2006).

Nessa mídia, a remissão mais conhecida ao mesmo poema está em *Watchmen* (1986-1987), de Alan Moore e Dave Gibbons, talvez a história em quadrinhos mais lida e discutida dos últimos anos. Seu quinto capítulo, “Fearful Symmetry”, não apenas remete ao poema blakeano através do título como se encerra com a citação de sua primeira estrofe. Além dessa referência direta, os autores releram o poema ao estruturar a história. Em sua construção visual, por exemplo, os painéis da primeira página espelhem os da última, os da segunda página espelham os da penúltima, e assim sucessivamente, numa “assombrosa simetria”, tanto textual quanto visual. *Watchmen* é sempre citada por sua excelência técnica e o capítulo inspirado nos versos de Blake é uma boa ilustração disso.

Essa abordagem em nível de estruturação pode ser exemplificada também em outra obra de Moore. Em *From Hell*, ilustrada por Eddie Campbell, e publicada entre 1991 e 1996, Moore revive a arte blakeana de dois modos: numa referência a uma de suas pinturas e a um episódio de sua vida. Dedicado a dissecar o contexto histórico e os detalhes dos crimes de Jack o Estripador em 1888, Moore baseou-se na obra de Stephen Knight, *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976), que conecta os crimes à realeza inglesa e às seitas maçônicas, além de outras sociedades secretas do período. Como William Butler Yeats faz uma rápida apa-

Enéias Farias
Tavares

Andrio J. R.
dos Santos

122

rição em um dos capítulos, Moore aproveita as elucubrações místicas de seu protagonista, o médico William Gull, para fazê-lo voltar no tempo e inspirar espiritualmente a pintura que Blake executou nos últimos anos de sua vida: a supracitada *The Ghost of the Flea*. Desse modo, no capítulo catorze de seu romance gráfico, os artistas montam seu enredo de modo a sugerir que o assassino do período vitoriano tardio teria dado origem – numa curiosa e inventiva inversão temporal – à criatura blakeana.

No mesmo capítulo de *From Hell*, Moore e Campbell visitam um episódio no qual Blake tem uma de suas visões, fato que anos depois seria recontado por John Varley e publicado por Gilchrist em sua biografia. Nesse aspecto, não apenas a obra, como também a vida de Blake, cujas principais anedotas encontram-se em *Life of Blake – Pictor Ignotus* (1863), parecem resultar em inspiração para recriações artísticas em diversas mídias. No caso dos quadrinhos, algumas seriam meramente referenciais, já outras, bem mais inventivas, num processo contínuo de leitura e desleitura, o que caracteriza boa parte das traduções intersemióticas.

D. AUDIOVISUAL

Além das adaptações cinematográficas dos romances de Thomas Harris, que acabam recriando as referências já apresentadas nos romances *Red Dragon* e *The Silence of the Lambs*, o cinema tem referenciado Blake de diferentes modos. Três exemplos que ilustram essa releitura buscam referenciar texto, imagem ou reinterpretá-las em seu próprio enredo.

Em caráter de remissão à poesia de Blake, é possível mencionar o filme *The Dangerous Lives of Altar Boys* (2002), dirigido por Peter Care. Na película, uma freira cita versos do poema “The Tyger” em alusão a uma das personagens principais do filme. A freira, irmã Assumpta (Jodie Foster), menciona Blake para ilustrar a amoralidade que vê na personagem Francis (Emile Hirsch) e, da mesma forma que o poema questiona a criação de algo temível como o tigre em relação a algo bondoso como o cordeiro, a questão se estende à periculosidade percebida pela freira no jovem adolescente.

Além disso, o filme aborda questões e temas muito semelhantes aos apresentados em obras blakeanas, apresentando a igreja ou o ensinamento religioso como uma forma de opressão moral que gera culpa pelo desejo e ato sexual. Além disso, a tentativa de libertação das personagens do julgo da instituição dogmática, através da bebida e do sexo, referencia, ainda que de forma superficial, a concepção de “sensual enjoyment”, apresentada em *The Marriage Of Heaven And Hell*.

Quanto a remissões visuais, destacamos uma cena de *Shutter Island* (2010), filme de Martin Scorsese baseado no romance homônimo de Dennis Lehane (2003). A história trata de um agente federal que investiga um paciente desaparecido de um manicômio-prisão. No início da película, o herói interpretado por Leonardo DiCaprio conversa com o responsável pelo asilo e vê na parede de seu gabinete a aquarela *Nabucodonozor* (1794-1795), pintada por Blake para acompanhar outra de suas telas mais conhecidas: *Newton*. O rei babilônico transmutado em fera por sete anos de loucura ecoa perfeitamente o enredo do filme.

Mas neste caso específico, notamos que há um interessante padrão nas leituras e referências das obras de Blake realizadas pelo cinema hollywoodiano. Em muitos desses casos, é o caráter grotesco, presente em algumas de suas telas, que é usada com frequência em películas de suspense ou horror, como se a dimensão visionária e referencial bíblica presentes em Blake se ajustassem a essas tramas, nas quais perversões morais, de origem religiosa ou familiar, encontram na obra do artista prenúncios estéticos de pavores futuros.

Exemplo de um segundo tipo de relação, mais estrutural do que referencial, é o filme *Dead Man* (1995). Além do protagonista da película se chamar William Blake, a produção apresenta inúmeras referências à obra do artista inglês. O longa-metragem, segundo o diretor Jim Jarmusch, é caracterizado como um “*Western* psicodélico”, uma vez que foi filmada em preto e branco, além de apresentar diversos elementos surreais. A personagem Nobody cita diversos poemas de Blake, de livros como *The Marriage of Heaven and Hell* e *The Everlasting Gospel*. Por sua vez, o caçador de recompensas Cole adverte seus companheiros para que não bebam água parada, referência a um dos provérbios do inferno de *The Marriage*. O nome da personagem “Thel” também remonta à obra de Blake, assim como outras referências, como a cena de assassinato envolvendo a mesma personagem e o poema “The Sick Rose”.

E. TELEVISÃO

O mesmo tipo de procedimento reinterpretativo, no que concerne ao audiovisual, pode ser percebido em produções voltadas para a mídia televisiva. Nela, as obras de Blake tem recebido ainda mais destaque. Nos últimos anos, diversas séries de televisão têm reinterpretado passa-

Tradução
intersemiótica
iluminada a obra
de William Blake
e sua releitura no
Século XX

gens específicas dos livros iluminados. Em termos de remissão à poesia blakeana, “The Tyger”, por exemplo, foi abordado em *The Mentalist* (da Primeira à Terceira Temporadas, 2008), *Bates Motel* (Primeira Temporada, 2012) e *Hannibal* (Terceira Temporada, 2015).

Em *The Mentalist*, o assassino em série Red John funda uma organização criminosa chamada “The Blake Association”. Agindo como uma irmandade ou seita, seus membros possuem uma tatuagem identificadora e, como senha, utilizam os primeiros versos do poema de Blake: “Tyger Tyger”. Por outro lado, a relação entre “The Tyger” e as personagens da série se desenvolve de forma mais complexa. Red John poderia compreender a si mesmo como um tigre e associar o cordeiro ao protagonista, Patrick Jane. O poema de Blake problematiza a existência dos contrários, bem e mal, céu e inferno, inocência e experiência – se um poderia existir sem o outro. No decorrer da série, Red John tem muitas oportunidades de assassinar Jane, seu perseguidor, porém, ele não o faz. Isso poderia indicar que John reconhece Jane como um opositor necessário. Jane seria, para John, uma margem de contraste do seu propósito, ou do seu mal.

A série *Bates Motel* traça o *background* da personagem Norman Bates, que mais tarde se tornaria um assassino no livro *Psycho* (1959), de Robert Bloch – também adaptado para o cinema em 1960, dirigido por Alfred Hitchcock. Norman é um jovem cheio de amor e raiva, atormentado pela posição intermitente que ocupa entre estes dois opostos e com a ideia de redenção. Já sua mãe, Norma, é representada como uma personagem vívida ao mesmo tempo em que lívida, uma espécie de catástrofe bela e selvagem e, assim como o filho, imersa entre o horror e a fascinação.

Norma cita “The Tyger”, em versos que poderiam ser lidos como uma metáfora para a relação entre mãe e filho: “[w]hat immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry?” (BLAKE, 1789, v. 1-2) e “[d]id He Who made the Lamb make thee?” (BLAKE, 1789, v. 22). Em certas instâncias, Norma é um tipo de deidade para o filho, pois ela acredita ter feito o filho à sua própria imagem; mais ainda, ela poderia compreender o filho e a si mesma como duas instâncias de um todo, talvez como os opostos de inocência e experiência, a terrível simetria do tigre em relação à pureza do cordeiro. Isto porque Norma diz ao jovem Norman que eles são, em essência, a mesma pessoa, pois ela não é capaz de distinguir seus desejos dos desejos do filho.

Há também, na segunda temporada de *Penny Dreadful* (2015), um profícuo diálogo entre os personagens Vanessa Ives (Eva Green) e a criatura de Frankenstein (Rory Kinnear), numa clínica para pacientes de cólera. Como um dos temas do seriado é a exclusão social — trabalhada através da metáfora do monstro vitoriano — versos blakeanos de *Auguries of Innocence* são recitados para referir às “flores selvagens” que são tidas por páreas em sociedade.

Já em *Hannibal*, seriado recente do canal norte-americano NBC — em episódios antecessores à adaptação de *Red Dragon* no final da terceira temporada (2015) — o produtor e criador Brian Fuller coloca uma das pinturas de Blake no quarto de Mason Verger, dono de uma rede de abatedouros de animais e um dos antagonistas do investigador Will Graham. A imagem é o frontispício de *Europe a Prophecy* (1793), que apresenta Urizen, símbolo de dominação, razão e opressão na mitologia blakeana.

Nesses exemplos, temos referências pontuais a imagens ou versos blakeanos, sendo raros os casos em que a trama dialogue com a arte ou com a biografia do artista. Uma exceção é o recente seriado produzido pelo canal ITV Score, *The Frankenstein Chronicles* (2015), criado por Benjamin Ross. O programa trata do período histórico que precede a publicação de Mary Shelley, sendo uma obra de suspense e horror na qual corpos deformados e usados como cobaias para experimentos fisiológicos aludem à criatura criada por Shelley.

O protagonista, John Marlott (Sean Bean), é um investigador que busca os responsáveis por tais crimes, sendo as vítimas, em sua grande maioria, crianças. Passando-se em 1827, há presença de várias figuras históricas como a própria Mary Shelley (Anna Maxwell Martin) e o próprio William Blake (Steven Berkoff). Este se encontra em seu leito de morte e em uma de suas visões adverte o protagonista sobre a criatura responsável pelos crimes investigados. Na sequência, Marlott recebe uma série de obras de Blake. Estas são recriações de diversas pinturas num formato nunca utilizado pelo artista, mas que no enredo da série são utilizadas como um verdadeiro mosaico que aponta para o autor dos crimes. Também aqui a pintura *The Ghost of the Flea* ganha importância, utilizada para referir não apenas ao monstro de Shelley como também ao autor dos crimes.

Ademais, como a investigação de Marlott envolve crianças desaparecidas, há uma recriação da lâmina “The Little Girl Lost”, de *Songs of Innocence and of Experience* (1789-1794), livro iluminado no qual a exploração infantil e a exclusão social são constantes — ambos temas tratados em

Tradução
intersemiótica
iluminada a obra
de William Blake
e sua releitura no
Século XX

125

Frankenstein Chronicles. Ainda, a abertura do seriado, bem como algumas de suas cenas, recriam obras de Blake. Também seu estúdio de gravação e impressão e seu método iluminado ganham destaque no decorrer do enredo.

Apesar de novamente a arte blakeana ser utilizada como elemento central em uma obra de suspense e horror, o escopo do seriado criado por Ross é maior do que os de outros casos que apresentamos, apropriando-se não apenas das obras como da vida de Blake para contar sua história. Além disso, a produção dialoga com a denúncia presente em seus poemas sobre a utilização do trabalho infantil e a opressão de vítimas socialmente carentes. De todas as obras audiovisuais surgidas nos últimos anos que se referiram a Blake, poucas foram tão ricas quanto *The Frankenstein Chronicles*.

Enéias Farias

Tavares

Andrio J. R.
dos Santos

126

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vida, Blake foi um artista à margem. Sua obra recebeu pouquíssimo enaltecimento e seu primeiro biógrafo, Gilchrist, interessou-se por sua persona mais como um personagem curioso que entretém por sua personalidade singular, do que por sua obra poética e pictural. Todavia, tanto a obra como a própria figura do artista parecem possuir grande atrativo para reinterpretações e leituras modernas. Como visto, a poesia e a pintura blakeana tem sido com grande frequência traduzidas intersemioticamente, de forma mais abrangente ou mesmo detendo-se em suas especificidades de obra compósita.

A tradução intersemiótica, discutida por autores como Roman Jakobson e Julio Plaza, é comumente compreendida como uma transferência de significados de um sistema de signos específico para outro sistema semiótico. Porém, esse tipo de operação não é delimitado por essa característica. Ao invés disso, pode-se pensar na tradução intersemiótica como um diálogo de significados intermídia e sempre em expansão. Autores como Saree Makdisi (2002) e Stephen Behrendt (1992) consideram a obra de Blake nestes mesmos termos: uma interação intrínseca em duas diferentes formas de mídia, texto e imagem, da qual emerge uma terceira significação. Por sua vez, esse jogo de significações, essa fricção de sentidos, operaria de forma expansiva, sempre em movimento.

No presente trabalho, nosso intuito foi discutir as especificidades da tradução intersemiótica, assim como sugerir uma metodologia a partir da qual a obra iluminada de Blake poderia ser interpretada. Além disso, fornecemos uma lista geral de referên-

cias ao trabalho do artista, desde leituras diretas, que apenas empregam a pintura ou a poesia blakeana de forma ilustrativa, à reinterpretarções, que problematizam as significações produzidas pelo objeto tradutor. Em trabalhos futuros, pretendemos desenvolver análises teóricas e críticas detalhadas e específicas das traduções intersemióticas da obra de William Blake, a partir da metodologia proposta neste artigo.

*Tradução
intersemiótica
iluminada a obra
de William Blake
e sua releitura no
Século XX*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)**, v. 4, n. 1, 2010, p. 1-14.

BEHRENDT, S. C. **Reading William Blake**. London: Macmillan Press Ltd, 1992.

BLAKE, William. **The Marriage of Heaven and Hell**, Cópia H, 1790. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/copy.xq?copyid=mhh.h&java=no>>. Acesso em 11.nov.2015.

_____. **Songs of Innocence and of Experience**. Cópia L, 1795. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/>>. Acesso em: 21.set.2015.

BLOOM, Harold. **Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument**. New York, 1965.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas: ensaios e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemitótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. In: **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 3 (1998), p. 313-338. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em: 10.fev.2015.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Enéias Farias

Tavares

ERDMAN, David V. **Blake – Prophet against empire**. New York: Dover, [1954] 1991.

Andrio J. R.

dos Santos

_____. **The illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary**. New York: Dover Publications, 1992.

128

FRYE, Northrop. **Fearful Symmetry – A Study of William Blake**. Princeton: Princeton University Press, 1947.

GILCHRIST, Alexander. **Life of William Blake, “Pictor ignotus”. With selections from his poems and other writings**. London: Macmillan, 1863; 2nd ed. 1880. New York: Dover Publications, 1998.

GOMPT, M. L. **Thomas Harris and William Blake: Alussions in the Hannibal Lecter Novels**. Jefferson, NC: Macfarland & Company, 2014.

HAGSTRUM, Jean H. **William Blake, Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse**. Chicago: Chicago University Press, 1964.

Harris, Thomas. **Red Dragon**. New York, NY: Berkley Publishing, 1981.

_____. **The Silence of the Lambs**. New York, NY: St. Martin's Press, 1988.

_____. **Hannibal**. New York, NY: Dell Publishing, 1999

_____. **Hannibal Rising**. New York, NY: Delacorte Press, 2006

KNIGHT, Stephen. **Jack the Ripper: The Final Solution**. New York, NY: McKay Publishing, 1976.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MAKDISI, Saree. **William Blake and the Impossible History of the 1790s**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

_____. The political aesthetic of Blake's images. In: EAVES, M. (Ed.) **Cambridge Companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 110 – 132.

MEE, Jon. **Dangerous Enthusiasm**. Oxford: Clarendon, 2002.

MITCHELL, W. J. T. **Blake's Composite Art**. Princeton: Princeton University Press, 1985.

PAGLIARO, Harold. On the Changing View of "The Tyger". In: BLOOM, Harold (Org.). **Bloom's Major Poets: William Blake**. New York: Info-base Publishing, 2003, p. 22-26.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PHILLIPS, Michael. **William Blake – The creation of the Songs from manuscript to Illuminated Printing**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

VISCOMI, Joseph. **Blake and the Idea of Book**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Yeats, W. B.; Ellis, E. J. **The Works of William Blake: Poetic, Symbolic, and Critical (1893)**. Disponível em: <<https://archive.org/details/worksofwilliambl03blakuoft>>. Acesso em: 23. nov.2015.

*Tradução
intersemiótica
iluminada a obra
de William Blake
e sua releitura no
Século XX*

129

Apêndice

Referências à obra de William Blake na cultura popular do Século XX e XXI

Listamos abaixo uma série de obras que referenciam ou recriam a obra de Blake na cultura dos séculos XX e XXI. Para tanto, respeitamos a estrutura metodológica ilustrada na segunda seção deste artigo, usando por critérios de divisão a) gêneros (musical, literário, literário gráfico e audiovisual) e b) quanto à natureza da tradução intersemiótica (textual, visual ou remissiva/estruturante). Tal lista é parcial, remetendo às obras culturais que conseguimos identificar. Nossa meta é expandi-la à medida que novas obras forem sendo produzidas ou descobertas.

Enéias Farias

Tavares

Andrio J. R.

dos Santos

130

1. MÚSICA

1.1 Adaptações Musicais da Obra de Blake

- *Songs of Innocence and Experience*, Allen Ginsberg. Beverly Hills: MGM Records, 1970.
- *William Blake's Songs of Innocence and of Experience*, Victor Vertunni. Independente, 2011.
- *Songs of Innocence and of Experience*, Greg Brown. St. Paul, Minnesota: Red House Records, 1986.
- *Themes from William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, Ulver. London: House Of Mythology, 1998.
- *The Tyger*. Qntal banda. In: Qntal VII. Berlin: Drakkar Entertainment, 2014.
- *The Tyger & the Fly* (EP), Herbst in Peking. Berlin: Peking Records, 2014.

1.2 Transposição e reinterpretação musical de Blake

- *The Chemical Wedding*, Bruce Dickinson. Los Angeles: Sanctuary Records, 1998.
- *On Heavenly Fields* (Demo), Thelema. Podolsk, Russian Federation: SFC Records, 2003.
- *Divine Image* (Demo), Thelema. Podolsk, Russian Federation: SFC Records, 2007.
- *Fearful Symmetry* (2008), Thelema. Podolsk, Russian Federation: SFC Records, 2008.

2. ROMANCE

2.1 Remissões à obra de Blake

- *Red Dragon*, Thomas Harris. New York, NY: Berkley Publishing, 1981. **Ref.:** Poesia e pintura.
- *The tale of the body thief*, Anne Rice. New York City: Ballantine Books, 1992. **Ref.:** Rice reinterpreta o poema “The Tyger”, assim como menciona Rembrandt.
- *Memnoch the devil*, Anne Rice. New York City: Ballantine Books, 1995. **Ref.:** A autora menciona as pinturas e os corpos sublimes da arte de Blake. Na obra, o diabo é descrito como uma ilustração blakeana.

Tradução
intersemiótica
iluminada a obra
de William Blake
e sua releitura no
Século XX

2.2 Reinterpretações de Blake no enredo

- *The Silence of the lambs*, Thomas Harris. New York, NY: St. Martin’s Press, 1988. **Ref.:** Associação entre as personagens Clarice (lamb) e Hannibal (tyger).
- *The tale of the body thief*, Anne Rice. New York City: Ballantine Books, 1992. **Ref.:** Rice menciona o poema “The Tyger” como forma de discutir, no enredo, questões metafísicas sobre a criação do mal por um Deus bondoso.
- *Memnoch the devil*, Anne Rice. New York City: Ballantine Books, 1995. **Ref.:** Rice concebe o diabo como uma criatura de características sublimes e o compara com uma ilustração ou pintura de Blake. Além disso, a autora desenvolve no enredo diversos temas trabalhados pelo artista londrino, como inocência e experiência, céu e inferno, bem e mal.

131

3. NARRATIVA GRÁFICA

3.1 Remissões à poesia de Blake

- *Hellboy: Wake the Devil*, Mike Mignola (autor e ilustrador). Milwaukie, Oregon: Dark Horse Comics, Junho — Outubro de 1996, 5 volumes. **Ref.:** “The Tyger”.
- *Punisher MAX*, Jason Aaron (autor), Steve Dillon (ilustrador). New York: Marvel Comics, Janeiro de 2010 – Fevereiro de 2012, 22 volumes. **Ref.:** “The Tyger”.
- *Wolverine: Origin*, Paul Jenkins (autor), Andy Kubert (ilustrador). New York: Marvel Comics, Novembro de 2001 — Março de 2002, 6 volumes. **Ref.:** “The Tyger”.

- *Watchmen*, Alan Moore (autor), Dave Gibbons (ilustrador). Burbank, California: DC Comics, 1989. **Ref.** “The Tyger”.
- *V for Vendetta*, Alan Moore (autor), David Lloyd (ilustrador). Burbank, California: Vertigo Comics, 1989. **Ref.:** verso de *Jerusalem*.

3.2 Remissões à obra visual de Blake

- *From Hell*, Alan Moore (autor), Eddie Campbell (ilustrador). Marietta, Georgia: Top Shelf Productions, 1999. **Ref.:** *The ghost of a flea*.

3.3 Reinterpretações de Blake no enredo

- *Watchmen*, Alan Moore (autor), Dave Gibbons (ilustrador). Burbank, California: DC Comics, 1989. **Ref.:** “Fearful Symmetry”, de “The Tyger”, vira composição visual espelhada.
- *The tale of the body thief*, Anne Rice (poesia) (pintura de Rembrandt). New York City: Ballantine Books, 1992. **Ref.:** “The Tyger” torna-se uma metáfora para discutir a natureza do protagonista.
- *The Invisibles*, Grant Morrison (autor), vários (ilustrador). Burbank, California: Vertigo Comics, setembro de 1994 — junho de 2000, 3 volumes. **Ref.:** remissão a personagem Urizen.

4. AUDIOVISUAL

4.1 Cinema

4.1.1 Remissões à poesia

- *V for Vendetta*, Direção: James McTeigue. Produção: Joel Silver, Larry Wachowski, Andy Wachowski, Grant Hill. Produtora: Silver Pictures, Vertigo (DC Comics), Anarchos Productions, 2006, DVD (132 min), son., color. **Ref.:** pintura de Blake.
- *Tropico* (Short film). Criação: Lana Del Rey. Direção: Anthony Mandler. Produção: Heather Heller. Produtora: Anthony Mandler, 2013, DVD (27 min), son., color. **Ref.:** As canções de Del Rey citam diretamente diversos versos da obra de Blake, no intuito de trabalhar as questões cristãs de queda e redenção, além de inocência e experiência.
- *Ride* (Video Clip). Criação: Lana Del Rey, Justin Parker. Direção: Anthony Mandler. Produção: Heather Heller. Produtora: Black Hand Cinema, 2012, HDTV (10:10 min), son., color. **Ref.:** A canção de Del Rey reinterpretra o verso “The road of excess leads to the palace of wisdom”, de *The Marriage of Heaven and Hell*.

Enéias Farias
Tavares

Andrio J. R.
dos Santos

132

- *The Dangerous Lives of Altar Boys*. Direção: Peter Care. Produção: Jodie Foster. Produtora: Egg Pictures; Initial Entertainment Group, 2002, MGM, DVD (104 min), son., color. **Ref.:** *The Marriage of Heaven and Hell* e “The Tyger”.

4.1.2 Remissões à pintura

- *Manhunter*. Direção: Michael Mann. Produção: Richard A. Roth. Produtora: De Laurentiis Entertainment Group; Red Dragon Productions, 1986, MGM, DVD (124 min), son., color. **Ref.:** *The great red dragon and the woman clothed with the sun*.
- *Red Dragon*. Direção: Brett Ratner. Produção: Dino De Laurentiis, Martha De Laurentiis. Produtora: Dino De Laurentiis Company, 2002, DVD (124 min), son., color. **Ref.:** *The great red dragon and the woman clothed with the sun*.
- *Shutter Island*. Direção: Martin Scorsese. Produção: Mike Medavoy. Produtora: Appian Way Productions; Phoenix Pictures, 2010, DVD (138 min), son., color. **Ref.:** *Nabudonozor* e *The Marriage Of Heaven And Hell*.

4.1.3 Recriação no enredo

- *Dead Man*. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Demetra J. MacBride. Produtora: Miramax Films, 1995, MGM, DVD (120 min), son., color. **Ref.:** protagonista se chama William Blake.
- *Howl!*. Direção: Rob Epstein, Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein, Jeffrey Friedman. Produtora: WercWerk Works, 2010, DVD (85 min), son., color. **Ref.:** animações são livros iluminados.
- *The Tyger* (Short film). Direção: Guilherme Marcondes. Produção: Paula Madureira, 2006, *online* (120 min), son., color. **Ref.:** “The Tyger”.

4.2 Televisão

4.2.1 Remissões à Poesia

- *Penny Dreadful*. Criador: John Logan. Produção: James Flynn, Morgan O’Sullivan. Produtora: Desert Wolf Productions, Neal Street Productions, Maio de 2014 — corrente, TV (47–60 min/ ep.), son., color. **Ref.:** no 2º ep. da 2ª temporada, a personagem Vanessa Ives cita Blake: “To see a world in a grain of sand, and heaven in a wildflower”.
- *The mentalist*. Criador: Bruno Heller. Produção: Bruno Heller. Produtora: Warner Bros. Television, Setembro de 2008 — Feve-

Tradução
intersemiótica
iluminada a obra
de William Blake
e sua releitura no
Século XX

133

Enéias Farias
Tavares

Andrio J. R.
dos Santos

134

- reiro de 2015, TV (40–45 min/ ep.), son., color. **Ref.:** leituras frequentes em relação à personagem Red John, um *serial killer*.
- *Bates Motel*. Baseado em: *Psycho* (1959), de Robert Bloch. Produção: Justis Greene, Vera Farmiga. Produtora: Universal Television, Março de 2013 — corrente, HDTV (40–47 min/ ep.), son., color. **Ref.:** “The Tyger”.
 - *Revenge*. Criador: Mike Kelley. Produção: Randy Sutter. Produtora: ABC Studios, Setembro de 2011 — Maio de 2015, TV (40–45 min/ ep.), son., color. **Ref.:** a personagem Emily Thorne cita os versos “If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite”, de *The Marriage of Heaven and Hell*, no intuito de refletir acerca de expectativas e do tema da experiência.
 - *The Originals*. Criador: Julie Plec. Produção: Julie Plec. Produtora: My So-Called Company, Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros Television, Outubro de 2013 — corrente, TV (40–45 min/ ep.), son., color. **Ref.:** O vampiro Klaus Michelson cita o poema de William Blake, “The Poison Tree”.

4.2.2 Remissões à pintura e recriação no enredo

- *Hannibal*. Criador: Bryan Fuller, baseado nos personagens de *Red Dragon* (1981), de Thomas Harris. Produção: Bryan Fuller. Produtora: NBC Television, Abril de 2013 — Agosto de 2015, TV (40–45 min/ ep.), son., color. **Ref.:** Construção do enredo da série.
- *The Frankenstein Chronicles*. Criador: Benjamin Ross, Barry Langford. Produção: Rainmark Films. Produtora: Rainmark Films, Novembro de 2015 — corrente, HDTV (40–45 min/ ep.), son., color. **Ref.:** Blake é um personagem da série.

Recebido em 10 de outubro de 2015

Aceito em 02 de dezembro de 2015