

# TABULEIRO DE LETRAS

**A tradução intersemiótica em *Frankenstein*, de Mary Shelley, *The Little Girl Lost*, de William Blake, e a série *The Frankenstein Chronicles***

***The intersemiotic translation in Frankenstein by Mary Shelley, The Little Girl lost by William Blake and The Frankenstein Chronicles series***

Suellen Cordovil da Silva<sup>1</sup>

Teófilo Augusto da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** O principal objetivo deste artigo é investigar a tradução intersemiótica em três obras: o livro *Frankenstein*, de Mary Shelley, a série televisiva *The Frankenstein Chronicles* (2015) e um poema de William Blake intitulado *The Little Girl Lost*. Constatamos várias relações com o romance de Mary Shelley e trabalhos de William Blake com a série televisiva. A teoria da tradução intersemiótica foi explanada por Julio Plaza (2003) e Roman Jakobson (2001) que tomam como base Charles Peirce. Esse tipo de tradução basicamente significa a transmutação de um signo para outro. Portanto, o estudo deste trabalho veio para acrescentar mais informações sobre a tradução intersemiótica e sobre como a literatura pode ser projetada nas produções cinematográficas.

**Palavras-chave:** Tradução Intersemiótica; William Blake; *The Little Girl Lost*; *Frankenstein*; *The Frankenstein Chronicles*.

**ABSTRACT:** The main objective of this article is to investigate the intersemiotic translation in three works. They are the book *Frankenstein* by Mary Shelley, the television series *The Frankenstein Chronicles* (2015) and a poem by William Blake titled *The Little Girl Lost*. In the series we can find many links with the romance of Mary Shelley and works of William Blake. The theory of intersemiotic translation was explained by Julio Plaza (2003) and Roman Jakobson (2001) based on Charles Peirce, this type of translation basically means the transmutation of one sign to another. Therefore, the study of this work came to add more information about intersemiotic translation and how literature can be projected in film productions.

**Keyword:** Intersemiotic Translation; William Blake; *The Little Girl Lost*; *Frankenstein*; *The Frankenstein Chronicles*.

---

<sup>1</sup> Doutoranda no PPGL - Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professora Assistente na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Mestre em Estudos Literários e Licenciada em Língua Inglesa na Universidade Federal do Pará (UFPA), Marabá, Pará, Brasil. E-mail: sue\_ellen11@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Professor Assistente na Universidade Federal do Sul e Sudeste (Unifesspa). Mestre em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: teofilo@unifesspa.edu.br

## Introdução

Neste trabalho pretende-se analisar o processo da tradução e o sentido de interpretação ao longo das transmutações de um contexto linguístico para o contexto artístico, fílmico, entre outros<sup>3</sup>. O conceito de transmutação aqui mencionado é fundamentado por Julio Plaza (2003) como uma “interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais” ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança o cinema ou a pintura”. (PLAZA, 2003).

Sendo assim, ainda para fundamentação teórica foram abordados os conceitos acerca da Tradução Intersemiótica, com Roman Jakobson (2003), que embasa a própria leitura de Julio Plaza (2003), uma vez que Plaza destaca Jakobson como uma referência da tradução. Por sua vez, Jakobson destaca Charlie S. Pierce como o autêntico e intrépido precursor da linguística estrutural. Dessa maneira, mediante essa base conceitual e teórica, pretendemos observar o caminho metodológico de como se procede do signo até a tradução. Assim, teremos um embasamento teórico para então ser executada uma análise comparativa entre a obra (*Frankenstein*, de Mary Shelley), a série (*The Frankenstein Chronicles*) e o poema (*The Little Girl Lost*), mantendo o principal objetivo, qual seja, o de estudar a presença de obras de William Blake na série televisiva.

Mary Shelley (1797-1851) nasceu em Polygon, Londres, próximo do que é hoje a cidade de Euston. Era filha de Mary Wollstonecraft e William Godwin, pessoas muito influentes à época. Após a morte da mãe de Mary Shelley, vítima de uma infecção adquirida durante o parto, o pai, Godwin, assumiu as responsabilidades pela criação de Mary e, porque acreditava que as mulheres deveriam ser educadas iguais aos homens, a educação de Mary foi voltada para a literatura, filosofias e as ciências naturais. (HINDLE, 2003)

Em 1818, aos 21 anos, Mary Shelley publicou talvez a sua obra mais famosa de horror nomeada *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Essa obra teve uma repercussão para diversas interpretações em diferentes contextos. Observamos que Ana Claudia Giassone, em seu livro intitulado *O Mosaico de Frankenstein* (1999) apresenta a relação da obra em produções cinematográficas, a exemplo de *Blade Runner: o caçador de andróides* (1982), *O Exterminador do Futuro* (1985) e *Edward Mãos de Tesoura* (1990), filmes conhecidos e vistos até os dias de hoje.

---

<sup>3</sup> Esse texto não seria escrito sem a ajuda imprescindível de Amanda Foro da Silva, graduanda em Letras – Inglês, na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – Unifesspa.

A obra de *Frankenstein* nos traz uma ficção a partir de uma mistura do real com o acontecimento fantástico da criação do cientista Victor Frankenstein. Giassone (1999) afirma que um dos principais aspectos que surge nesse trabalho é “a discussão acerca da tensão entre o natural e o artificial”. (GIASSONE, 1999, p. 37). A leitura da narrativa *Frankenstein* nos faz questionar a respeito da veracidade do romance, se isso realmente aconteceu ou se apenas faz parte da ficção. Cabe salientar que essa mesma tensão entre o natural e o artificial vem a ocorrer na série *The Frankenstein Chronicles*.

Em *The Frankenstein Chronicles* (2015), como já dito, temos uma adaptação livre do *Frankenstein* de Mary Shelley. A série foi transmitida no canal ITV Encored, na Inglaterra, e a história se passa em Londres na primeira metade do século XIX, em 1827, mudando levemente a ambientação original da obra. A série é classificada com o gênero terror e policial, na qual o personagem protagonista, John Marlott, é um policial que investiga o aparecimento de um cadáver às margens do rio, e ao se aproximar percebe que, na verdade, o que estava na beira do rio era um corpo montado a partir de várias partes de corpos de outras pessoas. Inicia-se então uma série de investigações a partir desse crime misterioso que aborda também o sumiço de crianças naquela cidade. John Marlott procura o culpado diante do ocorrido (HOGAN, 2016).

Durante a busca, a série desenrola a aproximação entre o poema *The Little Girl Lost*, de William Blake, que retrata uma menina com um vestido rosa chamada Lyca. John Marlott, ao ler esse poema, logo inferiu que poderia ser de Alice, a menina desaparecida, e levou consigo a impressão da obra blakeana, como forma de pista até a casa de William Blake, a fim de saber mais informações para a sua investigação. William Blake aparece ao longo da série como um personagem. Ele sugere, por meio de lâminas, os misteriosos acontecimentos ocorridos na cidade, como o descrito em *The Little Girl Lost*. Essas lâminas fornecem algumas informações como formas de pistas, para John Marlott encontrar o “antagonista” da trama, ou seja, o culpado. Mary Shelley também surge como personagem nessa história, fornecendo algumas informações para John Marlott ir à busca de respostas na tentativa de desvendar os mistérios da série.

O fato de termos Blake como personagem no enredo da série é um indício de que houve uma espécie de transmutação, ou seja, a transferência entre contextos diferentes. Dessa forma, verificamos esse movimento das obras de Blake para a série televisiva em *The Frankenstein Chronicles* (2015). Outros exemplos de interação entre linguagens traduzem-se em importantes indícios para propormos a análise comparativa entre as obras aqui citadas, tendo como base teórica os estudiosos da Tradução Intersemiótica.

## O Conceito de Tradução Intersemiótica

A autora Lúcia Santaella esclarece, por meio de seus estudos da semiótica peirciana, que a semiótica é uma ciência que estuda as linguagens, sejam elas constituídas de imagens, gráficos, sinais, setas, sons, notas musicais, gestos ou expressões. Dessa forma, podemos considerar que semiótica é a ciência que tem por campo de investigação todas as linguagens possíveis. O campo investigativo é tão vasto que a autora cita que até a vida é ligada a uma linguagem, que vem a ser o DNA (substância universal portadora do código genético), por exemplo.

A forma de expressão humana vem desde os desenhos em cavernas, rituais de tribos primitivas, danças e cerimônias até as manifestações contemporâneas. Trazendo para os dias atuais temos a linguagem de sinais para os surdos e, também, com o avançar das tecnologias, temos a fotografia, o cinema e a TV, que são outros formatos de transmissão da linguagem. Diante desse universo amplo de linguagens Santaella (1990) baseia-se até em Sigmund Freud, para quem o sonho também é uma estrutura de linguagem.

Santaella (1990) afirma ainda que a tradução começa em nossa mente, ao pensarmos que “compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar em um pensamento em outro pensamento”. (SANTAELLA, 1990, p. 11). Aqui podemos perceber que o pensamento pode ter outra interpretação a partir daquele que recebe essa informação primeira. Com isso só podemos traduzir esse signo no momento em que traduzimos em outro signo, tal como no conceito de Charles Sanders Peirce de “semiose infinita” (NÖTH, 1995, p. 43), cujo teórico descreve que, na medida em que cada signo cria seu interpretante este se torna o *representamen* do próximo signo, resultando em “uma série sucessiva de interpretantes” *ad infinitum* (PEIRCE apud NÖTH, 1995, p. 43). Com base nesses pressupostos, vamos apresentar a tradução intersemiótica, que irá auxiliar-nos ao longo de nosso *corpus*.

Um dos autores da tradução intersemiótica, chamado Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica* (2003), a respeito da interpretação que ocorre pelo viés da tradução, afirma ser esta um trânsito criativo de linguagem, e que não se tem semelhança com a fidelidade, pois ela cria a sua própria verdade baseada no movimento de transformações de estruturas e de eventos. (PLAZA, 2003).

Plaza (2003) cita que “para Einstein uma obra de arte viva é aquela que permite a interpretação do leitor, ao engajá-lo em um processo de criação aberto” (p. 2). É pela leitura que reavivamos o passado, pois as leituras do passado não são apenas uma lembrança, na verdade é a sobrevivência da realidade daquela época ainda viva na atualidade. Essa característica é vista ao longo da série televisiva, como forma de retomar o passado de autores literários ingleses.

A tradução, segundo Plaza (2003), se apresenta como uma forma mais atenta de leitura, a fim de causar uma interpretação daquilo que se está investigando. A tradução gira em torno do passado, presente e futuro. O autor afirma que a história não se cria sozinha, para tanto necessita de um conhecimento prévio, de modo a incrementar o que se pretende produzir.

A tradução intersemiótica expõe seu conceito como uma transposição entre signos diferentes. Dessa forma, esse tipo de transição de signos ocorre no sentido de interpretar um signo para o outro. Conforme Plaza, esse tipo de procedimento dá um novo sentido, uma nova estrutura “que pela sua própria característica diferencial, tende a se desvincular do original”. Verificamos que a tradução, “portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura”. (PLAZA, 2003, p. 30).

Mas não podemos dizer que a tradução intersemiótica se desvia completamente do original. Afinal de contas, foi do original que surgiu essa tradução, porém na tradução intersemiótica apresenta-se com um aspecto expandido, renovado e recriado. Plaza também nos esclarece acerca de como o tradutor se posiciona durante a tradução:

Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências de variados tipos de eleição, entre determinados tipos de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre influência não somente dos procedimentos da linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 2003, p.10).

Ademais, a tradução intersemiótica tem um papel fundamental, pois, conforme observa Plaza (2003), “a tradução rompe fronteiras entre os diversos sistemas sógnicos como: verbal, pictórico, fotográfico, filmico, televisivo, gráfico, musical etc.” (PLAZA, 2003, p. 67). O autor complementa que todo o traduzir é cognitivo, ou seja, é uma forma de aquisição de conhecimento.

A tradução da obra literária para o cinema sempre esteve em questão e foi discutida em diferentes contextos. Ismail Xavier (1983) menciona que, apesar de no passado a cobrança

ser muito severa com respeito à verossimilhança, essa pressão perdeu força ao se analisar que as adaptações se dão em culturas diferentes, e a mudança do tempo faz com que aconteça a redefinição da literatura a ser adaptada ao cinema. Em complemento a isso, Diniz (1998) retrata o que significam essas adaptações em escala cultural.

Segundo estudiosos de tradução, esses elementos representam aspectos culturais, pois a cultura, um tipo de interpretante, se apresenta como o elemento a ser transportado de um texto para outro. Isso indica que a tradução nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando realizada entre sistemas de signos diferentes. Ela é cultural. [...] (DINIZ, 1998, p. 324).

Então, podemos compreender que a tradução não é somente intersemiótica, e sim cultural. A relação entre a literatura para o cinema carrega essa proximidade cultural conforme Ismail Xavier afirma no seguinte apontamento: “A fidelidade ao original deixa de ser critério de maior juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência de que ter sua forma, e nos sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito”. Nesse sentido, devemos esperar que o cinema dialogue não somente com o contexto da obra literária, mas também com o próprio contexto do filme. (XAVIER, 1983, p. 64).

Devemos considerar que a representação da literatura pelo cinema envolve uma série de elementos, já que, como afirma Diniz, o material cinematográfico é não apenas a imagem, mas também palavras, signos impressos, músicas e ruídos. (DINIZ, 1998, p. 316). Sendo assim, a autora, em sua publicação a respeito da tradução intersemiótica do texto para a tela, classifica-a como transcodificação. Esse é um processo de transição entre o cinema e a literatura.

Tal sistema de signos envolvidos na produção cinematográfica, a exemplo do trabalho da câmera, da fusão de imagens e das edições para concluir o trabalho, não são identificados e enumerados isoladamente. Porém, eles fazem parte de um conjunto em que os sistemas interagem, criando um novo a partir da literatura em que foi baseada, dando-nos uma interpretação para além da leitura. (DINIZ, 1998).

Com base na descrição de Diniz, de que a transição entre cinema e literatura é uma transcodificação, propomo-nos a descrever e então realizar a análise dessa tradução intersemiótica como forma de método de estudo.

A Obra, a Série e o Poema.

*A série *The Frankenstein Chronicles**

A série *The Frankenstein Chronicles* (2015) centra-se no personagem do inspetor da polícia John Marlott, o qual foi encarregado de investigar um caso bizarro. Às margens do rio, o corpo de uma criança foi encontrado, porém, após uma análise, concluiu-se que era, na verdade, uma criatura montada a partir de pedaços de outras crianças. Ao iniciar as investigações, Marlott descobriu a existência de um negócio lucrativo de venda de cadáveres para estudos na medicina, cuja prática era altamente condenada pela sociedade da época.

Para prosseguir com as investigações, John Marlott e seu novo parceiro Nightingale foram até um garoto órfão e ofereceram dinheiro em troca de informações sobre como estão desaparecendo certas crianças. Dentre as crianças desaparecidas, Alice foi a mais recente, e durante as perguntas para aos pais da criança, Marlott ficou sabendo que a menina desaparecida estava usando seu vestido preferido, um vestido de domingo rosa. Uma pintura do rosto da menina lhe chamou a atenção por ter as letras ALYC no verso. A mãe dela diz que Alice estava aprendendo a fazer seu nome, e por isso colocou essas letras na pintura.

Cabe salientar que o personagem Marlott tem sífilis, e isso acidentalmente ocasionou a morte de sua esposa Agnes Marlott e de sua filha Elizabeth Marlott. A sífilis em Marlott tem como principais sintomas as feridas no corpo e uns pesadelos que o atormentam e que, durante a série, aparecem mais com visões.

Indispensável dizer que essas visões o deixam confuso sobre o que foi realidade e o que foi ilusão. Com isso, ao sair pela noite para continuar sua investigação, Marlott viu uma garota com o vestido idêntico ao de Alice e, apesar de não distinguir se era real ou mais uma de suas visões, corre ao encontro da garota. Chegando ao lugar, foi surpreendido por outras crianças comandadas por Billy, um homem que alimenta e abriga crianças para assim as aliciar. Marlott pediu para falar com a menina, mas, ao fazer-lhe perguntas sobre o vestido, não tem resultado e acaba sendo expulso do local, resolvendo então retornar no dia seguinte, dessa vez armado.

Porém, ao retornar ao local no dia seguinte, Nightingale e Marlott encontram o lugar vazio e, ao procurarem por pistas, Marlott encontra o poema de William Blake, chamado *The Little Girl Lost*. Ele percebe que o poema foi ilustrado, tendo o desenho de uma menina que está com um vestido rosa e se chama Lyca. Pegando esse poema, logo ele concluiu que poderia ser de Alice e levou a pista consigo. Vai então ao encontro de Blake, que se encontra muito enfermo, e diz que Alyc representa todas as crianças perdidas.

Junto a Blake, enquanto Marlott conduz as perguntas, está Mary Shelley. Quando Shelley vai encontrar Marlott, ela o avisa do falecimento de Blake e também diz que, antes de

morrer, ele pediu a ela que entregasse para John Marlott um trabalho não concluído. Trata-se de *The Book of Prometheus*, contendo uma série de pinturas, que iria ajudá-lo em sua investigação.

O seriado descreve a relação da vida aproximando o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. Marlott foi em busca desse livro no seriado. Ele notou que a cidade tinha diversos desaparecimentos, então decidiu descobrir qual a explicação para esses episódios. Marlott conhece então Lord Hervey, um “curandeiro” que tem um hospital e oferece ajuda para curar a doença do policial. Sobre a denominação curandeiro, no século XIX, as áreas das ciências que estavam ligadas à medicina e à anatomia eram vistas com desconfiança. Além de curandeiros, esses pesquisadores eram também chamados de ladrões de corpos. (GIASSONE, 1990, p. 48).

Mais tarde, Marlott descobre que Hervey foi o autor desses crimes, entretanto, precisava provar. Então segue até uma propriedade de Hervey e encontra seu criado com Alice. A menina consegue fugir, porém Lord Hervey o detém e lhe dá uma substância para dormir. Nesse momento, ele foi colocado em uma cilada, acusado e condenado à forca pelo assassinato de Flora.

No entanto, John Marlott vê novamente Hervey e este diz que o investigador está curado da sífilis. Ao se olhar no espelho, Marlott percebe que está com o corpo costurado no pescoço e no peito, sendo revelado a ele que foi acordado da morte. Vejamos, no tópico a seguir, como essas duas narrativas descritas até este momento, o romance *Frankenstein or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley, e a série televisiva *The Frankenstein Chronicles* se relacionam de acordo com a tradução intersemiótica.

Como já mencionado, a tradução intersemiótica é a tradução de um contexto sógnico diverso de outro, no caso, dentro de duas linguagens diferentes, como na situação deste estudo da obra escrita para o audiovisual. A série *The Frankenstein Chronicles* (2015) tem a narrativa baseada na obra *Frankenstein or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley. Essas produções têm como clímax a experiência bem-sucedida, por conseguir trazer a vida a um corpo inanimado, cada um à sua maneira. Conforme já fundamentado, esse tipo de tradução não segue a fidelidade da obra, mas sim propõe uma “transcodificação criativa” (PLAZA, 2003, p. 26).

Por exemplo, no romance *Frankenstein* Mary Shelley teve toda a sua inspiração para escrever a partir de um pesadelo. Já na série televisiva, ela mesma, que foi personagem dessa adaptação, presenciou todo o acontecimento, em que o esposo foi feito de cobaia, mas que não teve sucesso na sua experimentação e acabou falecendo. Na obra de Mary Shelley, Victor Frankenstein se dedicou para conhecer o princípio da vida e resolve, a partir de muitos estudos,

construir uma criatura, utilizando, para isso, partes de corpos de pessoas mortas. A transmutação para a série acontece logo no início, quando John Marlott encontra o corpo de uma menina totalmente montado de oito crianças.

O estudo para descobrir o princípio da vida está contextualizado no Ato da Anatomia, sendo que muitos estudantes de medicina lutavam para conseguir a legalização de terem corpos de pessoas mortas com a finalidade de pesquisa, visto que, naquela época, o comércio de corpos era a grande movimentação no negócio. Victor Frankenstein, no romance, cita que antes de dar vida à criatura, ele lhe aplicou a centelha da vida, cujo termo não é especificado na obra. Nesse caso notamos que existe uma tradução criativa, pois o personagem Lord Hervey afirma para a Marlott que ele já havia acordado da morte. O Lord deu uma nova vida para Marlott por meio de seus experimentos a partir do feto abortado por Flora, conforme explicitado na cena descrita a seguir: “Quando fiz o aborto daquela pobre menina, estava apenas colhendo a minha matéria-prima. A substância que lhe trouxe de volta da morte veio do feto dela e milhares parecidos.”<sup>4</sup> (Lost and Found. *The Frankenstein Chronicles*, 2015).”

Podemos notar que existe uma relação de transmutação entre o romance de Mary Shelley e a série *The Frankenstein Chronicles*. Abordaremos a terceira produção estudada neste artigo, o poema *The Little Girl Lost*, de William Blake.

#### *The Little Girl Lost*

O método de combinar a pintura e a poesia chamava muito a atenção quando William Blake passou a adotá-lo. No universo de suas criações, Blake chegou a produzir seis livros com seu método iluminado de impressão. William Blake publicou *America, a Prophecy*; *Visions of the Daughters of Albion*; *The Book of Thel*; *The Marriage of Heaven and Hell*; *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*.

As *Illuminated Printing* de *Song of Innocence* e *Song of Experience* contêm quarenta e cinco lâminas. Dessas pinturas, as lâminas 34-36, 53 e 54 foram primeiramente publicadas em *Song of Innocence*, mas foram movidas para *Song of Experience* em 1794, 1995 e 1818,

---

<sup>4</sup> A tradução feita neste artigo e nas citações das falas dos personagens da série é baseada nas legendas reproduzidas em todos os episódios.

respectivamente<sup>5</sup>. Os motivos da mudança ainda são inconclusos, segundo Tavares e Oliveira (2014), porém eles argumentam no seguinte trecho:

As razões de Blake ter transferido “The Little Girl Lost” e “Found” de Inocência para Experiência na versão conjunta da obra, publicada em 1794, são ainda inconclusas. Wicksteed, por exemplo, afirma que, possivelmente, Blake compôs essa dupla lírica por último, já prevendo sua gradativa modificação para o conjunto posterior (1923, p. 115). É possível levar essa hipótese adiante, ao supor que a própria composição desses dois conjuntos poéticos/imagéticos – de temática profética – poderia ter apresentado ao artista um novo desenvolvimento de sua própria reflexão. (TAVARES; OLIVEIRA, 2014, p.110).

Nesse momento, iremos examinar somente o poema que está no contexto de nossa pesquisa, contido no livro *Song of Experience*, conforme as imagens a seguir.

**Figura 01:** Poema *The Little Girl Lost*, de William Blake<sup>6</sup>.



**Figura 02:** Parte final da lâmina de *The Little Girl Lost*<sup>7</sup>.

<sup>5</sup>SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE (COMPOSED 1789, 1794. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.b?descId=songsie.b.illbk.01>> Acesso em: 19 jan. 2017. Nossa tradução.

<sup>6</sup>The William Blake Achieve. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/images/songsie.n.p13-34.100.jpg>> Acesso em: 19 jan. 2017.

<sup>7</sup>The William Blake Achieve Disponível em:< <http://www.blakearchive.org/images/songsie.n.p14-35.100.jpg>>. Acesso em: 19 jan. 2017.



Fonte: Blake Achieve. Disponível em: < <http://www.blakearchive.org> >. Acesso em: 19 jan. 2017.

Esse poema composto de treze estrofes e algumas pinturas nas margens das lâminas, no início parece mais ser uma profecia de William Blake, quando ele fala de um deserto que se tornará jardim; e, ao ler pela primeira vez, na lâmina da Figura 01 parece estar desconectado do poema. Porém, já que o poema está inserido em *Song of Experience* podemos interpretar como se a experiência para a vida adulta da menina no início poderia parecer um deserto, mas depois do contato com essa experiência se tornaria um jardim.

Nas próximas estrofes do poema *Song of Experience*, Blake fala de uma menina chamada Lyca, que está a vagar pelo deserto; na quarta estrofe, menciona que foram por sete verões. Na quinta e sexta estrofe, vemos que os pais choram por Lyca. Enquanto Lyca está deitada, o leão real estava em pé, com a virgem a vista, dançando ao redor. Não somente o leão, mas leopardos e tigres estão ao redor de Lyca, que está deitada. Por fim, nas últimas estrofes o leão velho começa a lambe seu colo e o pescoço. Na última estrofe, a leoa afrouxa seu vestido e nuas se conduzem. Segundo Tavares e Oliveira (2014), essa parte de *Song of Experience* retrata a experiência da garota com a fase adulta, conforme afirmam:

[...] seria necessário um longo percurso de aprendizado, no qual se abandonaria a idealizada “inocência” e se direcionaria a percepção à música do bardo da “experiência”. Tal percurso seria executado por Lyca e também pela jovem na lâmina, ambas prestes a deixar os vales edênicos para aventurarem-se nas terras desérticas de *Experiência*. (TAVARES; OLIVEIRA, 2014, p. 112, 113).

Nesse trecho, os autores explicam quando o poema fala de vagar por sete verões, esse tempo provavelmente simbólico, visto que William Blake costumava fazer metáforas baseadas na Bíblia. Por isso, os sete verões seriam esse longo percurso de aprendizagem, durante o abandono da inocência e entrando no estado de experiência. Isso é perceptível nas últimas estrofes, quando os animais selvagens – tigre, leão, leopardo etc. – estão andando ao redor da menina deitada, mas o autor não menciona se Lyca estava aterrorizada ao ver esses animais selvagens. William Blake também tinha a intenção de criticar os valores morais daquela época. Então, nesse poema o qual foi integrante do livro intitulado de *Song of Experience*, podemos considerar que o animal, o leão que se aproxima da menina, poderia caracterizar um fim para a criança, porém ela se transforma, como se fosse uma leoa diante do poder do mal, conforme descrito no trecho a seguir:

[...] enquanto o leão, Ao redor da que dorme,  
Baixou a juba enorme

E lambeu o seu peito  
E o pescoço perfeito,  
Com os olhos rutilantes De lágrimas flamantes;

E eis que a leoa veio  
E lhe despiu o seio;  
E, nua, a conduziram  
Às furnas de onde vieram<sup>8</sup>.

Vemos nesse contexto que as imagens associam a essa experiência sexual. Na primeira lâmina está o casal abraçado, também ao outro lado uma cobra ou serpente, que comumente é associada a símbolo de pecado, com alta conotação sexual. Em complementação a isso, os autores citados mostram que no poema os símbolos aqui apresentados demonstram que a menina do poema saiu literalmente da inocência e entrou no momento de experiência. Como se o deserto fosse somente uma passagem para chegar ao jardim. E, no momento em que o leão se aproxima, Lyca é retratada como se fosse uma leoa que vai ao encontro do seu par.

#### A Análise entre *The Little Girl Lost* e *The Frankenstein Chronicles*

<sup>8</sup> *Canções da inocência e da experiência*. William Blake. [tradução de Renato Suttana]. Coleção Fúrias de Orfeu. Sol Negro, s/d. 2005; 2. ed., revista e atualizada. 2011. Acesso em: 09 de fev. 2017.

Nesse tópico, iremos usar o poema *The Little Girl Lost* e a série televisiva *The Frankenstein Chronicles*, para abordar que relação existe, segundo a tradução intersemiótica, entre essas duas produções. E também para identificar em que pontos o poema se insere no decorrer da série tornando-se ponto-chave para a conclusão do mistério por trás do crime ocorrido. A relação entre o poema e a menina se dá por meio das características pintadas por William Blake na menina do poema *The Little Girl Lost*, que usa um vestido rosa. Por coincidência, Alice, no dia do seu desaparecimento, estava usando um vestido rosa, chamado pela mãe de vestido de domingo, que era seu favorito na série.

Conseqüentemente, quando Marlott encontra o poema no qual possivelmente Alice esteve, ele relacionou o nome Lyca do poema às letras que estavam escritas atrás da pintura da menina desaparecida (ALYC). Com isso Marlott pediu para levar a pintura, junto com o poema encontrado no local, que possivelmente Alice esteve pela última vez., a fim de dar prosseguimento à investigação. Em vista disso, vai até a casa de Blake para saber mais detalhes da história e tentar descobrir se a Alice e a menina perdida do poema eram a mesma pessoa.

E, no decorrer da série, descobre-se que Flora, uma garota que vivia nas ruas, e Billy, um homem que alimentava essas crianças e depois as oferecia para os homens daquela cidade, estavam reservando a Alice, menina virgem, para um homem. No entanto, Flora confessa para Marlott que, certa vez, esse homem antes de fechar negócio com Billy, encontrou Flora e lhe ofereceu algumas coisas que a menina queria. Dentre as coisas Flora recebeu o poema de William Blake. Após isso ele deu uma bebida a ela, engravidou-a e, ao acordar, o homem não estava mais lá. Isso nos faz perceber que, além de Alice, a menina perdida do poema de Blake também retrava Flora, ao passar para o estado de experiência para a vida adulta.

Nos episódios seguintes, descobrimos que o homem era Mr. Garnet, primo de William Chest, que estava fazendo experimentos com Galvanismo, no momento em que Flora está no hospital e fala para a garota: “Minha garotinha perdida, foi encontrada”.<sup>9</sup> (*The Frankenstein Murder, The Frankenstein Chronicles*, 2015). Ao acordar e ver Marlott, Flora afirma que Mr. Garnet foi o homem que se aproveitou e a engravidou em troca de que ele lhe comprasse o que ela queria.

A tradução intersemiótica entre *The Little Girl Lost*, *The Frankenstein Chronicles* e *Frankenstein*

---

<sup>9</sup> No original: “My little girl lost, has been found”.

Aqui será abordada a tradução intersemiótica entre as três produções: o romance de Mary Shelley, *Frankenstein*, o poema de William Blake, *The Little Girl Lost*, e a série televisiva *The Frankenstein Chronicles*. A tradução intersemiótica nesse ponto irá auxiliar-nos como ponte para interligar o que já foi apresentado de maneira singular.

A série *The Frankenstein Chronicles* traz uma série de características que envolvem tanto a lâmina de William Blake quanto o livro de Mary Shelley. Podemos perceber isso quando o diretor Benjamin Ross insere esses dois artistas como personagens. A ocorrência de William Blake é quando, em seu leito de morte, fala com o protagonista John Marlott, advertindo-o acerca da verdade sobre a besta com rosto de homem. Por coincidência, no hospital de Lord Hervey, homem autor dos crimes, havia escrito no chão a seguinte frase: *Cave bestiam* (Cuidado com a Besta).<sup>10</sup> Nesse momento Marlott conectou essa informação ao que William Blake havia falado sobre a besta, e assim procurou investigá-lo com maior atenção. E isso o levou à solução do mistério da série.

Depois da morte de Blake, ao lhe oferecer as pinturas de *The Book of Prometheus*, as primeiras imagens que Marlott vê são: Adão, Jesus e o Monstro, algo que lhe intrigou bastante. Podemos associar essas pinturas a referências bíblicas retratando criações, informando assim as criações divinas que foram Adão e Jesus; já o Monstro refere-se à criação tentada pelo humano durante a série.

Depois de conhecer Shelley na casa de Blake, ao prosseguir com as investigações, John Marlott ouve falar a respeito de Mary Shelley, e do seu grande sucesso com o livro *Frankenstein The Modern Prometheus*. Nesse momento ele consegue um exemplar do livro, começa a lê-lo e então resolve ir ao encontro de Shelley, a fim de saber mais detalhes de como o livro veio a ser produzido e de entender sobre a ideia de alguém renascer da morte. Assim como descrito no início do livro de Mary Shelley, o diretor da série introduz durante o diálogo o real motivo da criação do romance de Shelley, quando, na série, ela diz que a inspiração veio depois de um encontro entre amigos, quando ela, ao deitar, viu o monstro criado a partir de pedaços de pessoas.

Porém, a personagem escritora Mary Shelley acaba confessando o crime que Mr. William cometeu. Mr. William era um homem que estudava a respeito do Galvanismo, então, começou a fazer testes com humanos e por meio da eletricidade tentou trazer mortos para a

---

<sup>10</sup>Tradução dos autores.

vida. No entanto, o esposo de Mary Shelley, Percy Shelley, foi o sorteado como cobaia e, em nome da ciência, Percy se sujeita a ser morto para assim retornar a vida. Infelizmente não houve sucesso, e o próprio Mr. William forja um suicídio, cortando os pulsos do homem, para que nenhum dos envolvidos tivesse um crime a ser condenado.

Nessa cena o diretor fez uma adaptação acerca do que acontecia nas práticas de Galvanismo, inserindo o esposo de Shelley ao experimento e assim revelando a suposta motivação de tal pesadelo inspirá-la a escrever o romance – de acordo com a série, o motivo foi seu esposo ter participado da experimentação. Vale lembrar que, baseado na introdução do livro *Frankenstein*, na noite antes do que inspirou o romance, Mary Shelley, Percy e seus amigos estavam conversando a respeito de Erasmus Darwin, Giovanni Aldini e Luigi Galvani (autor das teorias do Galvanismo).

A projeção de William Blake na série televisiva também aconteceu na ambientação da pintura de *The Little Girl Lost* nas personagens que estavam com o vestido rosa: Flora e Alice. Podemos perceber que a experiência para a vida adulta, e todo o contexto com os leões, leopardos e tigres arrodando a menina no poema, aconteceu com Flora ao passar por todas as provações que ocorrem durante a série.

Por outro lado, a característica de Blake em ter visões foi transmitida na série para John Marlott. Durante toda a série Marlott se equilibrava entre o real e o imaginário, sendo que um exemplo disso foi quando, em umas de suas visões, entre as alucinações ocasionadas pela sífilis, viu Alice usando o vestido rosa, cantando uma música que ele sempre a via cantar em suas alucinações, no exato lugar onde ele encontraria a menina perdida e inclusive o mentor do crime de costurar os corpos das crianças.

É possível notar como Benjamin Ross consegue fazer a relação intersemiótica proporcionando uma nova estrutura para a interpretação dessas produções, envolvendo as obras desde o título, citando *Frankenstein*; a abertura da série com algumas pinturas de William Blake; e em *The Book of Prometheus* que também aparecem no enredo no momento em que Blake pede para Mary Shelley entregar as pinturas a John Marlott, juntamente com o poema *The Little Girl Lost*, que é peça-chave para a busca da solução do mistério do desaparecimento das crianças.

Até mesmo o lugar de trabalho de Blake, com as pinturas e os instrumentos de trabalho, é incluído no contexto em *The Frankenstein Chronicles*. A série fez a conciliação entre a época em que foi escrito o livro de Mary Shelley e a sua polêmica fama, juntamente com os estudos do Galvanismo, que pesquisava a respeito de originar a vida a partir de impulsos elétricos, para

gerar o contexto do crime de Mr. William Chest, ao usar a eletricidade ocasionando a morte de Percy Shelley, e a inspiração para criar vida a partir de células do feto de Flora, tudo elaborado por Lord Hervey para trazer Marlott da morte.

O diretor da série, por sua vez, em sua recriação levou em conta as descrições culturais e sociais, para que exista essa tradução em um período do século XIX. Durante a série presenciamos um cenário e um figurino dos personagens típicos da época em Londres. Como bem sabemos, a tradução intersemiótica é uma criação a partir do original, trazendo para o leitor/espectador uma releitura das obras. Para concluir, Júlio Plaza menciona sobre esse jogo com o passado e o presente:

[...] passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, pois é na tradução que aparece como forma dominante não a verdade do passado, mas a construção inteligível de nosso tempo. (PLAZA, 2003, p.13).

A tradução para o nosso tempo ocorreu graças aos avanços tecnológicos da produção cinematográfica que torna possível esse resgate da obra blakeana e do romance de Mary Shelley para os dias atuais em forma de série televisiva, como aconteceu em *The Frankenstein Chronicles*, produzida atravessando os meios artísticos sempre dentro do sistema de transmutação de signos.

### Considerações Finais

Este artigo procurou mostrar os principais conceitos sobre a tradução e, principalmente, sobre a Tradução Intersemiótica. Apresentamos a leitura de Plaza sobre tal teoria e, para isso, introduzimos os estudos sobre a semiótica e sobre os signos. Vimos que a tradução tem várias ramificações, mas aqui foi abordado sobre uma somente: a que se pode traduzir uma palavra por outra sinônima.

Abordamos sobre a tradução em que se traduz o signo verbal por meio de outra língua e o nosso objeto teórico de estudo, a tradução intersemiótica, que é a tradução de um signo para outro, podendo ocorrer na música, no cinema, na pintura, entre outras linguagens. Além disso, essa transmutação ultrapassa os limites das linguagens, englobando o contexto social e cultural durante o processo de tradução. Essa é uma possibilidade de uma tradução intersemiótica do poema blakeano para um outro contexto. A série *The Frankenstein Chronicles* nos trouxe uma reinterpretação de como ocorreu a inspiração para o romance de Mary Shelley, em outra forma

artística, segundo a tradução intersemiótica de Benjamin Ross. Este estudo, de modo geral, serviu para ilustrar alguns exemplos relacionados à tradução intersemiótica, para que então seja possível um avanço nesse vasto universo a respeito das representações por meio dos signos.

## Referências

*CANÇÕES da inocência e da experiência. William Blake.* [Tradução de Renato Suttana]. Coleção Fúrias de Orfeu. Sol Negro, s/d. 2005; 2. ed., revista e atualizada. 2011. Acesso em: 09 fev. 2017.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Tradução Intersemiótica: Do texto para a tela.* Cadernos de Tradução / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. G.T. Tradução. — n. 3 (1998) Florianópolis: G.T. Tradução, 1996. Acesso em: 18 jan. 2017.

GIASSONE, Ana Cláudia. *O Mosaico de Frankenstein: o medo no romance de Mary Shelley.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

HOGAN, Michael. *The Frankenstein Chronicles, review: 'eerily effective'.* Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/tv-and-radio-reviews/11989543/The-Frankenstein-Chronicles-review-eerily-effective.html>> Acesso em: 05 set. 2016.

HINDLE, Maurice. “Introduction”. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus.* Harmondsworth: Penguin, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação.* São Paulo: Cultrix, 2001.

NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Terezinha VICTOR Zimbrão da. (Orgs.). *Literatura em Perspectiva.* Juiz de Fora: UFJF, 2003.

NÖTH, Winfred. *Handbook of Semiotics.* Bloomington, Indiana: Indiana University Press. 1995.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica.* 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

*SONGS of Innocence and of Experience (COMPOSED 1789, 1794).* Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.b?descid=songsie.b.illbk.01>> Acesso em: 19 jan. 2017.

SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1999.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Moderno Prometeu,* São Paulo: Ediouro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Frankenstein or The Modern Prometheus.* Harmondsworth: Penguin, 2003.

TAVARES, Enéias Farias; OLIVEIRA, Leandro Cardoso de. “*The Little Girl Lost*” e “*The Little Girl Found*”, de *William Blake*: Canções de Inocência ou de Experiência? *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 105- 117, jan./jun. 2014.

*THE Frankenstein Chronicles*, Direção: Benjamin Ross. Londres: iTV 2015, 6 Episódios (281 min), DVD, son, color, legendado, port.

*THE William Blake Achieve*. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/images/songsie.n.p13-34.100.jpg>> Acesso em: 19 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. Disponível em:<<http://www.blakearchive.org/images/songsie.n.p14-35.100.jpg>>Acesso em: 19 jan. 2017.

WARD, Aileen. Blake and his circle. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

Recebido em: 23 de outubro de 2017.

Aceito em: 19 de dezembro de 2017.