

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Suellen Cordovil da Silva

**QUADRINHOS ILUMINADOS:
WILLIAM BLAKE NAS OBRAS DE ALAN MOORE**

Santa Maria, RS
2020

Suellen Cordovil da Silva

**QUADRINHOS ILUMINADOS:
WILLIAM BLAKE NAS OBRAS DE ALAN MOORE**

Tese apresentada ao Curso Doutorado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

Santa Maria, RS
2020

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Cordovil da Silva, Suellen
Quadrinhos Iluminados: William Blake nas obras de
Alan Moore / Suellen Cordovil da Silva.- 2020.
196 p.; 30 cm

Orientador: Enéias Farias Tavares
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2020

1. Alan Moore 2. William Blake 3. Histórias em
Quadrinhos I. Farias Tavares, Enéias II. Título.

Suellen Cordovil da Silva

**QUADRINHOS ILUMINADOS:
WILLIAM BLAKE NAS OBRAS DE ALAN MOORE**

Tese apresentada ao Curso Doutorado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção de título de **Doutora em Letras**.

Aprovado em 5 de novembro de 2020:

Enéias Tavares, Dr. (UFSM) - videoconferência
(Presidente/Orientador)


Dr.^a Adriana Amaral (UNISINOS) - videoconferência

Dr. Demétrio Alves Paz (UFFS) - videoconferência

Dr.^a Maria Clara Carneiro (UFSM) - videoconferência

Dr. Gustavo Melo Czekster (PUCRS)- videoconferência

Santa Maria, RS
2020

NUP: 23081.053429/2020-02	Prioridade: Normal	
Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação 134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação		
COMPONENTE		
Ordem	Descrição	Nome do arquivo
4	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf
Assinaturas		
10/11/2020 16:12:29 3017371 - MARIA CLARA DA SILVA RAMOS CARNEIRO (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR) 08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE		
11/11/2020 12:06:07 77774140034 - Adriana da Rosa Amaral (Pessoa Física) Usuário Externo (777.***.***.**)		
11/11/2020 14:31:10 59415118091 - Demétrio Alves Paz (Pessoa Física) Usuário Externo (594.***.***.**)		
12/11/2020 10:10:00 92702287034 - Gustavo Melo Czekster (Pessoa Física) Usuário Externo (927.***.***.**)		
18/11/2020 15:38:52 3572286 - ENEIAS FARIAS TAVARES (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR) 08.09.02.00.0.0 - CURSO DE LETRAS - CL		
Código Verificador: 420401 Código CRC: a490a08b Consulte em: https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html		

DEDICATÓRIA

Para os...

Sem tetos políticos.

Sem afetos familiares.

Sem limites espaciais fronteiriços.

Sem crenças limitantes religiosas.

Aos acometidos pelo vírus fora do home office.

Aos vivos, sobreviventes e mortos que passaram pela temporada da pandemia do covid-19

AGRADECIMENTOS

Ao Universo, que me trouxe a caminhos desafiadores e a oportunidades de ouro para o meu crescimento profissional, espiritual e pessoal. Assim, colocou pessoas singulares, que me ajudaram a transpor meus limites de horizontes de vida.

À minha mãe, Maria Tereza, quem me deu sempre uma palavra de força. Agradeço à minha irmã Solange Silva, pela compreensão, pela paciência e pelas orientações como uma segunda mãe na minha infância.

À Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), que me proporcionou a possibilidade para realizar esse percurso como capacitação profissional. Ao Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) e à Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução (FALET).

Aos meus amigos do grupo de pesquisa Quadrinhos (GPQ), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), particularmente à professora doutora Maria Clara Carneiro e ao Lielson Zeni, que me deram uma visão teórica ampla referente aos estudos dos quadrinhos.

Aos meus amigos do grupo de pesquisa (Artemi) da Universidade Federal do Pará (UEPA), especialmente ao professor doutor Gustavo Soldati Reis, que trouxe mais reflexões referentes ao mundo do mortos e dos vivos com os estudos de religião em quadrinhos.

Aos meus amigos do grupo de pesquisa de Estudos do Gótico, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), sobretudo aos professores doutores Julio França, Luciana Colucci, Alexander Meireles, Renata Philippov e Claudio Zanini, que são uma verdadeira família voltada aos assuntos de efeitos do universo do subterrâneo, monstros, dentre outros nebulosos.

Aos amigos Andressa Freitas (minha líder do clã de Santa Maria), Adriana Martins (pelas trocas de experiências profissionais), Adriana Yokoama (pelos *sambas* da vida), Franciele Gomes (por compartilhar as suas leituras de poemas), Larissa (por ter sonhos comigo em “galeria das sombras imensas”), Luciane Oliveira (pelas energias positivas e aventuras de magia), Mônica (pelos nossos planos mirabolantes acadêmicos), Tiago Luiz (o moço do humor para a academia), Tânia Moreira (pelo seu apoio acolhedor em Santa Maria) e Isadora Brusius (pela parceria nas atividades acadêmicas e por compartilhar as suas alegrias de formação). Todas as pessoas dentre outras que tiveram alguma contribuição, de modo direto ou indireto, para a construção desta etapa da minha vida recebam o meu abraço de gratidão.

Aos meus amigos amantes de H.P. Lovecraft ou Miskatonicos da UFSM, em especial ao Guilherme e à Helen Benaduce, dentre outros, que nos ajudaram a vasculhar as profundezas do “escarabocho” que habitava em mim. Ainda não se sabe para onde foi ou quando voltará. Dizem que o monstruoso gosta de participar de retiro criativo da UFSM em Silveira Martins.

Deve estar adormecido por lá, possivelmente.

Ao meu orientador, professor doutor Enéias Tavares, pela sua dedicação à profissão e por ser um pesquisador desbravador de sonhos fantasistas. Agradecida pelas suas visões místicas-filosóficas blakeanas, as quais espalham alegria e encantamentos frutíferos ao mundo.

Aos doutores membros da banca desta tese, Adriana do Rosa Amaral (UNISINOS), Demétrio Alves Paz (UFFS), Gustavo Melo Czekter (PUCRS) e Maria Clara Carneiro (UFSM). Todos são pessoas que me inspiram a avançar nos meus estudos,

Ao Otoniel Oliveira, que aceitou o desafio de desenhar e fazer a arte da minha jornada de pesquisa. Agradeço também pelo convite feito em 2019 para escrever o prefácio do livro organizado por ele e por Vince Souza, intitulado *Uma breve História dos Quadrinhos Paraenses* (2019).

À CAPES, principalmente pelo Programa Pro-doutoral, que auxilia vários professores mestres de universidades federais a terem um amparo financeiro, incorporando um auxílio de estadia para estudos em outro estado e seis meses para o doutorado sanduíche na Inglaterra, contabilizando um total de três anos para a minha pesquisa.

Ao Programa da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, pela oportunidade de concretizar este trabalho. Agradeço, em especial, às secretárias Hellen e Fabrícia, por me ajudarem nos assuntos administrativos e burocráticos.

À *University of Northampton* (UON), pela chance de participar do curso *Pulp Visions*, tendo como orientador do curso o professor doutor David Simmons. Agradeço também aos doutores e aos coordenadores do curso de Letras da UON, Rod Rosequist e Janet Wilson, que me orientaram ao longo de um ano em todos os detalhes do processo dos estudos no exterior que eu deveria realizar para desenvolver esse curso.

A Thomas D., que me fez compreender um novo sentido de amar o próximo, em Northampton. Ao seu lado, vivi um sentimento que nutre para ver o seu melhor desempenho, durante as suas ações diárias no período da *guerra invisível* da pandemia do Covid-19.

Por fim, serei eternamente grata ao mago Alan Moore, por me atender na porta da sua casa, em 15 de fevereiro de 2020, e aceitar responder a uma entrevista de pesquisa. Jamais esquecerei esse dia memorável, pois sua calma comigo ficou gravada na minha memória e no meu coração. É uma honra enorme apresentar a vocês um pouco de toda essa minha experiência com esse gigante dos quadrinhos.



Arte de Otoniel Oliveira (2020)

Dança da imaginação

Imaginação, então, é a via para o território suntuoso da magia à poesia humana, enfim satisfeita, encontra a última rima, sob a lua perfeita.

Alan Moore, Promethea (1999), Arcano do Universo.

RESUMO

QUADRINHOS ILUMINADOS: WILLIAM BLAKE NAS OBRAS DE ALAN MOORE

AUTORA: Suellen Cordovil da Silva
ORIENTADOR: Enéias Farias Tavares

Esta tese investiga as histórias em quadrinhos do autor Alan Moore (1953) em relação à obra iluminada, poética e pictórica de William Blake (1757-1827). A pesquisa foi desenvolvida à luz dos Estudos de Quadrinhos, usados como ferramenta dialógica e interpretativa. Para tanto, utilizei como instrumentos metodológicos os estudos da Estética da Recepção a partir das ideias de Robert Jauss (1994). Conto também com as contribuições de estudiosos e críticos das histórias em quadrinhos, como Thierry Groensteen (2007), Matthew Green (2003), Barbara Postema (2018), entre outros. Como prólogo, apresento o percurso biográfico que me levou à presente tese no mesmo gênero que ela busca investigar: histórias em quadrinhos. Faço isso contando com a arte do quadrinista Otoniel Oliveira (2020), elaborada a partir de roteiro de minha autoria. O mesmo procedimento é executado no epílogo, configurando-se, assim, uma moldura para o texto crítico que constitui este trabalho. Nele, verifico os trabalhos de Alan Moore numa abordagem cronológica a partir de sua leitura da vida e da obra de William Blake. Para tanto, o *corpus* de análise privilegiou quatro obras do autor em sua sequência de produção e publicação, começando com *V for Vendetta* e o seu intercâmbio de linguagens com o “prefácio de Jerusalem” (1804-1811), de William Blake. Em seguida, faço uma investigação de *Watchmen* (1986) em relação ao poema “The Tyger” (1794), constatando a técnica de espelhamento das imagens das obras *Milton a poem* (1811) e *Songs of Experience* (1794) nos quadrinhos. Examino, então, *From Hell* (1989), percebendo como Moore recria a própria figura de William Blake em termos biográficos, colocando-o como personagem na narrativa, juntamente com a pintura “The ghost of a flea” (1819-20). Por fim, em *Promethea* (1999), analiso a recriação do personagem Urizen, presente em vários livros iluminados de Blake e na pintura “The Ancient of Days” (1794), além da presença de William Blake como personagem fictício. Nesse percurso crítico e interpretativo, analiso o próprio processo de formação artística de Moore em relação à obra de suas principais influências e inspirações. Depois do epílogo, seguem as referências bibliográficas e os apêndices, que incluem uma tabela investigativa de referências blakeanas presentes na obra de Alan Moore e uma entrevista com o autor realizada em Northampton, durante o estágio sanduíche que possibilitou boa parte das reflexões aqui apresentadas. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), Novo Prodoutoral, portaria nº140, de 02 de outubro de 2013.

Palavras-chave: Alan Moore. William Blake. Estética da Recepção. Estudos dos quadrinhos.

ABSTRACT

ILLUMINATED COMICS: WILLIAM BLAKE IN THE WORKS OF ALAN MOORE

AUTHOR: Suellen Cordovil da Silva

ADVISOR: Enéias Farias Tavares

This investigates comic books by author Alan Moore (1953) in relation to William Blake's illuminated, poetic and pictorial work (1757-1827) in the light of the Aesthetics of Reception and Comics Studies, these used as a dialogical tool and interpretive. For this, I use as a methodological instrument the studies of Aesthetics of Reception based on the ideas of Robert Jauss (1994). I also count on contributions from scholars and based on comic books, such as Thierry Groensteen (2007), Matthew Green (2003), Barbara Postema (2018), among others. As a prologue, I present the biographical path that led me to this thesis in the same genre that it seeks to investigate: comic books. I do this with the art of comic artist Otoniel Oliveira (2020) from the script of my authorship. The same is done in the epilogue, framing the critical text that constitutes this work whereby I check Alan Moore's works in a chronological approaching, from his reading of the life and work of William Blake. To this end, the corpus of analysis privileged four works by the contemporary author in his sequence of production and publication, beginning with *V for Vendetta* and his exchange of languages with the "preface to Jerusalem" (1804-1811), by William Blake. Then, I make an investigation of *Watchmen* (1986) in relation to the poem "The Tyger" (1794), verifying the technique of mirroring the images of the works "Milton the poem" (1811) and "Songs of Experience" (1794) for the comics. Then I examine *From Hell* (1989), realizing how Moore recreates William Blake's own figure in biographical terms and as a character in the narrative, together with the painting "The ghost of a flea" (1819-20). Finally, in *Promethea* (1999), I analyze the re-creation of the character Urizen, present in several illuminated books by Blake and in the painting "The Ancient of Days" (1794), in addition to the presence of the author William Blake as a fictional character. In this critical and interpretive path, thus I analyze Moore's own artistic formation process in relation to the work of one of his main influences and inspirations. After the epilogue, I follow with the bibliographic references and appendices, which include an investigative table of Blakean references present in Alan Moore's work and an interview with the author carried out in Northampton, during the sandwich stage that made possible a good part of the reflections here. The present work was carried out with support from the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel - Brazil (CAPES), Novo ProDoutoral, Ordinance No. 140, of October 2, 2013.

Keywords: Alan Moore. William Blake. Aesthetics of Reception. Comics studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa I do CD <i>Angel Passage</i> (2001), uma homenagem para William Blake.....	43
Figura 2 – A galeria das sombras em <i>V for Vendetta</i>	60
Figura 3 – Pintura <i>As Três graças</i> [SEC.I].....	61
Figura 4 – Pintura <i>The Hireling Shepherd</i> (1851)	63
Figura 5 – Prefácio de William Blake para o homenageado autor John Milton.....	66
Figura 6 – O jardim da galeria das sombras em <i>V for Vendetta</i>	68
Figura 7 – A explosão no centro de concentração com V.....	71
Figura 8 – O poema <i>Jerusalem</i> , de William Blake, em <i>V for Vendetta</i>	72
Figura 9 – Os Jogos de espelhos em <i>Watchmen</i>	85
Figura 10 – Veidt no capítulo <i>Fearfull Symmetry</i> de <i>Watchmen</i>	87
Figura 11 – Obras <i>Robert</i> e <i>William</i> , do livro de <i>Milton a Poem</i> (1811), de William Blake.....	89
Figura 12 – Obras <i>Jerusalem</i> e <i>London</i> do livro <i>Songs of Experience</i> (1794), de William Blake.....	91
Figura 13 – Obra <i>The Tyger</i> (1794) do livro <i>Songs of Experience</i> (1794), de William Blake.....	94
Figura 14 – O poema <i>The tyger</i> , de William Blake, citado na última página do capítulo <i>Fearfull Symmetry</i> , de <i>Watchmen</i>	97
Figura 15 – O personagem William Gull e sua menção à William Blake, em <i>From Hel</i>	111
Figura 16 – Obra <i>Visions the Daughters of Albion</i> (1793), William Blake.....	113
Figura 17 – William Gull caminha pela Albion Drive.....	116
Figura 18 – William Gull no cemitério de Bunfill Fields.....	118
Figura 19 – William Gull visita Yeats e na página contém a pintura <i>A ghost of a flea</i> , de William Blake.....	123
Figura 20 – A pintura final de <i>A Ghost of a flea</i> , de William Blake.....	124
Figura 21 – A ascensão do personagem William Gull.....	126
Figura 22 – A aparição do fantasma para William Blake em sua casa.....	127
Figura 23 – O processo de criação do rascunho do rosto do <i>A ghost of a flea</i> , por William Blake descrito nos quadrinhos.....	130
Figura 24 – William Gull em transformação para a forma de <i>A ghost of a flea</i> , de William Blake.....	131
Figura 25 – A banda <i>The Limp</i> , Montelimar Sykes influenciada por William Blake.....	141
Figura 26 – Capa de nº 10 de <i>Promethea</i>	142
Figura 27 – Capa de nº 10 de <i>Promethea</i> , em preto em branco.....	143
Figura 29 – Capa do álbum <i>Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band</i> , dos Beatles.....	143
Figura 30 – O arcano do Tarô, a Morte em <i>Promethea</i> com citação de <i>Auguries of Innocence</i> , (1807) de William Blake.....	145
Figura 31 – Pintura <i>The Triumph of Death</i> (1565), de Brueghel.....	145
Figura 32 – O arcano do Tarô o Diabo em <i>Promethea</i> , com a citação de uma carta de William Blake para seu amigo Butts.....	149
Figura 33 – Pintura <i>Newton</i> (1795), de William Blake.....	152
Figura 34 – Rosto de William Blake.....	155
Figura 35 – Show da banda <i>Limp</i> citando trechos de poemas blakeanos.....	157
Figura 36 – Recorte da “Festa de encerramento” de <i>Promethea</i>	159
Figura 37 – Pintura do <i>The Ancient of Days</i> (1794) de William Blake.....	159

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tabela do <i>corpus</i>	49
--	----

SUMÁRIO

PRÓLOGO	23
1 INTRODUÇÃO	25
2 WILLIAM BLAKE E ALAN MOORE: DUAS VIDAS EM PERSPECTIVA	33
2.1 WILLIAM BLAKE: ARTISTA VISIONÁRIO.....	33
2.2 ALAN MOORE: ARTISTA MULTIFACETADO.....	38
2.3 ALAN MOORE E SUA REVISÃO DAS IDEIAS E VISÕES DE WILLIAM BLAKE..	44
2.4 PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DE ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	46
3 CULTURA, ARTE E REVOLUÇÃO: JERUSALEM EM <i>V FOR VENDETTA</i>	53
3.1 ALAN MOORE, FIM DA DÉCADA DE 70 E A OBRA <i>V FOR VENDETTA</i>	53
3.2 LEITURA CRÍTICA DE <i>V FOR VENDETTA</i>	55
3.3 A GALERIA DAS SOMBRAS E A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA JERUSALÉM BLAKEANA	59
4 ASSOMBROSAS SIMETRIAS: TIGRES E ESPELHOS EM <i>WATCHMEN</i>	79
4.1 ALAN MOORE, MEADOS DOS ANOS 80 E A OBRA <i>WATCHMEN</i>	79
4.2 LEITURA CRÍTICA DE <i>WATCHMEN</i>	82
4.3 <i>FEARFUL SYMMETRY</i> E OS ESPELHAMENTOS BLAKEANOS.....	84
5 MAGOS E MONSTROS: <i>FROM HELL</i> E O FEMININO VIOLENTADO	105
5.1 ALAN MOORE, FINAL DOS ANOS 80 E A OBRA <i>FROM HELL</i>	105
5.2 LEITURA CRÍTICA DE <i>FROM HELL</i>	108
5.3 AS VISÕES MONSTRUOSAS DE WILLIAM GULL	110
6 ARCANOS E SEFIROTS: <i>PROMETHEA</i> E A IMAGINAÇÃO LIBERTADA	135
6.1 ALAN MOORE, FINAL DOS ANOS 90 E A OBRA <i>PROMETHEA</i>	135
6.2 LEITURA CRÍTICA DE <i>PROMETHEA</i>	138
6.3 ENCONTROS BLAKEANOS DA JORNADA MÍSTICA DE <i>PROMETHEA</i>	140
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
EPÍLOGO	171
REFERÊNCIAS	179
APÊNDICE I – TABELA QUANTITATIVA DE PESQUISA	189
APÊNDICE II – ENTREVISTA COM ALAN MOORE	191

PRÓLOGO



1 INTRODUÇÃO

Nessa jornada de pesquisa, apresento um estudo comparativo entre literatura e quadrinhos a partir da leitura crítica e criativa que Alan Moore fez da obra de William Blake em quatro de suas obras gráficas. Sob certo aspecto, o que o leitor está prestes a encontrar é uma jornada bibliográfica – e também biográfica – de leituras, pesquisas e escritas registradas ao longo de cinco capítulos. Esse percurso, exemplificado no *corpus* de análise, de algum modo se funde com o meu próprio caminho como pesquisadora e como professora, tendo ganhado um rumo criativo e subjetivo e se mesclando com a minha vida e minhas investigações.

Para aproximar biografia e pesquisa, optei – com o aval de meu orientador, professor Enéias Tavares, a quem agradeço por aceitar a composição incomum deste trabalho acadêmico – por conceber o prólogo e o epílogo de meu texto no gênero estudado aqui: histórias em quadrinhos. Assim, pensamento, sentimento e reflexão formam, de modo experimental, a moldura que abarca os cinco capítulos críticos e analíticos desta tese. Para dar conta dessa proposta de abertura e encerramento, convidei o artista, quadrinista e pesquisador Otoniel Oliveira¹ para que traduzisse, em narrativa gráfica, as teias dialógicas estabelecidas entre Blake, Moore e a presente investigação.

Nos quadrinhos do prólogo, apresentei momentos da minha vida, como infância, o início da minha vida de estudantil até o início da pesquisa de doutorado. Nessas páginas em quadrinhos, descrevi algumas experiências importantes, tais como: o marco do meu nascimento, em 1988; a adolescência, em 1994; o início da graduação em Letras Inglês na Universidade Federal do Pará (UFPA), em 2008; e o mestrado em estudos literários na mesma instituição, em 2012, com a minha pesquisa da tradução em língua inglesa de *Grande sertão: Veredas*, o que culminou, em 2014, na minha aprovação como professora efetiva na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).

No mesmo ano, iniciei, com o meu grupo de pesquisa na UNIFESSPA, uma pesquisa sobre autores românticos ingleses, entre os quais estava William Blake (1757-1827). Então, comecei então um projeto de pesquisa intitulado “William Blake e suas reinterpretações à luz das transposições em outras artes” (2016), Portaria de número 021/2016, que eu tinha na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Como reuni as suas relações

¹ O pesquisador apresentou a sua dissertação intitulada *Etnografia em quadrinhos: Subjetividades e escrita de si Tembê-Tenetehara* (2016) pela UFPA. Disponível em: <<https://br.123dok.com/document/zxv247oy-otoni-el-oliveira-junior-etnografia-quadrinhos-subjetividades-escrita-tentetehara.html>> Acesso em: 05 out. 2020. Dentre os seus projetos, podemos encontrar o trabalho de animação chamado *Icamiabas na cidade Amazônia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZ8M7Q_z1IU> Acesso em: 05 out. 2020.

com outras obras contemporâneas, discuti com meu grupo de estudos as relações entre William Blake e Alan Moore. Então, após a minha aprovação para o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sugeri em um encontro com o meu orientador para discutir o estudo da relação entre os autores. Numa conversa de orientação, o professor Enéias Tavares aceitou a sugestão de pesquisa.

Nesse caminho de pesquisa, segui a sugestão dos professores que compuseram a banca de qualificação deste trabalho, escolhendo quatro obras de Alan Moore para ilustrar minha reflexão, a saber: *V for Vendetta*, *Watchmen*, *From Hell* e *Promethea*. Antes dessa análise, são apresentadas, no capítulo 2, as biografias dos autores estudados, além da base teórica e da metodologia crítica para aproximá-los. Continuando com as descrições temporais desta pesquisa, após a qualificação, desenvolvi minha pesquisa em Londres e Northampton até junho de 2020, sob a orientação dos professores David Simmons e Rod Rosenquist. Esse período foi dedicado à realização de doutorado sanduíche de seis meses, conforme as normas da Universidade de Northampton (UON). Com o acordo por escrito com a instituição estrangeira, recebi apoio como bolsista prodoutoral da Capes e uma portaria internacional com missão de ser professora federal para o exterior por parte do Instituto de Linguística, Letras e Arte (ILLA), juntamente com a Faculdade de Letras Estrangeiras e Tradução (FALET).

Na UON, por meio do Programa de Mestrado e Doutorado, fiz um curso intitulado *Pulp Visions*, o qual tratou de temas de literatura e cultura popular, incluindo autores como Alan Moore, Raymond Chandler e H.P. Lovecraft. Nesse ínterim, participei duas vezes de uma exposição de William Blake no museu Tate Britain, a qual durou de setembro de 2019 a fevereiro de 2020 – sendo que a primeira visita à exposição foi na companhia da Sociedade Blakeana de Londres. Em seguida, eu e meu orientador formulamos uma série de perguntas que resultaram em uma entrevista com Alan Moore, a qual foi feita por e-mail e mediada por seu agente. Essa entrevista compõe uma parte valiosa deste trabalho e se encontra no final da tese, como apêndice.

Desse modo, este trabalho é uma tentativa de entender os trânsitos dos signos blakeanos nesses quatro exemplos de narrativas de Alan Moore. Toda esta pesquisa tem um toque pessoal, apesar da ideia de neutralidade e objetividade que ainda domina a cena acadêmica, em especial nos cursos de Letras e de outras disciplinas de Humanidades. Assim, peço a gentileza dos leitores a abrirem suas percepções à natureza experimental deste trabalho, que se configura como uma investigação produzida no decorrer de quatro anos, que envolveu viagens – do norte ao sul do Brasil e do nosso país até o Reino Unido – revisões, correções e debates. O resultado não poderia ser diferente: o registro da minha jornada de estudos para que possamos

compreender como William Blake e Alan Moore – além de William Blake através da releitura de Alan Moore – continuam destravando nossas portas de percepção e ressignificando nossas formas de ver, ouvir, pensar e sentir. Em outras palavras, as relações entre a obra de William Blake e a obra de Alan Moore me ajudaram a recapitular o meu passado, a repensar o meu presente e a projetar o meu futuro como professora e pesquisadora.

Sendo assim, *Quadrinhos iluminados: William Blake nas obras de Alan Moore* apresenta a ideia de que as leituras blakeanas – quer sejam de suas obras ou de leitores críticos – iluminam as obras de Moore. Portanto, evoco a questão do “iluminado” para o título no sentido interpretativo e artístico que Alan Moore, como leitor e artista, resgata de William Blake para o interior de seus quadrinhos. Além disso, Moore recupera os elementos das “iluminuras blakeanas”, que mesclam as linguagens verbais e visuais. Os múltiplos significados da palavra “iluminado” do título da tese se combinam diretamente com trabalhos de William Blake, os quais estão pulsando, interferindo e dando “luz” – de algum modo sutil – ao processo criativo dos quadrinhos de Alan Moore, com as mais variadas temáticas, além dos aspectos místicos, artísticos, culturais e políticos.

Nos últimos anos e décadas, as histórias em quadrinhos inúmeras reflexões teóricas e crítica, o que garantiu sua legitimidade no ambiente acadêmico. Além disso, vários artistas, roteiristas e desenhistas desenvolvem diferentes formas de construir os seus processos criativos nos trabalhos quadrinísticos. Nesse âmbito artístico e cultural, o multifacetado autor Alan Moore (1963) publicou uma ampla variedade de obras artísticas, como *graphic novels*, artigos, ensaios e entrevistas. Moore utiliza esses gêneros artísticos para debater política, sexualidade, morte, guerra e outros assuntos, questionando a totalidade dos mecanismos sociais, históricos e culturais.

Moore mora na região de Northampton, uma cidade próxima de Londres. Ele costuma descrever sua cidade nos trabalhos artísticos, afirmando que “quanto mais [...] observava Northampton, mais parecia que Northampton era o centro do universo e que tudo que é importante originou-se neste local” (PARKIN, 2006, p. 2). Moore entende o espaço da sua cidade como um lugar de aprendizado, relacionando o espaço às suas criações artísticas, o que transforma Northampton em um elemento de suma importância para a construção de suas narrativas. Desde a sua infância, Alan Moore é um leitor de quadrinhos e, com o passar dos anos, dedicou boa parte de sua carreira a produzi-los, sempre desafiando suas convenções.

Em razão de suas experiências como leitor, Moore conquistou o seu espaço no universo dos escritores de quadrinhos. Ao observar a vasta produção do autor, seleciono algumas de suas obras com o objetivo de desenvolver uma análise crítica relacionada a esses processos criativos

em suas narrativas em quadrinhos. Por atraírem a atenção do leitor por diversos motivos, as obras de Moore ganham um espaço significativo no mercado editorial internacional. Tal interesse decorre do fato de que os assuntos tratados pelo autor encontram íntima ligação com temas mais abrangentes da cultura, além de suas inovações e experimentações técnicas.

Alan Moore atualiza obras de outros artistas, fazendo menções a autores variados no interior dos seus enredos. Além disso, ele estabelece um retorno ao passado histórico desses autores, reinventando, por meio dos quadrinhos, aquilo que já foi produzido. Portanto, observo intercâmbios dos trabalhos de Alan Moore com outros criadores, tais como o escritor H. P. Lovecraft, o místico Aleister Crowley, o gravurista e poeta William Blake, entre outros. Como exemplo, aponto que Moore resgata os trabalhos de H. P. Lovecraft (1890-1937) e os recria em quadrinhos, nas obras *Neonomicon* (2010) e *Providence* (2017). De forma similar, homenageia o ocultista Aleister Crowley (1875-1947) no capítulo doze da série *Promethea* (1999).

Entre essas referências e recriações executadas por Moore, há frequentes remissões às obras do inglês William Blake (1757-1827), um artista que, por suas obras produzidas no período do Romantismo inglês, recebe diversas recepções críticas de inúmeros estudiosos. Ademais, William Blake elaborou seu próprio método de impressão e uma nova forma de expressão artística para a época em que viveu, utilizando signos diversificados propostos pela escola literária do Romantismo dos séculos XVII e XVIII.

Após encontrar essas relações dos signos blakeanos nos quadrinhos de Alan Moore, analiso, nesta tese, os intercâmbios dos signos das obras de William Blake e Alan Moore. O roteirista entrelaça as suas criações com os trabalhos de William Blake, fazendo com que as obras de ambos ganhem novas leituras e/ou análises críticas, fato que me motiva a examinar a relevância do processo artístico das obras de Moore ao dialogarem com os signos artísticos blakeanos. As histórias em quadrinhos são uma forma de linguagem, um produto cultural e uma expressão artística, e as obras de Alan Moore também apresentam esses três elementos a partir de sua interação com os trabalhos de William Blake. Diante disso, uma questão de extrema importância surge diante dessa constatação: como analisar as referências intercambiáveis de William Blake em obras de Alan Moore? Sendo assim, a problemática desta pesquisa se refere aos diálogos entre obras de Moore e os trabalhos de William Blake.

Aqui, considera-se Alan Moore como um leitor. Em vista disso, ele remodela, ressignifica ou incorpora as obras blakeanas em trabalhos artísticos que analiso ao longo dos capítulos. Por outro lado, William Blake motiva diversos artistas e escritores da atualidade a interpretarem sua obra. Em outros termos, trata-se de um autor cujas obras são constantes objetos de estudo e análise da crítica literária e ou da crítica de arte. Busco comprovar essa

hipótese por meio da leitura e da análise de quatro histórias em quadrinhos de Alan Moore, correspondentes a quatro momentos estéticos de sua carreira, num escopo de quase duas décadas. Nesse caminho, proponho uma compreensão do enredo, ou seja, uma tentativa de buscar um entendimento ou uma visão geral da história em quadrinhos, considerando o ano de publicação, o ano de produção e outros detalhes relevantes dentro dessas referências criada Alan Moore a William Blake.

Assim, esta pesquisa se propõe investigar as minúcias da relação entre William Blake e Alan Moore nessas em quatro obras. Para tanto, adoto como base teórica a Estética da Recepção, a partir das ideias do crítico literário Hans Robert Jauss (1994), o qual sugere essa possibilidade metodológica de leitura crítica. As sequências de procedimentos metodológicos de análise que Hans Robert Jauss seguem são, necessariamente, essa ordem: a compreensão, a interpretação e a aplicação. Assim, Jauss afirma que “em fase da sua própria obra, o criador pode assumir o papel de observador ou de leitor; sentirá então a mudança de sua atitude, ao passar da *poiesis* para *aisthesis*, diante da contradição de não poder, ao mesmo tempo, produzir e receber, escrever e ler” (JAUSS, 1979, p. 81)². Assim, para o autor, *poiesis* é a “consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra [e a *aisthesis* é] a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto na interna” (loc. cit). Por fim, numa terceira etapa de aplicação da leitura crítica – o que se aplica ao meu caso nesta pesquisa, que ocupo os lugares de intérprete e/ou leitora crítica –, segue-se “para que a experiência subjetiva se tranforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra” (JAUSS, 1979, p. 81).

Em suma, esses caminhos metodológicos abordam três pilares, os quais apliquei nesta pesquisa da seguinte forma. Numa leitura inicial, tive uma percepção da obra como um todo, observando os detalhes da obra, a exemplo dos detalhes do processo da produção da obra em si, juntamente com uma leitura perceptiva e até sensorial, sem aprofundamentos argumentativos. O segundo ponto metodológico foi um caminho interpretativo da minha leitura, juntamente com os recortes de entrevistas do autor Alan Moore. O terceiro passo, por fim, foi a reflexão da leitura crítica a partir dos desenvolvimentos dos meus objetivos específicos para cada obra em relação a outras recepções críticas de Alan Moore com William Blake. Desse modo, cada capítulo está dividido em três subtópicos que descrevem esses três passos da metodologia aqui mencionadas. Primeiramente, apresento a obra e o seus componentes de

² JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In.: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Nauman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

publicação, ou seja, a produção da obra. Depois, explico a recepção crítica, a qual compreende leituras críticas de outros autores diante desse *corpus* escolhido. Por fim, analiso as histórias em quadrinhos de Alan Moore, aplicando as relações com os trabalhos de William Blake.

Como veremos, os signos blakeanos transitam em outros ambientes artísticos criados por Alan Moore. Dessa forma, com o intuito de melhor analisar esse processo de diálogo pelo roteirista inglês, seleciono um *corpus* de quatro obras: *V for Vendetta* (1982), *Watchmen* (1986), *From Hell* (1989) e *Promethea* (1999). O critério de seleção dessas quatro obras foi elencar uma obra de cada período da produção de Alan Moore do ponto de vista artístico. Em seguida, realizo um estudo investigativo da recriação de signos blakeanos nas narrativas em quadrinhos em questão. Dessa forma, o objetivo consiste em analisar as quatro obras e os seus respectivos diálogos com os trabalhos de William Blake, tendo em vista que essas histórias em quadrinhos recriam as obras de Blake, gerando repercussões e reflexões sobre arte, magia, política e sociedade.

Nesse sentido, a obra e a vida de Blake estão interligadas pelos laços artísticos entre sua produção e sua vivência, laços que são reelaborados por Alan Moore, o qual trabalha em conjunto com os ilustradores, os desenhistas e os coloristas de seus trabalhos. As obras selecionadas para compor o *corpus* carregam extrema importância para a análise desse recorte, sendo emblemáticas no contexto da vasta produção de Moore, além de apresentarem a técnica quadrinística conhecida em suas obras. Pode-se, ainda, encontrar uma diversidade de outros trabalhos de Moore com proposta criativa similar, nas quais há recriações de obras de outros autores, como atesta um dos anexos desta tese.

Em suas narrativas, Alan Moore faz frequentes resgates dos trabalhos blakeanos. Para dar conta dessa relação e das múltiplas artes compreendidas na produção de Moore, decomponho a análise em cinco capítulos, tomando por base a minha leitura crítica, a qual me auxiliou a compreender os complexos arranjos e/ou redes estabelecidas entre Moore e as obras produzidas por William Blake. Organizo os capítulos a partir dessa problemática de pesquisa que apresenta a tradução artística de uma obra para outro contexto histórico-cultural. No caso, investigo a forma através da qual os desenhos e os escritos de William Blake são reconfigurados no interior da obra de Alan Moore, trazendo uma relação que, mais do que uma homenagem, é uma releitura da obra do artista inglês do século XVII.

No primeiro capítulo, faço uma apresentação dos trabalhos de Alan Moore, mostrando-o como um leitor de William Blake. Em seguida, apresento o poeta e gravurista William Blake e o entendimento de Alan Moore como artista no momento em que reverbera os signos de Blake nessas quatro obras, realizando uma leitura comparativa. Nesse capítulo, estudo o diálogo entre

as obras de Alan Moore e as de William Blake, tendo como base estudos realizados por pesquisadores dos referidos autores. Em decorrência disso, vejo a importância dos exemplos das histórias em quadrinhos para esclarecer o processo criativo e dinâmico estabelecido por Alan Moore em sua revisão da obra blakeana. Compreendo que o artista é um leitor atento, recriando ou se apropriando de signos de obras de outros autores para compor os seus trabalhos. Nesse capítulo, também apresento a metodologia dos estudos de Hans Robert Jauss, a qual utilizo ao longo dos demais capítulos. Dessa maneira, o autor Alan Moore se destaca não só na postura de criador, mas também na postura de um leitor criativo dos trabalhos de Blake. No entanto, antes de partir para a análise propriamente dita, é oportuna uma breve apresentação de parte do percurso de vida de William Blake e, em seguida, uma breve apresentação das obras de Alan Moore, mostrando o seu processo de escrita e o quanto seu fazer artístico se encontra imbuído da presença espiritual das obras de William Blake.

A partir de um recorte histórico e cronológico, analiso quatro obras produzidas em um período de quase duas décadas: *V for Vendetta*, *Watchmen*, *From Hell* e *Promethea*. Metodologicamente, inicio a análise de cada uma dessas obras descrevendo o período de sua produção na carreira de Alan Moore. Em seguida, destaco e analiso os dados que sinalizam elementos característicos ou signos de obras de William Blake. Por fim, interpreto a recepção crítica de cada signo blakeano nas narrativas de Alan Moore e a forma como elas incorporam outros sentidos nesse novo contexto: o das narrativas gráficas do autor.

No terceiro capítulo, analiso a obra *V for Vendetta*, publicada em 1982, observando a referência direta ao prefácio do poema *Jerusalem* (1804-1811), de William Blake. Nesse capítulo, ainda são destacados, especificamente, os diálogos quadrinísticos presentes em *V for Vendetta* que remetem a *Jerusalem*, de William Blake. No capítulo seguinte, desenvolvo uma investigação da obra *Watchmen* (1986), de Alan Moore, como uma referência direta ao poema *The Tyger*, verificando a técnica de espelhamento interartístico das obras blakeanas que foram possivelmente recriadas nos quadrinhos. Além disso, nos estudos referentes à narrativa de Moore e Gibbons, observam-se escolhas técnicas semelhantes às pinturas blakeanas. No capítulo seguinte, examino a obra *From Hell* (1989), exemplificando as referências diretas ao autor William Blake em termos biográficos, pois ele surge como personagem da obra. Na sequência, apresento o processo criativo da pintura de *A ghost of a flea* (1819-20), de William Blake, que constitui parte essencial de *From Hell*, e explico como é feito o projeto criativo levado a cabo por Alan Moore.

No sexto capítulo, examino a obra *Promethea* (1999) e a recriação do personagem Urizen, de *The Ancient of Days* (1794), de William Blake, além da caracterização do autor

William Blake como um personagem fictício dessa obra. Também faz parte da análise uma canção na narrativa, que reinterpreta Beatles e Bob Dylan com letras das obras *Jerusalem* (1916) e *Tyger* (1794), de William Blake. Compreendo que as obras blakeanas formam uma teia de signos que estabelecem conexões com as narrativas gráficas de Moore. Após isso, seguem as Considerações Finais, juntamente com os quadrinhos experimentais intitulados “Dos quadrinhos para a vida”, como forma de relato de experiência num estilo poético da minha pesquisa. Finalizo a tese com as Referências e os Apêndices, em que consta a tabela quantitativa e a entrevista realizada por escrito com o autor, pontuando algumas questões referentes a esse intercâmbio que Alan Moore apresenta com William Blake.

A linha argumentativa que perpassa a tese articula uma leitura que perdura anos e que forma a própria sensibilidade de Moore a partir de Blake. Em *V of Vendetta*, Moore descreve um governo autoritário que oprime as pessoas contrárias ao sistema, fazendo ecoar uma ideia anarquista e libertária oriunda do povo por meio do seu protagonista V. Por outro lado, em *Watchmen*, aborda um universo de super-heróis com limitações e debilidades, revelando uma humanidade em decadência em todos os âmbitos sociais. *From Hell*, por sua vez, discute uma sociedade hipócrita vitoriana que sinaliza uma visão monstruosa da condição da mulher, cuja liberdade sexual e de pensamento se torna uma ameaça às regras sociais puritanas. Por fim, em *Promethea*, Moore apresenta a aventura da pesquisadora Sophia Bangs juntamente com outras personagens guerreiras – ou *prometheas* – de outros tempos históricos, as quais participaram e venceram uma série de lutas no decorrer da História em contraste com a ciência, ressignificando mitos e religiões. Como demonstro neste trabalho, Blake e sua obra são constitutivos da formação e da realização artística de Moore, algo que veremos ao longo de quase duas décadas de sua intensa e elogiada produção quadrinística.

Portanto, investigo os casos de diálogo nas quatro obras em que existem menções diretas e indiretas aos signos blakeanos, mostrando como o projeto de criativo de Moore recupera, revisita e adapta as obras de Blake. Com tudo isso, ele promove uma nova leitura a partir desse processo de ressignificação dos trabalhos de Blake, transformando-os em quadrinhos. Examino o *corpus* como objeto de pesquisa, ponderando a relação existente entre as obras de William Blake e o projeto criativo de Moore. Antes de partir para essa análise mais aprofundada dos pontos de contato e do diálogo entre as obras dos dois artistas, torna-se imprescindível apresentá-los e contextualizá-los dentro da sua época, viabilizando o estabelecimento de pontes de conversação entre ambos. Esse é o primeiro passo deste estudo dedicado a iluminar dois autores iluminados e a compreender as luzes e as sombras presentes em suas respectivas obras.

2 WILLIAM BLAKE E ALAN MOORE: DUAS VIDAS EM PERSPECTIVA

Para Moore, “magia” é o nome que ele dá a momentos em que se percebe que a linguagem pode afetar a realidade; é assim que a consciência e a imaginação humanas interagem com o mundo. Os seres humanos atingem esse processo principalmente através da arte: “Escrever é o ato mais mágico que há, e provavelmente seja o cerne de todo ato mágico”.

Mago das Palavras: A vida extraordinária de Alan Moore (2016)

2.1 WILLIAM BLAKE: ARTISTA VISIONÁRIO

William Blake nasceu em Londres, em 28 de novembro de 1757, e faleceu na mesma cidade, em 1827. Em sua infância, foi educado em casa pelos seus pais, James Blake e Catherine Blake, juntamente de seus quatro irmãos – James, Robert, John, Richard – e uma irmã – Catherine Elizabeth. Blake foi um autodidata, com interesse em ler os clássicos de sua época e especial ênfase para o estudo da Bíblia. Durante sua vida, Blake foi poeta, tipógrafo e pintor, nascido em uma época em que o Iluminismo vivia seu auge na Inglaterra, que então vivia o ápice da Revolução Industrial. Todos esses elementos serão perceptíveis em sua obra.

Em um período da história em que as pessoas tinham uma ocupação, William Blake empenhava-se em várias ocupações, sendo conhecido como pintor, poeta e gravurista. De acordo com Santos (2009), com pouco mais de 10 anos de idade, Blake começou a colecionar cópias de antiguidade grega, além de escrever e ilustrar seus próprios poemas. Ainda era criança no bairro londrino de Soho quando recebeu ensinamentos de desenho de Henry Pars. Em 1767, Blake iniciou os estudos na escola preparatória para a Academia de Pintura e Escultura em St. Martin Lane.

Nela, o jovem artista se dedicou aos estudos básicos de educação artística, bem como à modelagem em gesso. Sob a orientação de Pars, Blake desenhou membros dos corpos e atuou como vendedor em leilões de artistas famosos da época. Aos 14 anos, começou a ser orientado por James Basire, que se tornou uma espécie de mentor para ele. Com esse aprendizado, Blake se desenvolveu profissionalmente na arte da impressão. Em seguida, foi encaminhado para estudar em Westminster Abbey para aperfeiçoar o seu trabalho. Durante esse período, inventou um novo método de impressão com um material químico específico juntamente com outros passos técnicos (GILCHRIST, 1863). Seus projetos foram extremamente marcados por fortes ideais libertários. Isso fica nítido nos poemas do livro *Songs of innocence and of experience*

(1789), os quais revelam os dois estados contrários da alma humana através de vários eus líricos, alguns com tons infantis, outros com tons adultos.

Blake utilizava uma diversidade de materiais para melhor desenvolver suas artes. Dentre esses materiais, estavam potes de ferro para a produção de óleo, panos de linho e superfícies metálicas para a mistura de cores, entre outras ferramentas usadas para preparar as placas para o seu método de impressão. Logo em seguida, Blake se tornou um gravurista independente. Em 1779, Blake aprendeu com os trabalhos de James Basire na Great Queen Street, no prédio histórico de Lincoln's Inn. Na Royal Academy, na Somerset House, registrou-se como estudante. Na biblioteca Royal Academy, Blake testou sua habilidade com desenhos quando estudou os detalhes do corpo humano, utilizando modelos de cadáveres. Ele tinha extremo cuidado com as cores nas ilustrações que representavam o céu e a terra, fazendo, na sua arte, aquilo que Chesterton afirmou em seu livro *Blake* (1910): “um poeta é um homem que mistura inconscientemente o céu e a terra. Um místico é um homem que separa o céu e a terra, mesmo que goste dos dois” (CHESTERTON, 1910, p. 4)³.

William Blake produziu seus livros iluminados a partir de uma série de referências a crenças esotéricas, tratados místicos e simbologias arcanas e herméticas. Isso fez com que ele fosse interpretado como "místico", termo amplo e um tanto impreciso. A crítica tende a vê-lo, antes, como poeta e artista, que usa diferentes temas – não apenas místicos, mas também religiosos, literários, políticos, entre outros – para produzir uma mitologia muito ampla, de chave interpretativa aberta, mais simbólica que alegórica. Nesse sentido, a prática artística blakeana privilegia a imaginação ou o “inconsciente”, culminando na materialização de seus livros "iluminados". Iluminados porque eram feitos com aquarela mas também por seu sentido espiritual, sentido este privilegiado por Alan Moore e por outros de seus célebres leitores.

Em 1782, Blake pediu uma jovem em casamento, e ela recusou o pedido. O artista viajou a Battersea para visitar um amigo, onde ficou hospedado na casa dos Boucher e conheceu Catherine Boucher. Blake estava decepcionado e relatou o ocorrido para Catherine, que se comoveu com a situação e acabou se apaixonando por ele. Os dois casaram em 18 de agosto de 1782, indo morar na rua Green Street, em Leicester Square, por dois anos. Posteriormente, mudaram-se para Poland Street, onde permaneceram até 1790. Após esse período, eles se mudaram para Hercules Buildings, localizado na região de Lambeth, local em que Blake elaboraria seus principais livros. Entre 1803 e 1821, moraram na rua South Molton e, por fim, de 1821 até 1827, passaram a residir em Fountain Court, local de onde tinham uma visão

³ No original: A poet is a man who mixes up heaven and Earth unconsciously. A mystic is a man who separates heaven and Earth even if even he enjoys them both. Tradução nossa. (CHESTERTON, 1910, p. 4)

privilegiada para o rio Tâmis. Catherine se tornaria a grande companheira de Blake, chegando até a auxiliá-lo em sua produção. Blake foi influenciado pelos pensamentos religiosos de Emanuel Swedenborg (1688-1772), místico e espiritualista sueco que viveu em Londres e teve grande influência sobre vários artistas – além de Blake, influenciou Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Walt Whitman. Para Bassalick de Vries, em sua dissertação intitulada *William Blake in his relation to Dante Gabriel Rossetti* (1911), a doutrina de Swedenborg tratava de três argumentos:

Do Senhor procedem três graus: o Celestial, o Espiritual e o Natural, um após o outro. O que procede do amor divino é chamado celestial, o que procede da sabedoria divina é chamado espiritual; o natural é de ambos, e é seu complexo no final (VRIES, 1911, p. 7)⁴

O celestial, o espiritual e o natural estão presentes nas iluminuras e nas impressões de William Blake. Numa perspectiva religiosa, o celestial e o espiritual são temas caros no período blakeano. Já o natural está em descrever as belezas da natureza humana como uma forma de crescimento e amadurecimento da liberdade social e corpórea, a exemplo das formas corpóreas pintadas em grande parte dos trabalhos de Blake. As iluminuras compreendem imagens decorativas produzidas, sobretudo, na Idade Média, para textos religiosos ou cópias de livros bíblicos. Blake reinventa o sentido de iluminuras, pois seus livros também são decorados com figuras ornamentais e translúcidas, devido à sua técnica de finalização da página impressa com aquarela. Além disso, ele adiciona o sentido de “iluminação espiritual” e de crítica inversa ao Iluminismo de seus dias (TAVARES, 2012). A razão de usar o termo “iluminados” no título do presente trabalho se dá pela conexão entre Blake e Moore enquanto autores cuja sensibilidade artística e/ou espiritual acessa outros níveis de existência. Trata-se de uma dupla interpretação, envolvendo tanto os livros iluminados de Blake quanto os “quadrinhos” iluminados do “mago” Alan Moore.

Em 1788, Blake criou sua obra máxima, *Songs of Innocence and Experience*, com cinquenta composições, abordando a noção dos contrários como uma espécie de “verdadeira amizade”. Essas obras blakeanas serviram de inspiração criativas para diversas bandas e cantores, a exemplo da banda U2, cujos álbuns *Songs of Innocence* (2014) e *Songs of Experience* (2017) levam nome de livros blakeanos.

⁴ No original: From the Lord proceed three degrees: the Celestial, the Spiritual, and the Natural, one after another. What proceeds from the divine love is called celestial, what proceeds from the divine wisdom is called spiritual; the natural is from both and is their complex in the ultimate. Tradução nossa. (VRIES, 1911, p. 7).

Segundo Bronowski no livro *William Blake, a man without a mask* (1954), Blake promovia os seus contrários de forma artística em meio a uma sociedade industrial e complexa, cuja religião vigente antagonizava as noções de alma e corpo, bem e mal. O artista viu a progressão como uma forma de luta social, com sua arte dramatizando os desgostos religiosos. Blake não concordava com o pensamento pautado na lei da ação e reação de Issac Newton nem na sociedade mercantil de John Locke. Portanto, questionava o caminho em que a sociedade estava evidenciando a mecânica clássica e o liberalismo, limitando o sentido artístico e imaginativo do homem juntamente com o contexto das Revoluções Industriais.

Blake via a fome como um espécie de negação, tanto do corpo como do espírito. Os descasos sociais com as explorações das crianças e das mulheres e outros acontecimentos eram demasiados. Com isso, William Blake era inconformado com o seu tempo, o que ele expressava em grande parte de seus trabalhos. Para ele, as formas contrárias existiam mutuamente e precisavam aprender a conviver e a negociar suas diferenças. Outro assunto abordado em grande parte de sua obra é a comunicação com seres fantásticos-sobrenaturais, fato que contribuiu para algumas elaborações artísticas, conforme o estudo de Adeline Butterworth, intitulado *William Blake, Mystic – A Study* (1911):

O misticismo de Blake é, naturalmente, apenas uma parte dele – uma vez que tinha outras dimensões de seu caráter; mas eu mantenho que, apesar disso, Blake possa ser elogiado por suas produções como artista ou poeta, ou condenado por isso ser incompreensível em sua obra, embora um espírito místico só possa ser conhecido e julgado por uma mente de místico (BUTTERWORTH, 1911, p. 13)⁵.

Como consequências de suas experiências místicas, William Blake elaborou o seu método de impressão inédito, o qual tem sido estudado por diversos críticos, como Michael Phillips (1978) e Enéias Tavares (2012). Devido à sua multiplicidade de linguagens e de técnicas, suas obras foram transpostas para outros trabalhos artísticos que abordaram os elementos blakeanos em uma ideia de opostos e complementares, fazendo parte de uma compreensão da natureza humana. Isso pode ser exemplificado em *Angel Passage* (2001), performance de Moore que estudaremos futuramente. A partir dessa natureza múltipla, a produção artística de Blake foi constantemente referenciada e/ou recriada, gerando novas possibilidades de interpretação em diversos gêneros, como quadrinhos, música, cinema, pintura, entre outros.

⁵ No original: Blake's mysticism is, of course, only one part of him – that he had many other sides to his character is well known, yet I maintain that though he may be praised for his productions as an artist or a poet, or condemned because of much that is incomprehensible in his work, yet running through all is a mystical spirit which can only be know and judged by a mystical minds. Tradução nossa. (BUTTERWORTH, 1991, p.13).

As obras iluminadas de Blake misturavam o texto (verbal ou linguístico) e a imagem (não-verbal ou icônico). Em seus temas, tramas e enredos exóticos e míticos, Blake revela ser um produto estranho ao pensamento do século XVIII, e seu trabalho como um todo tangencia tanto a filosofia revolucionária dos pensadores de seus dias quanto as ideias dos poetas e artistas românticos. Para compreender as obras de William Blake, é importante observá-las refutando e, em outras ocasiões, aceitando os movimentos mais instigantes do século XVIII no que concerne à ciência, à religião e à filosofia. Blake viveu no período literário do Romantismo; porém, sua postura diante do contexto da escola literária não o fez essencialmente um romântico. Ainda, tornou-se um autor importante para entendermos o período revolucionário no qual viveu.

Através de sua arte, William Blake descreveu acontecimentos históricos e sociais, como a Revolução Americana, a Revolução Francesa e a loucura do rei George III – para citarmos apenas alguns exemplos, em uma tentativa de entender melhor as narrativas de ordem religiosa e política dos séculos XVIII e XIX. O poeta não defendia uma perspectiva moral ou social específica. Antes, questionava as posições políticas e sociais que limitavam o pensamento humano, a liberdade dos corpos e a igualdade social e étnica. Isso tudo num contexto de revoluções industriais, no qual temas mais progressistas, como direitos das mulheres e a abolição da escravidão, ainda eram grandes novidades e vistos com desconfiança. Através do seu projeto artístico, Blake apresentou uma maneira de reinventar a sociedade. Dessa maneira, ao interpretar o homem moderno em tempos de mudança de paradigmas sociais, Blake construiu um legado artístico cercado de críticas positivas e negativas. Pode-se afirmar que essas críticas artísticas, culturais e históricas reverberam até a nossa atualidade, trazendo novos sentidos e popularizando as suas artes para diversas mídias.

Essas características do projeto criativo de William Blake certamente foram de suma relevância para que um celebrado roteirista de quadrinhos passasse a nutrir uma admiração pelo autor, especialmente por suas ideias libertárias e pelos trabalhos de extrema carga mitológica, servindo, assim, de modelo para obras tão dínão apenas spares como *V for Vendetta* (1982), *Watchmen* (1987), *From Hell* (1987) e *Promethea* (1999).

Alguns leitores mais apressados podem interpretar as obras de Blake de maneira superficial, caracterizando-as como meramente românticas ou como experimentações estéticas. No entanto, elas ultrapassam essa compreensão, pois resgatam assuntos sociais, históricos, filosóficos e espirituais, além de proporem uma reavaliação não apenas da cultura como também da própria experiência humana. William Blake apresenta, em sua obra, elementos

variados que vão do histórico ao político, do espiritual ao artístico. São elementos que, certamente, despertaram a atenção de um jovem inglês chamado Alan Moore.

2.2 ALAN MOORE: ARTISTA MULTIFACETADO

O percurso de todo artista consiste em um emaranhado de desafios, os quais, pode-se dizer, repercutem na construção de suas narrativas. Nenhum artista é uma “ilha”, uma vez que todos os criadores possuem uma trajetória na qual se fazem presentes fórmulas diversas, levando à construção de um estilo particular. Em ordem sistemática e cronológica, buscaremos aqui uma descrição dos trabalhos de Alan Moore, realizada a partir de referências encontradas em biografias e artigos de revistas, em especial as obras *O mago das histórias* (2012), de Gary Spencer Millidge, *Mago das palavras: a vida extraordinária de Alan Moore* (2016), de Lance Parkin, e a seleção cronológica das obras de Alan Moore organizada por Michael Karpas⁶.

Alan Moore começou a sua formação como quadrinista nos anos 1970. Aos 16 anos de idade, estreou como editor – e também escritor – do seu fanzine fotocopiado, intitulado *Embryo*⁷. O autor ilustrou esse fanzine entre os anos de 1969 e 1970 e nele aparecem seus primeiros trabalhos como escritor – em especial o número cinco da revista, que continha poemas de sua autoria, com desenhos e diálogos de estilos caseiros e experimentais. Após a sua expulsão da escola, o Northampton Arts Lab – uma plataforma de contracultura – passou a ser o lugar de desenvolvimento das suas atividades artísticas. Na edição da revista *Embryo* desenvolvida pelo projeto de Northampton Arts Lab, aparece um episódio de Moore, denominado *Once There Were Daemons* (1971). Em 1971, a terceira edição de outra revista fanzine intitulada *Fitz, Rovel*⁸ incluiu uma arte de Moore, oriunda das atividades do Northampton Arts Lab.

Em dezembro de 1974, Moore publicou um jornal alternativo de Northampton, chamado *ANON* (*Alternative Newspaper of Northampton*). Mais precisamente do número um ao cinco, Alan Moore, com o pseudônimo “Curt Vile”, escreve e desenha a tira *Anon E. Mouse*⁹. Ele começou a trabalhar com tiras de *Anon E. Mouse* para o *ANON* ao mesmo tempo em que desenvolveu a tirinha *St. Pancras Panda*, uma paródia do personagem *Paddington Bear*, para o *Back Street Bugle*, de Oxford. Ainda para o *Back Street Bugle*, elaborou os trabalhos *Fat Jap*

⁶ A versão mais recente deste documento cronológico de Alan Moore pode ser encontrada no site: www.enjolasworld.com. Acesso em: 02 Ago. 2019.

⁷ Disponível em: <www.gbd.freeuk.com/A1.htm>. Acesso em: 02 Ago. 2019.

⁸ Disponível em: <www.gbd.freeuk.com/A1.htm>. Acesso: 02 Ago. 2019.

⁹ Disponível em: <<https://imgur.com/gallery/FsJgd>>. Acesso: 02 Ago. 2019.

Defamation Funnies (1978) e *Just Another Day* (1978). No mesmo ano, Moore projetou uma revista chamada *Dodgem Logic*, à qual não deu continuidade, sendo ressuscitada décadas depois¹⁰. Nesses trabalhos, o artista inglês inclinou-se mais para a vertente *underground* ou da contracultura britânica.

Moore ainda elaborou artigos e ilustrações na *Small-press Zines Seminar*¹¹, com o ensaio *The Shadow e Weird Windows*¹². Já entre 1978 e 1980, nota-se que aprimorou suas habilidades de escrever e ilustrar seus trabalhos. Durante esse período, Alan Moore criou um tipo de *cartoon* com uma técnica gráfica e seu estilo de crítica aos sistemas políticos e culturais, além de trabalhar em outros jornais alternativos locais. Não se pode ignorar o quanto essas experiências prévias acabaram prenunciando aspectos de sua obra, viabilizando a exploração de outras possibilidades artísticas e a capacidade de se inserir no espírito do seu tempo. Em todas essas obras iniciais, Moore já usava a linguagem satírica¹³ para desempenhar uma espécie de intervenção política e atualizar as práticas da contracultura em si.

É importante considerar que, desde então, as discussões culturais e políticas se tornaram evidentes em seus trabalhos. O movimento punk “havia rachado em duas facções: os que buscavam a transformação social radical por meio do ativismo político, e os que haviam visto a contracultura puramente como modalidade de arte e música” (PARKIN, 2016, p. 53). Ao longo dessas turbulências sociais, Moore tomou a decisão de largar o seu emprego antigo e investir na carreira artística como roteirista, passando a receber um subsídio do governo de 42 libras para sustentar a sua família, na época constituída pela esposa Phyllis e a filha Leah. Como uma de suas pretensões era conseguir algum trabalho na renomada revista 2000 AD, procurou diversos lugares para publicar suas histórias em quadrinhos. Sobre esse período, o autor pontua: “sempre fui um fantasista compulsivo. Eu queria, desde muito cedo, criar personagens e histórias e escrever sobre eles” (MILLIDGE, 2002, p. 26).

¹⁰ *Dodgem Logic* foi uma revista criada, editada e publicada por Alan Moore. Nela, notamos um olhar desbravador de questões sociais desenvolvidas por Steve Aylett, Savage Pencil e Kevin O’Neill. Esteticamente, em termos de formato, ela veio de uma fascinação pela imprensa *underground*, a qual data de antes do jornalismo impresso, mas que se tornou uma realidade popular nas décadas de 1960 e 1970, quando era uma parte vital da contracultura. A primeira edição de sua nova fase apareceu em janeiro de 2010. A última edição da *Dodgem Logic* foi publicada em 1 de abril de 2011. Cada edição apresentou quadrinhos, histórias e/ou artigos de Moore, incluindo o recurso regular intitulado “Great Hipsters in History”. O tom geral da revista era irreverente e subversivo, segundo a maneira de *The East Village Other* e *The National Lampoon*. Os artistas e escritores regulares incluem Dave Hamilton, Kevin O’Neill, Steve Aylett, Josie Long e Le Jorne Pindling. A primeira edição da revista incluiu um CD intitulado *Nation of Saints, 50 Years of Northampton music*. Na segunda edição, houve a inserção de um quadrinho de Alan Moore de oito páginas, o “Astounding Weird Penises”.

¹¹ Disponível em: <glycon.livejournal.com/9294.html>. Acesso: 02 Ago. 2019.

¹² Disponível em: <glycon.livejournal.com/19074.html> Acesso: 03 Out. 2020.

¹³ Para mais detalhes, ver o artigo: SILVA, Suellen Cordovil da. A ironia em V de Vingança de Alan Moore. In.: LUIZ, Tiago Marques; SILVA, Suellen Cordovil da Silva. (Org.) **O humor nas literaturas de expressão de Língua Inglesa**. Jundiaí: Paco, 2018.

Não bastando as facetas de ilustrador e roteirista, Moore também se destacou pelas suas performances artísticas. Vinculado ao Northampton Arts Lab, o artista se concentrou em desenvolver sua habilidade com os ritmos e a sonoridade da linguagem, o que resultou em uma cadência musical própria em suas poesias, juntamente com outros músicos e artistas. Desde então, a partir do Arts Lab, Moore aprimorou seu interesse pela música, por projetos performáticos e por peças de teatro. Participou de atividades musicais com um grupo de rock gótico chamado *Bauhaus*, que é uma banda inglesa fundada em Northampton no ano de 1978. Moore conheceu o guitarrista Daniel Ash, o baixista David J e o baterista Kevin Haskins, que atuavam como um trio até formarem um quarteto com o vocalista Peter Murphy.

Outra dimensão da obra de Moore nos anos 1980 foi sua relação não apenas com os quadrinhos ingleses: ele passou pela popular 2000 A.D. e pela DC Comics, onde assumiria a série mensal *O Monstro do Pântano* e depois criaria *Watchmen*, certamente sua obra mais conhecida e talvez o seu quadrinho mais lido.

Na década de 1990, porém, desgostoso com o grande mercado, Moore publicou seus trabalhos de modo independente com seu selo *Mad Love*, mas acabou voltando ao grande mercado pela editora *Image Comics*¹⁴. Ainda no início da década de 1990, Moore publicou *The Complete Bojeffries Saga* (1992), série que trouxe um humor sarcástico com uma variedade de jogos da linguagem, juntamente com monstros em um cenário que tinha por protagonista um personagem chamado Trevor Inchmale, um coletor de aluguéis. Já em *A Small Killing* (1993), Moore apresentou um personagem publicitário chamado Timothy Hole, retomando preocupações com um mundo globalizado e cenas que aludem à cidade de Northampton. Outras publicações do período foram *Spawn 8* e *1963*, obras que pretendiam satirizar as “posturas da Guerra fria anticomunista do início da Marvel Comics” (MILLIDGE, 2012, p. 196).

Já no final dos anos 90 e início dos anos 2000, Moore empreende uma recuperação de personagens da literatura clássica em obras como *Lost Girls* (1991) e *A Liga Extraordinária* (1999). No transcurso de toda a sua carreira, Moore trouxe diversos autores da literatura para os quadrinhos, tornando-se uma de suas características mais marcantes. Realizou, por exemplo, remissões a Oscar Wilde, Shakespeare e H.P. Lovecraft. Ainda, trouxe personagens de outras narrativas que estão em domínio público, como Mina Harker, da obra *Drácula*.

Em *Lost Girls* (1991), por exemplo, a desenhista Melinda Gebbie elaborou com Moore um romance gráfico erótico, retomando as aventuras sexuais de três importantes personalidades femininas de ficção do fim do século XIX e início do século XX. As personagens recriadas são:

¹⁴ *Image Comics* é uma editora de história em quadrinhos norte-americana fundada em 1992 por sete ilustradores e roteiristas oriundos da *Marvel Comics*.

Alice, de *Alice no País das Maravilhas* (1865), chamada na narrativa de *Lady Fairchild*; Dorothy Gale, de *O Maravilhoso Mágico de Oz* (1900); e Wendy Durling-Darling, da série *Peter Pan* (1904). No romance gráfico em três volumes, elas se reúnem em 1913 para descrever as suas experiências eróticas na iminência da Primeira Guerra Mundial. Além disso, Moore acentua uma relação corpórea e os ideais de amor livre com as obras e suas leituras críticas de William Blake. Nesse momento de construção do enredo de *Lost Girls*, Alan Moore pontua que

...a ideia de ‘amor livre’ é sempre atraente em teoria, principalmente entre os adolescentes, que é quase impossível de pôr em prática em qualquer realidade emocional humana. Uma leitura de *Why Mrs. Blake Cried*, de Marsha Keith Schuchard, sugere que William Blake não se saiu melhor do que ninguém nesse aspecto. Sobre o assunto mais amplo de desejo e sensualidade, acho que a honestidade de Blake sobre esses elementos vitais de nossa experiência foi uma das coisas que o tornaram uma figura totêmica na década de 1960, quando a expressão do erótico era um problema na linha de frente cultural. No meu próprio caso, foi a influência daqueles tempos, e não Blake, especificamente que me levou a insistir para que o erótico tivesse o mesmo tempo que o violento ou horrível em meu trabalho, principalmente em *Lost Girls*. Como eu disse, esse projeto surgiu da cultura impressa da minha juventude, mas William Blake sempre foi um componente dessa cultura (MOORE, 2020).¹⁵

Foi nesse período de grande experimentação que Moore estabeleceu pontos de contato mais evidentes com as obras de outros autores. No que concerne a Blake, autor que ele já homenageava como autor de referência em obras como *V for Vendetta* (1982) e *Watchmen* (1986), passa a ter papel mais importante em obras quadrinísticas como *From Hell* (1989) e em obras mais experimentais, como o ensaio performance *Angel Passage* (2001). Na sua resposta para a entrevista, Alan Moore afirma que, nesse ensaio performance *Angel Passage* (2001), recriou a biografia de William Blake como uma espécie de ritual mágico:

Na preparação, conduzi um ritual mágico para determinar qual a forma que a peça deveria assumir e me vi simplesmente contando tudo o que sabia da vida de Blake, embora em um registro emocional e espiritual. Essa simples recontagem biográfica tornou-se assim a espinha dorsal principal da peça de performance de uma hora, que dividimos em quatro movimentos. (MOORE, 2020)¹⁶

¹⁵ Original: The idea of ‘free love’ is a perennially attractive one in theory, particularly amongst adolescents, that is almost impossible to put into practice in any human emotional reality. A reading of Marsha Keith Schuchard’s *Why Mrs. Blake Cried* would suggest that William Blake fared no better than anybody else in this regard. On the broader subject of desire and sensuality, I think that Blake’s honesty about these vital elements of our experience was one of the things that made him a totemic figure in the 1960s, when the expression of the erotic was an issue on the cultural frontline. In my own case, it was the influence of those times rather than Blake specifically that led me to insist that the erotic be given equal time with the violent or horrific in my work, most notably in *Lost Girls*. As I say, this agenda arose from the imprinted culture of my youth, but William Blake was always a component of that culture. Tradução Nossa.

¹⁶ Original: In preparation, I’d conducted a magical ritual in order to determine what form the piece should take, and had found myself simply recounting everything I knew of Blake’s life, albeit in an emotionally and spiritually charged register. This simple biographical recounting thus became the principal backbone of the hour-long performance piece, which we divided into four movements. Tradução nossa.

A obra foi elaborada como uma espécie de homenagem aos trabalhos blakeanos, pois com Moore recriou os momentos históricos vividos por Blake. Esse ensaio se tornou uma performance com fundo musical criado por Tim Perkins. A performance se divide em cinco seções: a primeira é intitulada *Golden Square*, consistindo em uma parte instrumental; a segunda é *Innocence*, abordando o início da vida de Blake; a terceira é *Hell*, e discute a meia idade do poeta; a quarta é *Experience*, falando sobre os anos finais de sua vida; e a última é *Heaven*, que demonstra como o legado de Blake se expande pela história da humanidade. O ensaio e o evento performático foram apresentados em 2 de fevereiro de 2001, em uma noite de tributos para William Blake, ficando conhecido como *The Tygers of Wrath*, e aconteceu em Purcell Room, no *South Bank Centre* de Londres¹⁷. Alan Moore confirma, em nossa entrevista, sua admiração pelos trabalhos de William Blake, conforme alega:

Coloquei Blake no topo de meu panteão pessoal de modelos humanos; homens e mulheres que são o auge da nossa espécie imortal e que nos lembram a todos quanto há a que aspirar. Ele permaneceu nessa posição desde então. Organismos biológicos não ficam muito melhores que William Blake. (MOORE, 2020)¹⁸

Para a performance, Moore convidou a dançarina Andrea Svajcsik, o músico Tim Perkins, o baixista da banda *Bauhaus*, David John Haskins, e o gravador Michael Howard, ficando o saxofone e a flauta a cargo de Paul Egan, a parte eletrônica e o baixo acústico de Tim Harries e as modulações musicais de Wendy Mcubbin. No encarte de *Angel Passage*, Moore cita William Blake como principal homenageado¹⁹. O crítico David Minckler assistiu à apresentação em homenagem a William Blake e afirmou:

Depois que Moore se senta no centro do palco, começa uma trilha sonora gravada, na qual Perkins acrescenta toques percussivos. Na tela acima da cabeça de Moore, um vídeo psicodélico é reproduzido. Então Moore começa a ler “Angel Passage”, sua própria descrição épica, densamente evocativa, da vida de Blake em verso em branco [...] Depois de um tempo, a artista Andrea Svajcsik, vestida com uma túnica branca e carregando tochas acesas, aparece no palco atrás de Moore, solta um líquido inflamável e sopra fogo no ar. No final, ela retorna em uma nuvem de fumaça branca, envolta em enormes asas de anjo. Embora seja excessivamente movimentada, essa apresentação parece a peça central da noite e a mais próxima de uma homenagem genuína. “Não basta estudá-lo ou reverenciá-lo – é necessário ser ele”, insiste Moore,

¹⁷ Disponível em: <http://imagnetext.english.ufl.edu/archives/v3_2/coulthart/>. Acesso em: 04 set. 2019.

¹⁸ Original: I placed Blake at the very top of my personal pantheon of human high-water marks; men and women who are deathless pinnacles of our species, and who remind us all just how much there is to aspire to. He has remained in that position ever since. Biological organisms don't get much better than William Blake. Tradução nossa.

¹⁹ Disponível em : <<http://bq.blakearchive.org/36.3.minckler>>. Acesso em: 12 set. 2019.

que na verdade acredita ser a reencarnação do próprio Blake. (MINCKLER, 2003, sem paginação)²⁰.

Nessa passagem, Minckler descreve o momento do evento performático de Alan Moore junto à sua equipe no museu do Tate Britain. Nessa peça, pode-se notar outra proposta de recriação das unidades artísticas blakeanas. Nesse caso, a imagem expressa a fluidez das palavras em movimento, expandindo-se como imagens em formatos de chamas. Além disso, os ideais românticos da inocência e a experiência blakeanas são anunciados na arte do encarte de *Angel Passage*²¹. Essa performance foi gravada e lançada em CD, em 2001, pelo selo de *Severin, RE*, com o encarte feito pelo artista gráfico John Coulthart, juntamente com a capa a seguir:

Figura 1 – Capa I do CD *Angel Passage* (2001), uma homenagem para William Blake



Fonte: *Angel Passage* (2001)

Em outubro de 2010, Moore escreveu um tratado sobre a compreensão do que seria a magia no ensaio *Fossil Angels* (2010)²². Nesse texto, Blake é mais uma vez referenciado, o que

²⁰ No original “After Moore settles into a seat at center stage, a recorded sound track commences, to which Perkins adds percussive touches. On the screen above Moore’s head, a psychedelic video plays. And then Moore begins to read “Angel Passage,” his own densely evocative, epic description of Blake’s life in blank verse (a recording is available on the RE: label, PCD04, at www.stevenseverin.com). After a bit, performer Andrea Svajcsic, dressed in a white robe and carrying lighted torches, appears on stage behind Moore, swigs drafts of flammable liquid, and breathes fire into the air. At the end, she returns in a cloud of white smoke, cloaked in huge angel wings. Although it is overly busy, this performance seems the centerpiece of the evening and the closest to a genuine tribute. “It’s not enough to study or revere him—only be him,” insists Moore, who actually believes himself to be the reincarnation of Blake.” MINCKLER, David. *Blake/An Illustrated Quarterly*, University of North Carolina at Chapel Hill University of Rochester, volume 36, winter, 2003. Fonte: <<http://bq.blakearchive.org/36.3.minckler>>. Acesso em: 12 set. 2019.

²² Disponível em: <<http://glycon.livejournal.com/13888.html>>. Acesso em: 12 Set. 2019.

demonstra a importância da conexão artística que une A Moore a William Blake. Nessa fase de sua carreira, Moore publicaria ainda *Providence* (2015-2017), reverberando temas complexos das obras e da biografia de H. P. Lovecraft, além do romance de *Jerusalem* (2016), contendo uma extensa narrativa com diversas menções a Blake. Após diversas obras publicadas, Moore anunciou sua aposentadoria em 2019, deixando um legado incontestável de obras artísticas para os seus leitores, tanto os atuais quanto os futuros.

2.3 ALAN MOORE E SUA REVISÃO DAS IDEIAS E VISÕES DE WILLIAM BLAKE

Ao criar sua própria mitologia pessoal, Alan Moore se relaciona diretamente com William Blake. Tal conduta enfatiza, por exemplo, uma diversidade espaço-cultural de caráter psicogeográfico²³. Moore acredita que o local londrino de William Blake resplandece como uma espécie de força criativa, um vórtice que leva outros criadores a estabelecerem contato – mesmo que involuntário – com as obras blakeanas, tão forte elas se imprimiram no tecido da cidade. Moore faz o mesmo com Northampton. Em um artigo recente de Moore, intitulado “Heavenly visions of hell” (2019), ele constata que Blake descreve a arte do seu lugar e deixa um questionamento:

Quando falamos de poesia ou pintura de lugar, geralmente nos referimos a palavras e imagens que celebram ou investigam algum local fixo. Assim, uma vez que todos os trabalhos criativos surgiram de quaisquer influências que cercassem seu ponto geográfico de composição, não poderíamos dizer com certeza que toda a arte seria considerada a arte de um lugar, como algo que só poderia ter emergido daquele local específico naquele momento específico? (MOORE, 2019, sem paginação)²⁴.

O contexto histórico de William Blake ajudou Moore a se reinventar por meio de sua arte, além de servir de vazão à sua crítica às revoluções industriais e suas decorrentes opressões políticas e sociais. Nessa mesma direção, Moore descreve a vida de William Blake com a ideia de que a arte se encontra integralmente imbricada com o espaço sociocultural de produção. Para entender melhor essa relação interpretativa, saliento alguns pontos essenciais do contexto e do

²³ “A psicogeografia, da forma como é praticada por Moore, consiste na exploração aprofundada da paisagem e da história de um lugar específico – em suas palavras, ‘uma forma de divinar o significado das ruas nas quais vivemos e passamos nossas vidas (e a partir daí nosso próprio significado como habitantes dessas ruas)’” (PARKIN, 2016, p. 285).

²⁴ No original: When we speak of the poetry or painting of place, we generally refer to words and images that celebrate or else investigate some fixed location. And yet, given that all creative works have arisen from whatever influences surrounded their geographic point of composition, surely all art could be said to be the art of place, something that could only have emerged from that specific spot at that specific time? Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2019/aug/30/from-heaven-and-hell-alan-moore-on-the-sublime-visions-of-william-blake>>. Acesso em: 12 Set. 2019.

processo artístico de Blake que nos ajudarão a compreender como suas obras foram transpostas nas narrativas de Moore.

Alan Moore se autodenomina como um artista xamã, ou melhor, ele compreende a linguagem como uma ferramenta criativa que encanta a humanidade quando é reinventada em outros contextos culturais. Pode-se afirmar que, na sua concepção, a linguagem artística atrai e constitui uma espécie de ligação entre as pessoas. Em sua adolescência, Moore desenvolveu o desejo de conhecer os deuses das múltiplas religiões que existem ou já existiram no mundo, bem como aprofundou seus conhecimentos sobre misticismo e tarô. Todas essas unidades mínimas de elementos oriundos dos seus interesses por ocultismo também são usadas como ingredientes de sua ficção.

Moore defende que a linguagem artística carrega um poder mágico capaz de, em seu estado mais sublime, afetar a estrutura da realidade social. Para Moore, a consciência e a imaginação humana se entrelaçam com o mundo cotidiano. O autor alega que “magia é arte, quer seja música, escrita, escultura ou qualquer outra forma. A arte é, como a magia, a ciência de manipular símbolos, palavras ou imagens para obter mudanças na percepção” (MOORE, 2012, p. 6). Essa afirmação tem uma acepção direta de Blake, que defendeu sua própria arte iluminada como “abertura das portas da percepção” em *Marriage of Heaven and Hell* ou *Matrimônio do Céu e do Inferno* (1792). Na entrevista concedida para Bill Baker, intitulada *Alan Moore spells it out* (2005), Moore define que a criação de uma história seria algo próximo a um encantamento. Para ele, a linguagem é, ao mesmo tempo, cultura e magia: “então me parece que toda a cultura, não apenas a magia, mas toda a cultura, provavelmente se baseia na linguagem” (MOORE, 2005, p. 10)²⁵.

Nesse sentido, Moore manipula as “unidades mínimas” blakeanas – as marcas textuais e visuais presentes em seus livros iluminados – e as reinventa, introduzindo-as clara ou discretamente em seus próprios livros e quadrinhos. É como se o autor contemporâneo lançasse uma espécie de “feitiço” sobre a percepção de seus leitores – como o próprio Blake comunicava ser o objetivo de sua arte –, com o intuito de produzir constantes reavaliações dos conceitos, das normas e dos tabus da nossa sociedade. Para atingir esse objetivo, faz um trabalho interartístico, revestindo-o de um aspecto reflexivo, quase filosófico, mas sem perder de vista o entretenimento. Graças às suas construções criativas como quadrinista, roteirista e ensaísta, Alan Moore conquistou um importante espaço no mercado editorial. Cada um desses seus lados

²⁵ No original: [...] so it seems to me that all culture, not just magic, but all culture is probably predicated upon language. Tradução nossa. (MOORE, 2005, p. 10).

profissionais recebe uma determinada repercussão e um público diferente, permitindo que as recepções de seus trabalhos sejam tanto locais quanto internacionais.

Por todas essas razões, é necessário buscarmos um caminho interpretativo próprio para analisarmos as obras de Alan Moore em relação aos livros de Blake. Moore apresenta particularidades estilísticas na construção de suas histórias, sendo uma delas a utilização das obras de William Blake. A vida e as obras do artista romântico são recriadas nesse novo ambiente artístico. Nesse caminho e nos seus resultados, vemos uma série de questões e desafios.

A primeira problemática observada é como analisar a releitura das obras de William Blake em outro ambiente artístico – no caso, nas histórias em quadrinhos de Alan Moore –, pois o autor pertenceu a um contexto histórico, artístico e cultural do século XVIII. A segunda problemática é como interpretar as referências aos trabalhos artísticos de William Blake nas narrativas em quadrinhos de Alan Moore. Os autores fazem parte de contextos históricos, artísticos e culturais completamente distintos, mas podem ser comparados pelos resgates que Alan Moore faz de William Blake em suas histórias em quadrinhos. A questão que se coloca é: como interpretar essas “aparições” de William Blake nas obras de Alan Moore e de que modo o artista do século XVIII acaba por alterar e ressignificar a criação do artista contemporâneo?

2.4 PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DE ANÁLISE DO *CORPUS*

Após observar o questionamento anterior, entendo que as obras também são propagadas para outras gerações, cumprindo ou realizando sua renovação ou atualização estética em outros leitores, os quais podem ser mais ou menos críticos. Jauss defende a necessidade de se reconstruir “o horizonte de expectativas” por meio de perguntas e respostas. Nesse caso, o leitor é um intérprete que precisa responder a perguntas para desenvolver e desempenhar seu papel de leitor crítico. Nesse processo interpretativo e dialético de perguntas e respostas ao longo das leituras das obras estéticas, Regina Zilberman defende que

...a possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo (ZILBERMAN, 1989, p.33)²⁶

²⁶ ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 33.

Além disso, cada leitor de um texto em cada época traça críticas positivas ou negativas de acordo com suas realidades. Esse aspecto foi debatido por Jauss em sua aula inaugural de 1967, na universidade de Constança, na Alemanha. Nessa aula, Jauss discorreu sobre a História da Literatura, a qual não deve ser apenas cronológica, sendo limitada por determinadas experiências de leituras.

O título inicial dessa aula era *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?*. Nela, o autor apresentou implicações diversas sobre o papel do leitor e da literatura, o que se tornou uma espécie de “provocação” para os estudos sobre teoria literária. A Estética da Recepção propõe estudar a compreensão de uma determinada obra do passado em processo de atualização para o presente, assim como a relevância do papel crítico do leitor diante dessas obras, além de abarcar outras propostas de estudo.

Em 1994, Jauss utiliza o título *A história da literatura como provocação à teoria literária*, ampliando suas reflexões após a aula de 1967, de modo a desenvolver suas teses, quais serviram como auxílio crítico. O autor apresenta sete teses relacionadas à importância da reflexão sobre a História da Literatura, sobre a Teoria Literária e sobre a recepção das obras literárias em uma diversidade de contextos.

O estudioso procurou propor uma metodologia da História da Literatura com o auxílio do leitor. O texto literário não seria um mero artefato, mas um objeto que é conhecido de modo atemporal ao ter variados leitores com suas variadas experiências estéticas ao longo dos anos. A obra literária seria renovada pelo leitor em cada leitura. Assim, a literatura precisa ser propagada para outras gerações para que cumpra sua renovação ou atualização estética em outros leitores críticos. Segundo ele, a história da literatura é condicionada pelos processos de recepção, produção estética e leitura atualizada pelo leitor crítico.

Jauss apresenta que todo leitor abarca um “saber prévio” antes de começar qualquer leitura, e tal condição auxiliará o leitor no seu ato de leitura da obra estética. Os processos de horizontes de expectativas de cada leitor se desencadeiam quando ele se põe em contato com a obra não como um mero objeto, mas como participante crítico e/ou interpretativo e/ou emocional. A leitura crítica individual é uma proposta metodológica de Jauss, diante da expectativa do leitor em relação à literatura. Nesse ponto, ele aborda a ampliação ou a acomodação do horizonte de expectativa do leitor.

O horizonte de expectativa se desenvolve por meio das reações do público (ou dos leitores críticos) e suas mudanças de juízo crítico de valor, as quais decorrem das tendências de gosto descritas em resenhas, entrevistas e em artigos que descrevem as suas experiências estéticas de leituras. Jauss trata do processo de afastamento do horizonte de expectativa do leitor

com seus saberes anteriores e os conhecimentos apreendidos com os horizontes de expectativas de uma obra literária. O leitor que leu uma vez não lerá da mesma forma numa reeleitura. Dessa maneira, Jauss sustenta que

...a literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria (JAUSS, 1994, p. 26).

O horizonte é progressivo, não captando esses elementos em uma totalidade, pois, na realização dessa retrospectiva, ocorre o desenvolvimento de uma interpretação. Nesse ponto, considera-se um objeto estético reelaborado por meio das perguntas e respostas de um leitor. Jauss descreve seu método ao apresentar que, ao longo da história literária, existe um trabalho de interpretação por parte do leitor; por isso, ela não é objetiva nem especificamente cronológica. Jauss defende a necessidade de reconstruir o horizonte de expectativas por meio de perguntas e respostas, como se o leitor fosse um intérprete que precisa responder a perguntas para desenvolver e desempenhar seu papel.

O autor compreende que a literatura deve abarcar elementos de uma vida prática cotidiana do leitor. Dessa forma, esse processo de experiência estética contribuirá para uma reflexão social, ética, psicológica, entre outros aspectos sociais. A função social da literatura só pode ser plena por meio da experiência de leitura, e isso tem repercussão no horizonte de expectativa da vida prática do leitor quando ele adquire um novo saber a partir sua leitura inicial – ainda mais numa segunda leitura interpretativa.

A leitura crítica é uma orientação metodológica proposta por Jauss para lidar com os fluxos de diálogo entre leitores e suas leituras, o que o levaria a diferentes ampliações e acomodações de seus horizontes de expectativa. Isso se desenvolve por meio das reações do público e suas mudanças de juízo crítico de valor decorrente das tendências de gosto. Jauss trata do processo de afastamento do horizonte de expectativa do leitor com seus saberes anteriores e os conhecimentos apreendidos com os horizontes de expectativas ou aberturas para novas leituras críticas de uma obra literária.

Desse jeito, cada autor depende do seu público específico para desenvolver seu trabalho. Nesse caso, Alan Moore se volta para os leitores dos quadrinhos, mas não necessariamente apenas a eles. Esse processo interpretativo também se dá no contexto das histórias em quadrinhos ou *graphic novels*, em especial aquelas que trazem o nome “Alan Moore” inscrito

em sua capa. Nesse caso, o que proponho aqui é trazer uma interpretação crítica ou uma ampliação do horizonte de expectativa concernente às obras de Moore e sua relação com os livros de Blake e sua biografia visionária.

Nossa proposta é observar as obras de Moore à luz interpretativa após as observações dos intercâmbios com William Blake, com base nessa leitura interpretativa do leitor-crítico blakeano. Desenvolvo, nos capítulos seguintes, os três passos de análise das obras, tendo como embasamento os pensamentos de Jauss. O primeiro passo ocorre de forma perceptiva para o leitor, pois a obra é descrita com seus dados históricos da publicação. Na segunda leitura, que é interpretativa, proponho variadas perguntas e respostas decorrentes do primeiro processo de recepção da leitura perceptiva inicial. Por fim, passa-se a discutir uma leitura ou recepção crítica das obras dispostas na Tabela 1.

Tabela 1 – Tabela do *corpus*

Obras de Alan Moore	Quais são as referências diretas de William Blake que estão nas obras do <i>corpus de pesquisa</i> de Alan Moore?						
<i>V for Vendetta</i> (1982)	Poema de Jerusalem, <i>The emanation of the Giant Albion: Preface Milton a Poem</i> (1804-1811)						
<i>Watchmen</i> (1987)	Poema <i>The Tyger</i> (1789)						
<i>From Hell</i> (1989)	Poema <i>Vision of daughters of albion</i> (1793)		Processo de concepção ou rascunho da pintura <i>A ghost of a flea</i> (1819-20)		Biografia de William Blake ²⁷ (1757-1827)		
<i>Promethea</i> (1999)	Poema <i>Jerusalem: Preface Milton a Poem</i> (1804-1811)	<i>Carta para Butts referente ao “sono de Newton”</i> (1794)	Biografia William Blake (1757-1827)	Pintura e e poema <i>The Tyger</i> (1789)	<i>Pintura The Ancient of days</i> (1794)	<i>Poema Augurious of innocence</i> (1807)	<i>Poema The Marriage of of hell and heaven</i> (1790)

Fonte: Resultados de pesquisa da presente tese elaborada pela autora

Seguindo esses passos metodológicos, propõe-se realizar uma nova recepção das unidades mínimas por meio da transcrição para outro ambiente artístico, além de produzir uma nova circulação original e traduzida das obras. Verifico as relações interpretativas desses signos

²⁷ Referências biográficas.

blakeanos (ou unidades mínimas de significância) que se repetem nas obras de Moore. Pode-se encontrar uma relação de citações diretas dos poemas e pinturas, consideradas referências das obras de Blake nas quatro narrativas de Moore.

Para essa análise dos quadrinhos, buscamos embasamento nas ideias de Thierry Groensteen, em seu livro *The System of Comics* (2007), no qual o autor estuda a relação dos componentes dos quadrinhos com o todo que ele comunica. Groensteen estuda a linguagem dos quadrinhos como um sistema de linguagem sob uma perspectiva ampliada da semiótica. Sendo assim, seu entendimento está em ver as histórias em quadrinhos como uma espécie de conjunto, numa conexão de pluralidade de imagens solidárias. Nessa perspectiva, as histórias em quadrinhos possuem unidades mínimas devem passar por uma análise de decomposição para a interpretação desses elementos mínimos em relação com o todo da obra. Pode-se dizer, de modo amplo, que os quadrinhos são basicamente compostos por uma mistura de texto e imagem, quer dizer, uma união de códigos linguísticos e códigos visuais.

Groensteen compreende que o leitor pode visitar a imagem virtual fantástica dos quadros e transcendê-los. Ou, ainda, o leitor pode transformá-los em “lar” a partir de sua interpretação desses jogos de linguagem adotados nos quadros. Groensteen se debruça sobre os processos de relevância que os termos interligados desses códigos como um todo têm a nos dizer, promovendo a ideia da solidariedade icônica que estabelece uma relação com a diversidade de imagens solidárias dentro de outros elementos dos quadrinhos.

Por isso, Groensteen defende que os quadrinhos apresentam imagens diversas, as quais estão correlacionadas de algum modo, e essa é a condição mínima para que as histórias em quadrinhos funcionem para o leitor. Essa forma de “solidariedade icônica” se expande em uma pluralidade de articulações de diferentes formas. Estudaremos o entrelaçamento dos elementos constitutivos dos quadrinhos, centrando nosso foco nos quadrinhos de Alan Moore a partir de seus diálogos com as ideias de vida e obra de William Blake.

Este trabalho é um estudo sobre a linguagem dos quadrinhos sob uma visão interpretativa dialética diante da articulação dos quadros, ou seja, não de modo estruturalista ou de fórmulas analíticas. Ao invés disso, nosso objetivo é demonstrar como Alan Moore referencia, recria e analisa William Blake em suas criações, a ponto de esse exercício potencializar a alteração de sua própria obra.

Nos trabalhos de Alan Moore, nota-se um duplo movimento. Primeiro, o movimento de recuperar, em sua ficção, as criações artísticas de William Blake. Segundo, Moore também aborda temas políticos, históricos, filosóficos e sociais, de forma semelhante ao que William Blake fazia. Dessa forma, esse método de análise de via dupla – de referências ao autor e de

referências a temas que são comuns a ambos – objetiva investigar a seguinte hipótese: como um leitor crítico e como um artista inventivo, Alan Moore propõe uma reapropriação das citações blakeanas, reatualizando-as para o presente e fornecendo aos seus leitores uma ponte às ideias, à vida e à obra de Blake. As narrativas recriadas por ele são as responsáveis por essa conexão temporal entre o passado e o presente. Alan Moore promove uma atualização enérgica e inventiva das obras de Blake, abordando questões culturais, históricas e religiosas prementes à nossa contemporaneidade, mesmo quando vistas a partir do viés blakeano de 200 anos atrás.

Por seguinte, construo uma ordem cronológica de obras de Moore que contêm unidades mínimas de William Blake recriadas. Interpreto essas relações no sentido de entender o processo de construção artística desse recorte das *graphic novels* de Alan Moore a partir das referências a William Blake. Defendo, neste trabalho, um percurso dialógico – artístico, místico e existencial – entre Moore e Blake. Meu objetivo é analisar essa frutífera releitura ou reinvenção da arte de Blake nos quadrinhos de Moore, a fim de demonstrar como ambos desejam corroer preceitos e abrir as portas das visões e das percepções de seus leitores para uma dimensão mais ampla da realidade, uma realidade que compreende o mundo, a sociedade, a arte, o desejo e o corpo.

3 CULTURA, ARTE E REVOLUÇÃO: JERUSALEM EM V FOR VENDETTA

Ideias estéreis e inúteis se agitam à toa dentro da
cápsula de pergaminho desta máscara de sorriso tolo na
qual me transformei.

Alan Moore, *Voz do fogo* (2012)

3.1 ALAN MOORE, FIM DA DÉCADA DE 70 E A OBRA V FOR VENDETTA

No final dos anos 70 e início dos anos 80, Alan Moore travou discussões com diversos editores, autores e leitores na tentativa de aprofundar as temáticas de suas histórias em quadrinhos. Nesse contexto, ele promoveu uma espécie de manifesto artístico-cultural, o que chamou a atenção de seus leitores. Ainda nessa época, Moore viveu um período turbulento com um governo bastante conservador, mas seus quadrinhos subverteram o momento histórico como um ato revolucionário de resistência, apontando para liberdade social e individual.

O contexto político no qual Alan Moore vivia estava sob o punho de ferro de Margareth Thatcher. Ela foi a primeira ministra conservadora, eleita em 1979, vindo a se reeleger em 1983 e 1987. Em 1988, ao concretizar seu terceiro mandato, Thatcher foi chamada de “Dama de Ferro”. Durante o seu governo, discutiu-se, por exemplo, a possibilidade de haver campos de concentração para pessoas portadoras do vírus da AIDS. Além disso, os soldados adotaram visores negros ocultando seus rostos e passou a existir unidades de câmeras móveis espalhadas pelas ruas da Inglaterra. Thatcher também pretendia instituir uma espécie de controle social dos relacionamentos homoafetivos do período. Em meio a esse contexto altamente repressor, Alan Moore e David Lloyd foram pioneiros em desenvolver o tema político e cultural da Inglaterra em quadrinhos (PARKIN, 2016).

Nesse período, Moore usava o pseudônimo “Jill de Ray” para produzir suas tiras de quadrinhos em *Maxwell The Magic Cat*²⁸, usando como inspiração seu próprio gato, Tonto; também produzia para o jornal semanal *Northants Post*, publicado até outubro de 1986. No mesmo ano, Moore escreveu e desenhou duas páginas com frases de humor referentes ao Papai Noel, dito como *Santa Claus Gags*, para o título *Scant Applause Section*, com o pseudônimo Curt Vile na revista *Frantic Winter Special*. Com uma carreira em desenvolvimento, Moore conseguiu, em fevereiro de 1981, uma renda financeira para manter sua família. Diante do bom desempenho com a profissão de roteirista, ele passou a se dedicar à carreira de escritor.

²⁸ Neste ano, essas tiras foram publicadas no Brasil pela editora Pipoca e Nanquim, com a tradução do Érico Assis.

Em 1981, o autor iniciou a escrita de *V for Vendetta* em um feriado na Ilha de Wight. Essa obra receberia o desenho de David Lloyd e foi originalmente publicada entre 1982 e 1983, em preto e branco, pela editora britânica Warrior. No entanto, na época, ela não foi finalizada. Somente em 1988, com incentivo da DC Comics – profundamente interessada no trabalho de Moore após os períodos de *Swamp Thing* e *Watchmen* –, Alan Moore e David Lloyd retomaram a série e a concluíram com edição colorida. Em maio de 1988, Moore lançou *Batman: The Killing Joke*, que trouxe uma proximidade entre o personagem Batman e o Coringa. Posteriormente, publicou a obra *V for Vendetta*, a qual só ficou completa após a publicação de *Watchmen*, obra que analisaremos no próximo capítulo.

A série de histórias que constitui *V for Vendetta* foi republicada nos EUA pelo selo Vertigo, da DC; no Reino Unido, a publicação foi pela Titan Books. A obra ganhou diversos *Eagle Awards*²⁹ e acabou sendo reinterpretada em diversas criações performáticas, como musicais e obras cinematográficas. No Brasil, ela foi publicada em 1989 em cinco edições coloridas, pela editora Globo e, mais tarde, pela Via Lettera, em dois volumes em preto e branco. Em 2006, *V for Vendetta* ganhou uma edição nova pela Panini, em volume único, colorida e com material extra. Ainda em 2006, também foi publicada uma edição especial pela mesma editora, juntamente com o artigo “Por trás do sorriso pintado”, de Alan Moore. Em 2012, a Panini republicou em outra edição especial.

A obra *V for Vendetta* surgiu dois anos após o primeiro governo de Margaret Thatcher, sendo escrita em um período em que a Inglaterra desenvolvia o modelo econômico neoliberal, ao mesmo tempo em que o socialismo estava em crise na U.R.S.S. Nessa época, a Inglaterra sofreu economicamente mais do que nos seus últimos 50 anos. Em entrevista para Millidge, Moore afirmou: “tínhamos elementos de fascismo começando a se fazer prevaletentes nas ruas da Inglaterra com o surgimento da Frente Nacional e, no geral, as coisas estavam parecendo sombrias” (MILLIDGE; MOORE, 2012, p. 84).

Em seu enredo, *V for Vendetta* apresenta uma Inglaterra futurista ambientada em 1997, num momento histórico alternativo, após uma Terceira Guerra Mundial. O governo fascista lidera por meio da mídia, como se fosse uma forma de melhor modelo para a sociedade, promovendo censura demasiada e oprimindo seus opositores. O partido que assume o poder político é totalitário, cuja posse ocorre após uma guerra nuclear. As comparações com os

²⁹ O *Eagle Award* é uma série de prêmios para os títulos e para os criadores de quadrinhos. Eles são escolhidos por fãs do Reino Unido, que votaram nos trabalhos produzidos durante o ano anterior. Batizado em homenagem aos quadrinhos da Eagle, os prêmios foram criados por Mike Conroy, Nick Landau, Colin Campbell, Phil Clarke e Richard Burton.

governos fascistas são muito semelhantes, a exemplo da característica totalitarista pregando que ninguém deve ir contra as ordens do Estado.

Partindo dessa breve apresentação da obra e do resgate ao contexto de Alan Moore nos anos 80, vejamos como as referências a Blake estruturam muitos dos temas que interessam aos autores. Por meio da leitura crítica dos capítulos, estudo, em especial, a reatualização da obra *Jerusalém*, de Blake, no interior da concepção de *V for Vendetta*. No período da publicação, essa obra se tornou crucial para a carreira de Moore, dado que o contexto histórico e social não era um dos melhores da Inglaterra.

3.2 LEITURA CRÍTICA DE *V FOR VENDETTA*

Nesse caminho, retomo a proposta interpretativa de primeiro compreender a recepção da obra segundo as noções trabalhadas por Hans Robert Jauss, as quais enfatizam uma primeira leitura crítica e direcionada. Só então será empreendida uma análise pontual tanto da publicação dos quadrinhos de Moore quanto de suas relações com a obra, a vida, o imaginário e as ideias de Blake.

O enredo da obra de Moore e Lloyd dramatiza os perigos sociais vividos naquele contexto conturbado, levando Moore a afirmar: “decidimos ver quanta paranoia política conseguíamos juntar no título” (MILLIDGE; MOORE, 2012, p. 84). Essa “paranoia” tem um gosto de vingança contra as autoridades fascistas que submeteram muitos ingleses a piores condições físicas e psicológicas. Verifica-se que a estrutura foi trabalhada sem efeitos sonoros como elemento constitutivo da narrativa, o que deu ao projeto outra tonalidade e atmosfera:

Então, em *V de Vingança*, quando David Lloyd sugeriu que fizéssemos balões de pensamento sem legendas do autor e sem efeitos sonoros, a primeira das minhas muletas favoritas foi afastada de mim. Contudo, depois de ter feito o *V de Vingança* por alguns episódios, descobri a diferença que isso causou no tom e na qualidade da história. De repente, tudo se fez muito mais real e documentário (MOORE, 2005, p. 24)³⁰

Tal decisão ajuda o leitor a formular uma nova crítica sobre os quadrinhos e outra experiência de leitura. Inicialmente, a construção dos quadrinhos é elaborada nas cores em preto

³⁰ Original: So when, on *V for Vendetta*, David Lloyd suggested that we do without thought balloons, and do without author’s voice captions, and do without sound effects, at first of my favorite crutches being kicked away from me. But, after I’d been doing *V for Vendetta* for a few episodes, I found out what a difference it made to the tone and quality of the story. All of a sudden it made everything much more real and documentary. BAKER, W. **Alan Moore Spells it Out On Comics, Creativity Magic and Much, Much more**. Airware Publishing, LLC: China, 2005.

e branco, o que ajuda a criar uma ambientação sombria e rigorosa para a época da publicação. A narrativa apresenta críticas de caráter histórico e social, algo que, transposto para a construção dos quadrinhos, dão a ideia de uma espécie de história documental. Alan Moore manipula as ferramentas ou os elementos constitutivos dos quadrinhos, cuja finalidade última é recriar o construto original de suas leituras e influências. Esse jogo criativo com outras narrativas promove uma negociação artística entre os dois criadores, os quais dialogam entre si. Moore e Lloyd desenvolvem, em seu trabalho, um protagonista questionando problemas sociais e políticos. Com isso, Moore também discute a construção do personagem nos quadrinhos:

A combinação dos meus textos e os desenhos de David fez emergirem elementos que não nos lembramos de ter proposto em separado. Houve ressonâncias que pareciam apontar para questões maiores do que as abordadas habitualmente pelos quadrinhos (MILLIDGE; MOORE, 2012, p. 278)

Os desenhos de Lloyd e os textos de Moore se encontram imbricados em um trabalho que apresenta um amálgama no qual a imagem dialoga com a palavra e vice-versa, numa solidariedade icônica da narrativa em quadrinhos como um todo (GROENSTEEN, 2007). Tanto o roteiro quanto o desenho expressam as formas como os antagonistas da dupla de heróis anárquicos fazem a manipulação da mídia para controlar a população e afastá-la da cultura. Os campos de concentração são características dos governos totalitários, semelhantes aos ambientados em *V for Vendetta*. Motivado por esses temas e processos narrativos, Moore relata:

V de Vingança foi onde comecei a perceber que você podia obter efeitos incríveis ao juntar imagens e palavras, ou deixar as palavras de fora um pouco. Comecei a me dar conta do que podia fazer com a arte de contar histórias nas HQs, as camadas e níveis de significados que podiam ser anexados à história. Acho que, decerto, *V de Vingança* foi uma das primeiras grandes superações que consegui em termos de meu próprio estilo pessoal (MILLIDGE; MOORE, 2012, p. 87).

Moore se baseia, inicialmente, no trabalho de ambientação *noir* que faz para *Night Raven*, da editora Marvel UK. Dessa maneira, o editor Derek “Dez” Skinn, da Warrior, sugere que Moore elabore um espaço semelhante, cuja história ocorra na década de 1930. No entanto, Lloyd sugere outra proposta de ambientação: recorrer a um futuro próximo sem perder de vista a ideia de ambientação *noir*.

Da união dos dois pontos de vista criativos, nasce a *graphic novel* em questão, que usa atmosfera passada para enfatizar um futuro distópico, violento e opressivo. As obras de Moore dessa época são entendidas como narrativas altamente condensadas e com finais densos, lembrando episódios da série *Além da Imaginação* ou *The Twilight Zone* (MILLIDGE;

MOORE, 2012). Além disso, o sistema de uso de câmeras como forma de monitoramento da população tanto relembra *1984*, de George Orwell, quanto prenuncia atos do governo inglês.

V for Vendetta conta a vida de um homem misterioso que é fugitivo de um campo de concentração e busca vingança, semelhante ao que ocorre no filme *Theater of Blood* ou *Vincent Price: As sete máscaras da morte* (1973), com direção de Douglas Hickox e roteiro de Anthony Greville-Bell. Nesse filme, o personagem Price é um ator shakespeariano canastrão que assassina diversos de seus críticos. A obra de Moore também possui algumas ilusões de ótica, pois os autores propõem um constante jogo artístico entre os signos verbais e não verbais. Moore resgata esse personagem de uma narrativa fílmica, trazendo-o para um contexto quadrinístico.

O autor desenhara um conceito corpóreo do personagem de *V* na revista *Arts Group*, recuperando, posteriormente, a ideia em *V for Vendetta*, constatando que “havia uma chance de ressuscitar ao menos o esqueleto da ideia original de um terrorista bastante vistoso e extravagante colocado contra um estado futurista totalitário” (MILLIDGE; MOORE, 2012, p. 84). Desse jeito, o protagonista é considerado por Moore como um anti-herói de quintessência anarquista-romântica.

A máscara do personagem histórico, Guy Fawkes, é utilizada pelo personagem principal, o senhor V. Guy Fawkes, havendo se tornado o símbolo da Conspiração da Pólvora contra a monarquia inglesa, data até hoje comemorada em 5 de novembro por ter sido o dia da sua execução. Para Moore, “V é uma ideia, com uma máscara, um chapéu e um manto. Ele é muito mais símbolo do que a realidade” (MILLIDGE; MOORE, 2012, p. 87). A história ocorre em 1997, no Reino Unido, em meio a um regime totalitário. É protagonizada pelo senhor V, possível revolucionário que estabelece um plano de vingança contra os líderes do Estado que destruíram a esperança do povo.

A data do surgimento do senhor V se liga a um acontecimento histórico: um soldado católico inglês, Guy Fawkes, tentou explodir o Parlamento Inglês e matar o rei protestante Jaime I, na noite do dia 5 de novembro de 1605. Dessa forma, o plano foi descoberto e Fawkes parou na forca por traição e tentativa de assassinato, juntamente com os demais conspiradores que desejavam destruir o Parlamento. Ainda, nessa ideia de repercussão política, “Guy Fawkes foi transformado em um herói secular de significado positivo – sua carga política para alguns

mudou – e a imagem se aproximou da versão que é sem dúvida a mais empregada atualmente” (SONCUL, 2014, p.4)³¹.

Nesse contexto repressivo, o governo mantém severa vigilância sobre as pessoas. Dentre essas pessoas, encontra-se Evey Hamond, uma jovem que, no decorrer do enredo, irá se tornar uma protegida e uma espécie de discípula de V. Evey dará continuidade aos ideais deixados pelo seu tutor, sendo preparada para sucedê-lo. Isso ocorre desde o primeiro encontro de ambos, quando Evey é salva por V e passa a ser considerada parte do plano do protagonista em sua vingança contra o governo autoritário.

Como forma de alusão à numeração da sua cela, o personagem adota V como nome. Após o incêndio do campo de concentração, o prisioneiro da cela V foge e, mais tarde, propõe uma revolução anarquista. Para executá-la, ele mata todos os líderes fascistas da época em que era prisioneiro, os quais ocupavam postos-chave no regime totalitário. Após essa vingança, no dia 5 de novembro, o senhor V comemora com Evey a sua vitória, a qual também implica na sua própria morte, numa espécie de retomada da história de Guy Fawkes.

Em *V for Vendetta*, o protagonista se esconde atrás de sua máscara na galeria das sombras, a qual marca um passado de ódio às experiências desumanas e sua tentativa de perpetuar seu legado de justiça ao encontrar a jovem Evey e ensiná-la novas experiências com alguns desafios em busca da liberdade. No enredo, não é apresentado claramente o motivo de V ter sido enviado para um dos campos de concentração. O personagem assevera que ficou bastante tempo preso juntamente com a sua companheira de cativo, Valerie, uma jovem mulher presa por ser homossexual.

No campo de concentração, por meio de diversos experimentos, V passa por inúmeras transformações no corpo e na mente. Como consequência dessas experiências, o prisioneiro da cela cinco provoca um incêndio com gás mostarda e napalm, conseguindo a liberdade e assumindo sua vingança. A marca do personagem (ou sinal V) se relaciona a vários momentos importantes da narrativa, tais como as menções feitas à quinta sinfonia de Beethoven, ao dia 5 de novembro, além da letra inicial do nome de Valerie.

³¹ Guy Fawkes was transformed into a secular hero of positive significance—its political charge for some has changed—and the image became closer to the version that is arguably the most frequently employed today. (SONCUL, 2014, p.4)

3.3 A GALERIA DAS SOMBRAS E A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA JERUSALÉM BLAKEANA

O que é a galeria das sombras? Seu centro de planejamento e comando? V vive no subsolo da cidade, um lugar com relíquias, livros, filmes e músicas que o governo fascista erradica da sociedade. Na galeria das sombras, ele descreve suas simpatia pelas obras raras e clássicas proibidas pelo governo.

Quando a personagem Evey diz que não tinha conhecimento de todas aquelas obras, V alega: “Não me surpreendo... Eles erradicaram a cultura... jogaram fora como um ramo de rosas mortas...” (MOORE, 2012, p. 20). Depois, no quadro seguinte, Evey sustenta: “A música é maravilhosa! Você deve me achar burra... até hoje, só ouvi as marchas militares que tocam no rádio” (MOORE; LLOYD, 2012, p. 20). E continua: “Mas a melodia na Dukebox parece tão...cheia de vida! O que tá tocando? Não parece inglês” (MOORE; LLOYD, 2012, p. 20).

No quadro seguinte, V responde: “A música se chama ‘Dançando na rua’, cantada por ‘Martha and the Vandellas.’ Talvez o termo ‘Tamla Motown’ seja familiar?” (MOORE; LLOYD, 2012, p.20). Porém, esse grupo musical dos anos 70, “Martha and the Vandellas”, não foi lembrado por Evey, porque o sistema da voz do mestre apagou todo esse passado cultural. Eis a galeria das sombras: biblioteca de obras raras e clássicas que o protagonista utiliza para construir as suas narrativas.

Figura 2 – A galeria das sombras em *V for Vendetta*

Fonte: (MOORE; LLOYD, 2012, p.20)

Detecta-se, aqui, uma série de jogos de sombras na página como um todo, principalmente nas cores pretas. No quadro seguinte, com o título “galeria das sombras”, verifica-se o encontro de V com Evey, que diz: “Escuta, eu não quero parecer ingrata. Você salvou minha vida, mas eu não entendi nada. Quem é você? O que pretende?” (MOORE; LLOYD, 2012, p.20). O espaço desenvolvido no quadro dá evidência às sombras dos objetos, transmitindo essa ideia de Evey não conhecer o real objetivo de V. Ela ainda anuncia que “Deve ter uma razão para me vendear os olhos quando me trouxe pra cá, mas será que dava para dizer onde estamos? Aqui ainda é Londres?” (MOORE; LLOYD, 2012, p.20), até que V revela:

“Estamos na galeria das sombras, o meu lar. Você gosta? Eu mesmo construí” (MOORE; LLOYD, 2012, p.20).

Nesse quadro, V está arrumando a sua roupa na frente de uma pintura intitulada “Três graças”, pintada por um autor anônimo, que também foi recriada por outros artistas como, Rafael Sanzio (1504). Essas personagens são as irmãs Eufrosina, a que traz alegria, Talia, a que brota flores, e Aglaia, a que traz inteligência. Elas fazem parte da mitologia, são consideradas filhas de Zeus e acompanhavam a deusa Vênus. Na pintura transposta para o quadrinho, elas estão nuas, direcionando-se para um abraço coletivo com insinuação de festividades ao seu entorno. Essa pintura resgata o passado de uma civilização falida; no entanto, a arte pintada se torna uma herança da essência que essa civilização buscava como forma estética de compreensão da beleza e da vida. Eis a pintura reproduzida na página do quadrinho:

Figura 3 – Pintura *As Três graças* [SEC.I]



Fonte: Pompéia³²

A pintura é antiga e seus corpos expressam movimento e unidade, mas cada uma à sua maneira, com cabelos amarrados por flores e olhares serenos para a palma de suas mãos. A primeira – da esquerda para a direita – inclina-se para a esquerda e abraça a sua irmã com seu

³² Disponível em :<<https://historiasdelarteuned.wordpress.com/2015/12/03/las-tecnicas-pictoricas-el-fresco/tres-gracias-pompeya/>>. Acesso em: 26 de Jul.2017.

braço esquerdo. A do centro está de costas para o leitor, abraça as duas irmãs, mas vira-se para a da direita e abraça a irmã da direita pela cintura. Depois, a personagem da direita toca a sua irmã do centro com o seu braço direito e tem um olhar sereno direcionado ao ramo que segura em sua mão. As Graças (ou três irmãs mitológicas) apresentam um entrelaçamento corporal de seus destinos e de suas naturezas por meio desse abraço.

Esse quadro comunica o cuidado que V tem para com a arte das civilizações passadas. A galeria das sombras se torna um espaço de curadoria desses materiais raros de arte antiga. Essa linha de preservação de obras artísticas do passado também funciona como um ato de resistência ao governo. Atenta-se para o fato de que Moore elabora um diálogo criativo desse entrelaçamento das artes de outros períodos com o enredo do quadrinho. Aqui, o autor está evidenciando a recriação de outros autores em seus diversos campos artísticos, o que também acontecerá com outras obras, culminando em Blake.

Ainda no que diz respeito à página da galeria das sombras, Evey olha para cima e visualiza, em outro quadro, a pintura pré-rafaelita *The Hireling Shepherd* (1851), do pintor inglês William Holman Hunt (1827-1910). Nessa pintura, é possível ver as ovelhas por trás do camponês que, em seguida, faz uma tentativa de abraçar a pastora pelas suas costas. No entanto, os seus rostos são de personagens ambíguos para Moore, pois não sabemos sobre os seus passados muito menos sobre seus futuros. O pastor tem uma mariposa chamada “cabeça da morte” em sua mão, ao passo que a pastora veste roupas leves e tem um porquinho sobre suas pernas.

Moore descreve essa pintura em seu texto “Como escrever histórias em quadrinhos”, publicado em 1988. No último número, ele apresenta vários questionamentos referentes à pintura em questão:

Quando ele mostrar a mariposa, será que ela ficará encantada ou enojada? Eles farão amor, ou simplesmente vão conversar, ou talvez discutir? Isso fará com que as ovelhas se tornem menos desinteressadas? Com um olho aparentemente nefasto simbolismo da mariposa, haverá algo mais sombrio implicado? Não necessariamente algo melodramático como a possibilidade de o pastor está quase para assustar a moça, mas talvez alguma referência à mortalidade e os caminhos nos quais dissipamos a substância de nossas vidas? É esse eterno momento que vemos, capturado na tela, um momento do relacionamento ou o fim do mesmo? (MOORE, 1988, s./p.)³³.

Esses questionamentos do autor tratam da possibilidade de infinitas de interpretações da pintura. Moore nos apresenta essa imagem como um exemplo que pode entrar em uma outra

³³ Disponível em: < https://issuu.com/submundo_hqs/docs/alan_moore_-_como_escrever_est__ria > Acesso em: 04 Out. 2020.

narrativa, no caso de *V for Vendetta*, e ganhar outra linha temporal e de significância. Essa pintura é posicionada no centro do quadrinho, sendo ressaltado somente a sua sombra no formato estético da página.

Figura 4 – Pintura *The Hireling Shepherd* (1851)



Fonte: *The Hireling Shepherd* (1851)³⁴

Continuando a análise, no terceiro quadro da página de *V for Vendetta*, Evey atesta: “É inacreditável! Todos estes quadros, os livros... Eu nem imaginava que existissem coisas assim” (MOORE; LLOYD, 2012, p.20). Nesse momento, ela contempla o quadro Pré-raphaelita. Nesse diálogo entre os dois personagens, observa-se uma valorização e um cuidado com as artes na galeria das sombras. V, segura um o pano sobre uma cadeira, sinalizando um reforço de recuperação e zelo da história artística da humanidade.

Ele continua lamentando o processo de eliminação de “Todos os livros..., os filmes... e a música...” (MOORE; LLOYD, 2012, p.20) por parte do governo. Esse balão fica no canto inferior esquerdo do quadro, no qual o personagem toca sobre a sua estante cercada de vários livros clássicos, com referências às obras de *The Odyssey* (800 b.C.), de Homero, *Don Quixote* (1600 parte 1 e 1615 parte 2), de Cervantes, Shakespeare, *Faust* (1808), de Goethe, *Gulliver’s travels*, de Jonathan Swift, Charles Dickens, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *Ivanhoe* (1820), de Walter Scott, *The Golden Bough* (1890), de James G. Frazer, *Hard times* (1854), *Doctor No* (1958) e *To Russia with love* (1957), de Ian Fleming, *Arabian Nights Entertainment*,

³⁴ Disponível em: < <http://www.williamholmanhunt.org/hireling-shepherd/>> Acesso em: 04 Out. 2020.

V (1963), de Thomas Pinchon, além de livros históricos, como a Revolução Francesa (1789-1799) dentre outros.

O protagonista é um guardião dessas memórias culturais, tornando-se zelador das obras, das esculturas e dos livros de diversos autores na sua galeria das sombras, a qual é um lugar de resistência, em que V é um curador das obras artísticas, as quais valorizam as diversas compreensões do conhecimento da humanidade. Desse modo, esses artistas também usaram a arte como formas de resistência e de expressão em seus tempos. É dessa maneira que V, ao referir, mostrar e dialogar com obras do passado, recupera os ideais românticos de William Blake.

Trata-se do poema *Jerusalem*, citado nos balões do quadrinho pela fala do personagem V. A partir daqui, os ideais românticos blakeanos se reverberam no quadrinho como um todo. Nesse caso, não se trata de um texto pouco conhecido, mas de versos que já foram utilizados em várias outras obras e eventos importantes, tendo inclusive sido musicado por Hubert Parry³⁵ na Primeira Guerra Mundial, tornando-se um dos hinos mais ouvidos em igrejas anglicanas. Em 1922, os versos foram rearranjados por Edward Elgar³⁶ e, desde então, são cantados todo ano na última noite do *The Proms Festival*³⁷.

A obra de William Blake foi recriada ainda em versão lisérgica, feita pelo grupo de rock Emerson, Lake & Palmer, tendo igualmente servido de inspiração para o grupo *The Waterboys*³⁸. Além disso, o poema *Jerusalem* também inspira o título do filme *Chariots of Fire* (1981)³⁹ e foi lido no casamento do Príncipe William da Inglaterra.

Diante desse evento da realeza inglesa, é interessante pontuar a ironia de a obra blakeana – permeada de atos revolucionários e rebeldes contra o sistema político da monarquia – ser utilizada justamente em um evento religioso da monarquia. No caso de Moore, o poema de Blake é utilizado para reforçar seu contexto de revolução e afronta ao conservadorismo, numa

³⁵ Sir Charles Hubert Hastings Parry, 1º Barone de Highnam Court (1848-1918), foi um compositor, professor e historiador da música inglesa britânico. As primeiras grandes obras de Parry apareceram em 1880. Como compositor, ele é mais conhecido pela música coral “Jerusalém”.

³⁶ Sir Edward William Elgar (1857- 1934) foi um compositor inglês de música clássica.

³⁷ Desde 1895, *The Proms*, formalmente conhecidos como The BBC Proms ou The Henry Wood Promenade Concerts apresentado pela BBC, é a denominação de um festival anual de oito semanas que inclui concertos de música clássica e outros eventos realizados predominantemente no Royal Albert Hall, no centro de Londres.

³⁸ *The Waterboys* é uma banda fundada pelo vocalista e guitarrista escocês Mike Scott. Essa banda fez sucesso na década de 1980, com álbuns como *This The Sea e Fisherman's Blues*. Mike Scott é o único membro da banda Waterboys, baseado em metais, teclados e guitarras, e que se voltou para o folk acústico irlandês.

³⁹ O trecho de um verso do poema deu nome ao patriótico filme, de 1981, *Chariots of Fire*. A versão do hino do poema de Blake é apresentada no filme. A frase mais famosa que vem do poema, no entanto, é da última linha, que se refere a “Inglaterra verde e terra agradável”. Isso explica, de certa forma, a popularidade do poema como um hino nacional não-oficial: parece resumir a Inglaterra em uma frase concisa e vívida.

reinvenção mais condizente com seu espírito original. Em entrevista para este trabalho, Alan Moore acrescenta que o hino era recorrente na Inglaterra e informa:

Em 1953, ano do meu nascimento, a *Jerusalem* de Blake e Parry já era o hino favorito da Inglaterra – talvez porque sua ambiguidade permita que significasse muitas coisas diferentes para muitas pessoas diferentes – e, subsequentemente, fazia parte da atmosfera cultural que eu respirava, em grande parte despercebida e sem consideração, desde a minha infância (MOORE, 2020)⁴⁰.

Jerusalem propõe uma nova sociedade, a qual tem variadas fundações de resistência, como os lemas da Revolução Francesa (1789-1799): liberdade, fraternidade e igualdade. Esses ideais reverberam na construção identitária do personagem V. O protagonista do quadrinho propõe um levante contra seus inimigos sem escrúpulos e imorais, tendo como consequência a realização de seu ideário romântico com a construção de uma “Nova Jerusalém”, “nas terras verdes e aprazíveis da Inglaterra”. Eis o poema que será interpretado em relação à sua recriação no quadrinho em questão:

E tais pés pisaram num tempo antigo
a verde relva dos montes ingleses:
e foi de Deus o Cordeiro santo visto
nos doces prados dessa terra às vezes?

E o Semblante do Divino além
luziu acima de nuvens e colinas?
E aqui erguida foi Jerusalém
em meio a estas Usinas Satânicas?

Tragam-me o Arco de ouro chamejante;
Tragam-me as Flechas desse meu desejo:
Tragam-me a Lança: Ó nuvem desencante!
Tragam-me o Coche de Fogo que almejo!

Eu não recuarei da luta mental
Nem dormirá a Espada que à mão se aferra
Até que enfim Jerusalém se erga
Na verde e doce pátria da Inglaterra (BLAKE, 1804, não paginado)⁴¹

⁴⁰ By 1953, the year of my birth, Blake and Parry’s *Jerusalem* was already England’s favourite hymn – perhaps because its ambiguity allows it to mean many different things to many different people – and was subsequently part of the cultural atmosphere that I breathed, largely unnoticed and unconsidered, from my early childhood. Tradução nossa.

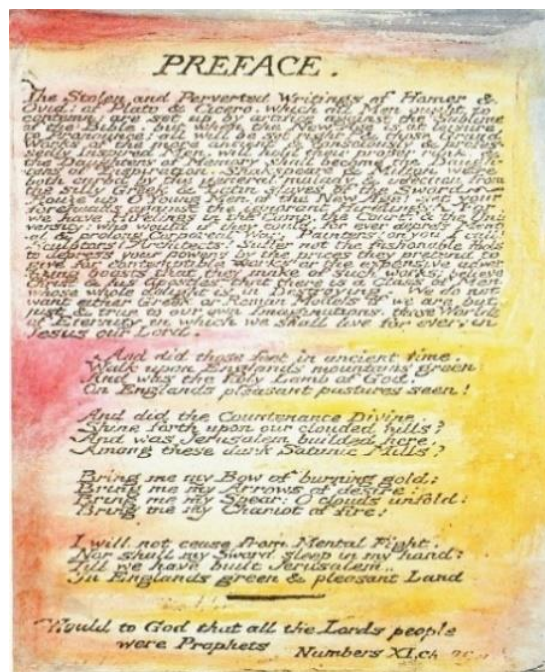
⁴¹ Original: *Jerusalem/ And did those feet in ancient time/ Walk upon England’s mountains green:/And was the holy/ Lamb of God,/ On England’s pleasant pastures seen!/ And did the Countenance Divine,/ Shine forth/ upon our clouded hills?/ And was Jerusalem builded here,/ Among these dark Satanic Mills?/ Bring me/ my Bow of burning gold;/ Bring me my Arrows of desire:/ Bring me my Spear: O clouds unfold!/Bring me my Chariot of fire!/ I will not cease from Mental Fight,/Nor shall my Sword sleep in my hand:/Till we have built Jerusalem,/ In England’s green & pleasant Land.* Tradução nossa. Disponível em : <<http://erdman.blakearchive.org/#95> >. Acesso em: 02 Set. 2019. BLOOM, Harold; ERDMAN, David E. **The Complete Poetry & Prose of William Blake**. New York, NY: Anchor Books, 1988.

Em seus versos, Blake pode estar zombando do excessivo nacionalismo dos ingleses durante as Guerras Napoleônicas. A referência à luta, na segunda metade do poema, tem relação com os ingleses que estavam em guerra com os franceses. Ao que parece, Blake não concorda com o forte sentimento nacionalista que predominava na Inglaterra na época. Com a Revolução Francesa, a França se tornara uma república fundada em um o ideário racionalista e não religioso.

Por outro lado, para os ingleses, o acoplamento do violento patriotismo inglês com uma crença cristã fortemente arraizada enfatiza a indiferença em relação aos seus inimigos. *Jerusalem* trata de uma imposição de “pecado” e guerra à sociedade, decorrente da crença cristalizada numa possível justiça social, sendo que, nesse livro, William Blake se opõe a esses dogmas e os desmonta.

O artista do período literário romântico se inspira e produz um prefácio para seu outro poema épico, *Milton*, no qual prenuncia a construção de uma *Nova Jerusalém*, ou um novo mundo de liberdade, fraternidade e igualdade, esse sim dissociado dos interesses comerciais dos poderosos, fossem eles reis ou sacerdotes. Esse prefácio está na Figura 5.

Figura 5 – Prefácio de William Blake para o homenageado autor John Milton



Fonte: Blake Archive⁴²

⁴² Disponível em : <<http://www.blakearchive.org/copy/milton.a?descId=milton.a.illbk.02>>. Acesso em: 24 jan. 2018. As aparições místicas de Milton costumavam ocorrer nos trabalhos de Blake. Ele visitava Blake ora com uma aparência juvenil, ora como um homem velho, com uma barba longa e ondulada. Tradução nossa.

Após observamos o poema *Jerusalem*, ao longo do capítulo seis de V, “A visão”, o protagonista cheira uma rosa de seu jardim particular. Nessa cena, nota-se a transcrição dos versos blakeanos da obra *Jerusalem*. A citação do poema de Blake na narrativa é revelada pela declamação do personagem V ao redor das rosas que ele próprio cultivava, numa representação de seu desejo de fazer vingança a partir das injustiças vividas e do descaso das autoridades para com a cultura artística. V reforça, assim, a ideia de uma “luta espiritual” quando menciona trechos da obra de Blake no interior do seu próprio discurso.

O protagonista critica o comportamento da personagem religiosa, vendo as rosas como sinal de sua resistência e vitória. É importante salientar que as rosas possuem uma grande importância para o protagonista. No recorte a seguir, ele cita as duas últimas estrofes de *Jerusalem*, de William Blake: “Eu não recuarei da Luta mental/Nem dormirá a Espada que à mão se aferra/Até que enfim Jerusalém se erga/Na verde e doce pátria da Inglaterra” (BLAKE,1804, s./p.)⁴³.

⁴³ Original: Jerusalem/ And did those feet in ancient time/ Walk upon England’s mountains green:/And was the holy/Lamb of God,/ On England’s pleasant pastures seen!/And did the Countenance Divine,/Shine forth/ upon our clouded hills?/And was Jerusalem builded here./Among these dark Satanic Mills?/ Bring me/ my Bow of burning gold;/Bring me my Arrows of desire:/Bring me my Spear: O clouds unfold!/Bring me my Chariot of fire!/ I will not cease from Mental Fight,/Nor shall my Sword sleep in my hand:/Till we have built Jerusalem,/In England’s green & pleasant Land. Tradução nossa. Disponível em : <<http://erdman.blakearchive.org/#95>>. Acesso em: 02/09/2019.

BLOOM, Harold; ERDMAN, David E. **The Complete Poetry & Prose of William Blake**. New York, NY: Anchor Books, 1988.

Figura 6 – O jardim da galeria das sombras em *V for Vendetta*

Fonte: (MOORE; LLOYD, 2012, p. 50)

V faz um pacto com Evey para que ela o ajude a se vingar do padre. Dessa forma, o primeiro quadro da página trazida na Figura 6 começa com o fechamento da porta do quarto pelo padre corrupto após ver Evey vestida com um vestido rosa e diz “obrigada”; em seguida, ele comunica “por favor, não me agradeça, meu doce. acredite” (MOORE, 2012, p. 47). Já com a porta de cor azul fechada, o personagem V, na sua galeria, faz uma sombra diante das rosas Carson em um jardim que é iluminado por lâmpadas na cor azul. No próximo quadro, já

segura uma rosa e, no quadro ao lado, fica em pé em meio às rosas, o que pode sugerir uma forma de pertencimento à natureza sensível.

No quadro seguinte, V aproxima a rosa do nariz e, no quadro que segue, provoca uma ação de movimento com a sua capa preta ao virar de costas para as rosas em direção a uma porta dizendo “...nas terras verdes e aprazíveis da Inglaterra” (MOORE, 2012, p. 47)⁴⁴. No último quadro, nota-se a porta vermelha fechada com sinais de uma parede antiga e três degraus que levam à porta. É como se Moore desse um fechamento para essa página, de modo a contrastar com a porta azul do padre apresentada no início da página. V apresenta o reinício ou uma tentativa de apagar o velho sistema e “erguer Jerusalém”.

Essa página demonstra o quanto, de uma perspectiva temática, Blake está presente ao longo da narrativa de *V for Vendetta*. No capítulo oito, “Vale”, o bispo Lilliman tenta se aproveitar sexualmente de Evey, que foi usada como uma espécie de “isca” para que V pudesse castigar o clérigo. V dá uma hóstia envenenada com cianureto para o bispo. A porta da galeria das sombras apresenta uma ideia da nova Jerusalém e percepções inéditas de conhecimento e revelação. V estabelece, ainda, uma crítica ao contexto religioso hipócrita, evidenciado pelo personagem do padre, que era um pedófilo e, no passado, tinha sido membro do campo de concentração fazendo experimentos com os prisioneiros.

O pedido de justiça formulado pelo personagem V pode, assim, referir à ideia central de Blake quando escreveu *Jerusalem*: uma obra que clama por justiça divina numa Inglaterra decaída e sitiada por forças obscuras. Blake via a calamidade social de então e expressou isso em suas pinturas e poemas, conforme é visto nos versos de *Jerusalem* e em outros de seus livros iluminados.

Relendo, recriando e revisando essa ideia, Moore construiu o personagem principal de *V for Vendetta* como alguém que tenta alterar a realidade através da arte e da luta, do embate social e da revolução mental. V tenta mudar a realidade social da Inglaterra ao construir sua concepção de rebeldia contra o sistema opressor, mesmo que, para isso, tenha de usar de violência: “nem descansarei a espada em minhas mãos” (MOORE, 2012, p.47). V declama o poema blakeano para criticar o entendimento de um nacionalismo fanático e de uma religiosidade hipócrita. Ele constitui um exemplo de resistência ao regime fascista, isto é, ele não cessa de buscar justiça social e liberdade individual.

⁴⁴ Original: In England’s Green and Pleasant land. (MOORE; LLOYD, 2012, p. 47)

Outra remissão blakeana está no capítulo onze, “O Vértice”. Nele, o inspetor Finch descobre o diário da doutora Surridge, responsável por cuidar de V. Nesse diário, ela descreve as atrocidades que praticou no campo de concentração em Larhill, nos anos de 1992 e 1993.

Segundo a doutora Surridge, V “desenvolveu um curioso efeito colateral que parece afetar certos esquizofrênicos. Sua personalidade tornou-se magnética. Ele fala muito pouco... mas há algo na maneira como olha as pessoas” (MOORE; LLOYD, 2012, p. 83). V escapa de lá quando explode o prédio com o gás mostarda e napalm que ele preparou com amônia, solvente e todas as outras substâncias que chegavam às suas mãos. A doutora o vê saindo do prédio em chamas e, diante do olhar de sua vítima liberta, diz: “... como se eu fosse um inseto... como se eu fosse algo visto com uma lupa. Ele me olhou” (MOORE; LLOYD 2012, p. 85).

O inspetor observa o caso e anuncia: “mas tem uma certa poesia maldita nisso, não? Um humor macabro...não sei” (MOORE; LLOYD, 2012, p. 86). Esse diálogo insinua que *V for Vendetta* adota características revolucionárias em sua linguagem. Essa ideia de V como “personagem maldito” dá a possibilidade de interpretarmos V como um exemplo corporificado das ideias de Blake, pois ele próprio também considerado um “poeta e artista maldito”. A página a seguir apresenta a explosão que V cria para escapar do centro de habilitação, passando, dessa forma V, pelo processo de “fênix”, conforme o ideal romântico libertário.

Figura 7 – A explosão no centro de concentração com V



Fonte: (MOORE; LLOYD, 2012, p. 85)

No capítulo seis, também do terceiro tomo, “Vetores”, novamente é possível observar citação de um trecho do poema de Blake no primeiro quadro, mais especificamente no balão da fala do investigador. O exercício de liberdade do personagem é guiado pela ironia, o que é percebido no momento em que ele – ao mesmo tempo em que finge possuir autonomia – encontra-se diante de um complexo contexto político e social. Isso tudo permite compreender a presença de uma crítica à política apresentada no universo dos quadrinhos. Essa organização social de injustiça incomoda o protagonista. Com isso, ele encontra uma estação fechada, ironicamente a estação “Victoria”, que aponta tanto para a “derrota” social de um país inteiro quanto para o nome da rainha inglesa. É seguindo aquele caminho que ele descobrirá o esconderijo do senhor V.

Figura 8 – O poema *Jerusalem*, de William Blake, em *V for Vendetta*



Fonte: (MOORE; LLOYD, 2012, p. 232)⁴⁵

O primeiro quadro da página vinte e três (Figura 8) retoma a citação – ou signo transcriado – dos versos iniciais do poema *Jerusalem*, de William Blake, qual seja: “(...) *and did those feet in ancient times*(...)”, que pode ser traduzido como “E tais pés pisaram num tempo antigo”. A tradução do quadro do balão próximo ao pé do inspetor é “... Pensar como ele, V andou por essa terra antes de mim... *e deu esses passos em tempos antigos... mas aonde foi*” (MOORE; LLOYD, 2012, p. 232). Conforme mencionado nas notas e nos comentários da edição publicada no Brasil em 2012, pela Vertigo e pela Panini Books, com tradução de Helcio de Carvalho e de Levi Trindade, essa proximidade do diálogo e da citação blakeana com o

⁴⁵ Essa foi a primeira publicação dos quadrinhos no Brasil, feita pela editora Globo.

caminho do inspetor Eric Finch também pode ser uma interpretação comparativa com a investigação do personagem diante de sua busca pelo protagonista V.

O quadro ainda apresenta a infelicidade do inspetor por não conseguir prender o personagem V no segundo quadro com o trecho “como um Víbora rumo à Vastidão, como uma Vespa rumo ao Vespeiro, um Verdadeiro Voo, mas para onde? Pense como ele, cheio de Vodu, Várias Visões, o que fez onde...” (MOORE; LLOYD, 2012, p. 23). Nessa sua obsessão por V, Finch acaba encontrando a estação de metrô Victoria. Diante dela, ele tem um *insight* com o ícone do V por meio da sombra do sinal dessa estação de metrô refletida no chão, ao longo do seu caminho, conforme apresentado no terceiro quadro da página. Por fim, Eric é o responsável pela morte de V, numa derradeira “vitória” – ou seria derrota? Observa-se a aliteração no uso repetitivo da letra V, figura de linguagem que leva um sentido poético aos quadrinhos.

A *graphic novel* de Moore e Lloyd aprofunda assuntos políticos e radicais que prejudicavam a sociedade como um todo – no caso da obra em questão, tais problemas são decorrentes do nazismo e o fascismo. Nessa obra, o personagem V reivindica justiça de sua forma particular. V pode significar “‘Vilão’, ‘Vítima’, ‘Violência’ e ‘Vindicação’, mas também Vaudeville⁴⁶ ou ‘Variedade’” – justamente o que um governo totalitário não tolera – em uma narrativa sombria dançada ao som de ‘Jerusalém’” (MERCK, 2015, p.273)⁴⁷. As suas ações são anarquistas, originadas como um conceito por trás da sua máscara. A citação do poema de William Blake trouxe, para a obra, uma visão crítica sobre um nacionalismo sem fundamento e extremado para uma realidade caótica de injustiças sociais, em que a arte serve de gatilho à libertação e à destruição de correntes.

Essa visão está viva na “Nova Jerusalém” e em outros trabalhos de William Blake. Nessa nova cidade ideológica recriada por V, existe uma igualdade pulsante entre o belo, o bom e o justo, a qual se expande para a possibilidade de escolha do desejo humano, que fora condicionado pelo julgamento governamental ou autoritário ao longo de toda a sua narrativa, especialmente no centro de concentração, como fica evidente na história de Valerie. Em vista disso, a memória da atriz que participou do filme presente no enredo da história *As Dunas de Sal* (1986) e se apaixonou por Ruth, personagem que mais tarde é destruída pelo governo

⁴⁶ Vaudeville era um gênero de entretenimento da França que era originalmente uma comédia sem intenções psicológicas ou morais, baseada em uma situação cômica: uma composição dramática ou poesia leve, intercalada com canções ou balés, depois esse gênero de entretenimento surgiu nos Estados Unidos e Canadá pelos anos 1890 até 1930.

⁴⁷ Original: V, we learn, stands for Villain and Victim, for Violence and Vindication, but also for Vaudeville and Variety in a dark narrative danced to the strains of ‘Jerusalem’. (MERCK, 2015, p.273)

fascista. A morte de Valerie e Ruth é um exemplo da resistência estabelecida na série: uma resistência que, senão física e política, é mental e individual.

Nesse escopo, V resgata esse relacionamento entre Ruth e Valerie como um ato de liberdade sexual em uma sociedade autoritária. Em vista disto, Evey entende esse passado como um rito de passagem. Nesse caso, o processo de Evey ler a mesma carta que V lê em sua cela quando foi preso pelo governo, torna-a uma pessoa liberta de seus conceitos e concepções diante da relação amorosa de um casal oprimido por governo conservador. Essas são ideias que também perpassam a primeira poesia de Blake, com especial ênfase em *Canções de Inocência e de Experiências*, nas quais o corpo e o desejo são louvados como fluxo ininterrupto da imaginação humana.

Em sua busca por vingança, V cria um laço de amizade com Evey. Nota-se que o protagonista da narrativa rompe com as barreiras sociais fascistas impostas, fazendo com que a personagem Evey exerça uma grande influência por meio do seu comportamento. No abraço dos dois personagens, a rebeldia de V se une às ideias de Evey. As experiências traumáticas vividas pelos personagens se tornam trampolins para os seus atos revolucionários e para seus laços afetivos.

Eles encaram os seus “monstros sociais”, quer dizer, os golpes de um governo autoritário e fascista. Evey passa por um teste de superação, pois é raptada, aprisionada e severamente interrogada, tudo com o objetivo de descrever a sua relação com V, descobrindo, então, que é defensora do modo que ele tem de pensar e agir. Juntos, destroem os símbolos fascistas, matam os líderes políticos autoritários e abraçam sua própria liberdade.

O poema de *Jerusalem*, de William Blake, é um hino patriótico para a Inglaterra ao caracterizar a sua paisagem, seus fundamentos cristãos, sua coragem e seu espírito indomável. O personagem V usa os versos blakeanos como uma espécie de hino de paz e de liberdade, na esperança de construir um novo mundo, primeiro imaginativo e depois político. O inspetor é um personagem que também utiliza os versos blakeanos de *Jerusalem*. Esse inspetor tenta aniquilar V a qualquer custo, mas acaba por admirá-lo e, inconscientemente, entendendo quem era o verdadeiro inimigo a ser combatido. Posto isso, o poema *Jerusalem*, citado no enredo da *graphic novel*, resulta em um novo significado, numa movimentação de intercâmbios contínuos entre quadrinhos, arte e poesia; entre presente, futuro e passado.

Em *Jerusalem*, revela-se a verdadeira igreja de Blake: uma “mulher simbólica” que carrega a visão da própria liberdade. V também recupera esse hino blakeano com o intuito de construir uma nova cidade londrina aos moldes da poética de William Blake. Esse contexto de resistência política contribui para que o protagonista reaviva a linguagem poética que outrora

fora ocultada pela política. A linguagem dos quadrinhos de Alan Moore e a linguagem poética de William Blake se fundem ao reforçarem as visões românticas, visando a uma união dialética dessas linguagens para um bem comum: revolução social e liberdade mental.

O ideário revolucionário político está presente nas ações do protagonista. V tenta promover um movimento de liberdade social, como proposto pelos românticos no final do século XVIII, apontados na Revolução Francesa e na independência dos Estados Unidos. Esse período dos românticos pode ser compreendido como uma forma de “revolução poética” diante de um governo pré-estabelecido e opressor, com uma ambientação controladora do governo. Nesse contexto, é possível confirmar as noções de liberdade, fraternidade e igualdade de V estão em consonância com as ideias de William Blake. Nesse caso, Alan Moore comunica:

Provavelmente de mais significado foi a alusão em *V de Vingança*. Naquele trabalho, eu estava tentando expressar meus pensamentos sobre anarquia e revolução em geral, e sugerir que essas coisas não deveriam se separar do romantismo que é discutível em sua essência; a liberdade de criar, de se apaixonar e de explorar ideias maravilhosas, que são certamente as liberdades pelas quais lutamos nossas revoluções. Em nenhum lugar essa união crucial entre a visão romântica e os atos dissidentes é melhor exemplificada do que na obra de Blake, e isso é tão verdadeiro hoje quanto há quarenta anos. (MOORE, 2020)⁴⁸

Com isso, a narrativa em quadrinhos compactua com essa liberdade política e desnuda as amarras do processo do fazer artístico formatado nas mídias – programas televisivos do governo, ou, se preferimos ao modo blakeano, como “Moinhos Satânicos”. Essas engrenagens em movimentos repetitivos, como “Satanic Mills” do contexto de Blake, podem ser sinais de sufocamento social em relação às novas formas de controle político. Em Blake, “Satanic Mills” aludem diretamente à Revolução Industrial, sendo os moinhos da indústria; mas essa figura também pode ser entendida a partir de outros sentidos metafóricos. “Satanic Mills” referem-se às instituições religiosas como se elas fossem “moinhos” a oprimir repetidamente seus fiéis.

Outra característica interpretativa é a atuação corporal de V como outro ato revolucionário. O corpo físico de V tem um aspecto de luto, dor e marcas diante de seu passado ocultado pelo governo. Desse modo, V se recria mentalmente e fisicamente como uma forma de resistência, para se vingar do sistema autoritário. O desenvolvimento do protagonista reverbera o “hino de Jerusalém” quando ele segura as rosas no capítulo seis, aspecto que

⁴⁸ Probably of more significance was the allusion in *V for Vendetta*. In that work I was attempting to express my thoughts on anarchy and revolution generally, and to suggest that these things should not separate themselves from the Romanticism that is arguably at their core; the freedom to create, and be in love, and explore marvellous ideas, that are surely the freedoms which we fight our revolutions for. Nowhere is this crucial union between Romantic vision and dissident acts better exemplified than in Blake’s work, and that is as true today as it was forty years ago. Tradução nossa.

anuncia uma busca pela liberdade dos sentidos do corpo de modo espontâneo, dando espaço para os impulsos dos sentimentos e da imaginação. Em *V for vendetta*, isso também ocorre quando a sociedade passa a ser massa de manobra dos domínios midiáticos do governo. O corpo social é aprisionado pelo o que está condicionado a ver, ouvir e sentir o que é noticiado pela televisão e pelo rádio.

V também reelaboraria o conflito de ideais românticos entre o individual e o coletivo, conforme Moore deixa evidente na sua entrevista (APÊNDICE II), apontando a relevância dessas visões para a construção do personagem. O poema *Jerusalem* apresenta essa sensação de embates de um eu-lírico, como se fosse um guerreiro em sua caminhada diária para cumprir o seu ideário em meio a uma coletividade de forças satânicas e demoníacas, essencialmente opressivas e destrutivas. Nesse ponto, V tenta quebrar esses privilégios de um determinado grupo dominante diante das massas. O personagem V tem a iniciativa de subverter a repressão do governo ao despertar a audiência da mídia para um encontro coletivo, em busca de liberdade política e corporal para que exista a possibilidade da manifestação da pluralidade, da diversidade e desejo.

O artista romântico era contrário aos pensamentos da monarquia e utilizava seus poemas como símbolos e barricadas de resistência. V também carrega um planejamento de resistência como uma forma de possibilidade de expansão da liberdade coletiva. Na galeria das sombras, uma galeria de resistência da e através da arte, ele desenvolve os seus planos com Evey. Esses planos de resistência estão fundamentados em ideias revolucionárias, pois a nova Jerusalém traz uma proposta de combate no campo mental e/ou espiritual – uma literal e física, “mental fight”. Essa luta espiritual, na época de Blake, “relembra os revolucionários do século XVII que procuraram recriar o reino de Deus na Terra” (DAMROSCH, 2015, p.146)⁴⁹. V, porém, não tem apenas ideias, pois ele se apresenta como um personagem de militância corporal contrária ao autoritarismo imposto por seus inimigos, não raro usando bombas, venenos e outros subterfúgios nada simbólicos ou metafóricos. Sua luta é mental sim, mas também é corporal e anárquica.

V tem como um objetivo geral a liberdade mental da sociedade, utilizando o próprio passado histórico como sua melhor arma ideológica. Em vista disto, a citação do poema *Jerusalem* no quadrinho recria os ideais românticos que trazem uma possibilidade para a construção de uma nova ideia de governo, de religião e de sociedade. Essa fundação de uma “Nova Jerusalém” expressa liberdade, solidariedade, revolução e resistência, configurando-se

⁴⁹ “recalls the seventeenth-century revolutionaries who sought to re-create the kingdom of God on Earth.” (DAMROSCH, 2015, p.146)

como novas bases para a construção de um novo governo. Em vista disso, os ideais de William Blake se transmutam em V, ou melhor, corporificam-se em V. Entende-se que os quadrinhos trazem a essência de um passado histórico e avançam para infinitas possibilidades de interpretações ou, então, de revoluções.

Em *V for Vendetta*, atenta-se para uma recuperação do movimento literário romântico através de uma referência direta que Alan Moore faz a um poema de Blake – além de outras remissões feitas no interior da galeria das sombras. Experiências estéticas e remissões a um passado poético e revolucionário servem de trampolim para a conquista de um desejo libertário coletivo e individual. No fim da obra, não conhecemos V por completo, pois não temos o seu real nome, seu gênero ou mesmo seu rosto nos é revelado. No entanto, os seus ideais são mais importantes do que o seu passado e sua individualidade, algo que Evey aprenderá e concretizará na sua própria autonomia. Alan Moore alarga o significado de V como uma bandeira de revolução, rebeldia e liberdade, bandeira recriada a partir do hino de *Jerusalem*, de William Blake: um hino contra a opressão, contra a lei e contra o dogma; um hino contra os “moinhos satânicos” da ignorância e da apatia.

4 ASSOMBROSAS SIMETRIAS: TIGRES E ESPELHOS EM WATCHMEN

A manhã chega, a noite decai, os *Watchmen* deixam
suas estações.

William Blake. *América, uma profecia* (1793)⁵⁰

4.1 ALAN MOORE, MEADOS DOS ANOS 80 E A OBRA *WATCHMEN*

No transcurso dos anos 1980, Alan Moore havia terminado o seu acordo com a editora Quality comics, liberando *V for Vendetta* para publicação e conclusão em território norte-americano, o que aconteceu em 1989. Concomitantemente a essa produção, Moore se dedicou à criação de *Watchmen*, uma minissérie de doze capítulos publicada pela editora DC Comics entre setembro de 1986 e outubro de 1987.

O ápice da carreira de Moore e de seu parceiro Dave Gibbons foi, sem dúvidas, *Watchmen*, que passou por um *boom* de vendas e de reconhecimento em virtude de seu roteiro meticuloso, sua arte detalhista e sua experimentação pioneira – ao menos dentro do mercado do gênero dedicado aos super-heróis. Moore já havia conquistado seu espaço no mercado de roteiristas de quadrinhos, especialmente após *Swamp Thing* ou *Monstro do Pântano* (1984-1996), personagem menos popular criado por Len Wein e Berni Wrightson e que Moore assumiu a partir do número 20, em 1984, até o número 56, em 1987.

Nele, o escritor empreendeu um debate sobre diversos temas, incluindo problemáticas ecológicas e existenciais, levando o público leitor a consumir e refletir sobre assuntos pouco comuns até então. *Watchmen* não poderia ser diferente. Por isso, nesse trabalho, a dupla revolucionou a visão dos quadrinhos ao construir uma crise existencial na vida dos super-heróis e reconhecê-los como seres frágeis na sociedade moderna. *Watchmen* despontou no ramo dos quadrinhos revelando uma fusão de narrativas gráficas e literárias, além de adensar o próprio conceito dos super-heróis como seres imperfeitos e problemáticos.

Watchmen é uma *graphic novel* roteirizada por Alan Moore, ilustrada por Dave Gibbons⁵¹, colorizada por John Higgins⁵² e originalmente publicada em doze edições pela editora DC Comics entre setembro de 1986 e outubro de 1987. Posteriormente, essa história ganhou uma versão encadernada, sendo classificada como *graphic novel* ou romance gráfico;

⁵⁰ Original: The morning comes, the night decays, the *Watchmen* leave their stations. BLOOM, Harold; ERDMAN, David E. **The Complete Poetry & Prose of William Blake**. New York, NY: Anchor Books, 1988. p. 51

⁵¹ Dave Gibbons nasceu em 14 de abril de 1949 na Inglaterra. Escritor, desenhista e letrista, publicou *Watchmen*, *Rogue Trooper* e *Lanterna Verde*. Ganhou os prêmios *Jack Kirby Award* (1987) e *Eagle Award* (2007).

⁵² John Higgins nasceu em 1949 em Walton, Liverpool, Reino Unido. Atuou como escritor, desenhista, arte-finalista e colorista. Seus trabalhos mais conhecidos foram *Watchmen* e *Batman: The Killing Joke*.

em seguida, foi reimpressa em brochura ou *trade paperback*⁵³. A partir desse modelo, tanto a DC quanto a sua maior concorrente, a Marvel Comics, passaram a unir séries limitadas em volumes únicos, as quais chegaram até outros espaços e públicos, como livrarias e bibliotecas, resultando em um impacto no mercado, no estudo e na recepção dos quadrinhos.

Como consequência de seu roteiro, Alan Moore recebeu vários prêmios, tais como o Kirby⁵⁴, em 1987, e o Eisner⁵⁵, em 1988. No mesmo ano, Moore ganhou uma honraria especial no Hugo⁵⁶, prêmio voltado à literatura. Vinte anos depois de sua publicação, *Watchmen* – mesmo sendo uma *graphic novel* – foi reconhecida pela revista *Time Magazine*⁵⁷ como um dos 100 melhores romances de todo o século XX. Ao lado de *O Cavaleiro das Trevas* (1986), de Frank Miller, e *Maus* (1980-91), de Art Spiegelman, *Watchmen* se tornou um quadrinho bastante conhecido e reconhecido, sendo possivelmente um dos mais lidos pelos leitores e colecionadores de quadrinhos.

Os criadores de *Watchmen* trabalham o modo de construção dos quadrinhos não somente no aspecto formal, mas também no conteúdo, o que talvez se justifique pela constatação de Moore de que, “de forma perversa, quanto mais íamos contra o *How to Draw Comics the Marvel Way* (Como Desenhar Quadrinhos no Método ‘Marvel’), mais contentes ficávamos” (MILLIDGE, 2012, p. 128). Moore, Gibbons e Higgins combinaram técnicas cinematográficas variadas adicionando símbolos, referências e citações diretas a autores variados, como Bob Dylan, Elvis Costello, Albert Einstein, Friedrich Nietzsche, Eleanor Farjeon, Carl Jung, Percy Shelley e John Cale.

⁵³ Esse formato é utilizado em outros idiomas para designar edições encadernadas de histórias em quadrinhos em formato de livro. *Trade paperbacks* reúnem algumas séries de histórias em quadrinhos publicadas na mesma revista com quadrinhos em tamanhos menores, semelhantes aos livros de bolso, e com um custo mais barato.

⁵⁴ O prêmio Kirby foi criado em homenagem ao desenhista Jacob Kurtzberg, cujo nome artístico era Jack Kirby. Essa premiação de histórias em quadrinhos foi concedida entre 1985 e 1987. O prêmio era patrocinado pela *Amazing Heroes*, uma revista especializada em super-heróis, publicada pela editora *Fantagraphics Books*.

⁵⁵ O prêmio Eisner foi criado em 1988 e continua com 30 categorias de premiações. É organizado pelo editor Dave Olbrich da, *Fantagraphics Books*.

⁵⁶ O prêmio foi em homenagem a Hugo Gernsback, o fundador da pioneira revista de ficção científica *Amazing Stories*, e é voltado às obras de fantasia ou ficção científica publicadas no ano anterior, tendo sido oficialmente conhecido como *Science Fiction Achievement Awards* até 1992.

⁵⁷ “*Watchmen* (1986-1987) é uma *graphic novel* – um livro em quadrinhos com ambições acima de sua posição – que estrela um bando de super-heróis bizarros, estragados e aposentados: o barrigudo e melancólico Nite Owl; o arrebatador e apocalíptico Rorschach; o azul, brilhante e quase onipotente (e não mais humano) Dr. Manhattan. Embora seu auge tenha passado, esses ex-combatentes do crime são atraídos de volta para a ação pelo assassinato de um ex-companheiro de equipe, o Comediante, que acaba sendo a ponta de lança de uma conspiração muito mais ampla e perturbadora. Contada com um realismo psicológico impiedoso, em fuga, enredos sobrepostos e belíssimos quadros cinematográficos, ricos em motivos repetidos, *Watchmen* é uma comovente leitura de tirar o fôlego, constituindo um divisor de águas na evolução de um jovem médio.” (Tradução nossa) Disponível em: < <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-mooredave-gibbons/> >. Acesso em: 12 Abr.2019.

Ao final de cada número de *Watchmen*, a dupla de criadores adicionou páginas extras que emulam artigos, cartas, anúncios, trechos de livros ou outros documentos relacionados aos personagens principais. Tais pastiches aprofundam, problematizam e ampliam o enredo. O colorista Higgins, por sua vez, desenvolveu uma paleta de cores para cada personagem ao longo da narrativa, escolha que impactou na representação de cada personagem. O Comediante surge com as cores vermelhas e amarelas, além de o seu distintivo “smiley” amarelo com um pingo de sangue ser recorrente na narrativa. Rorschach, por sua vez, tem a recorrência do alaranjado e do vermelho em seus quadros. Dr. Manhattan é apresentado com as cores azul claro e lilás, ao passo que o Coruja recebe um tom marrom e amarelo. Veidt carrega o lilás, o roxo e o dourado; e em Espectral predominam o vermelho, o preto e o amarelo.

Esse elemento gráfico aprofunda a construção de cada integrante dessa complexa galeria de personagens. Os heróis (ou anti-heróis) de *Watchmen*, muitos já aposentados, vivenciam situações inesperadas em um mundo de instabilidade política, trazendo à tona as complexidades de suas existências numa sociedade contemporânea soterrada pelos mais diversos conflitos sociais. Esse cuidado e nível de detalhamento do enredo e do estilo resultam numa grande recepção da obra por diversos leitores, os quais passaram a esperar avidamente por novas narrativas de Moore.

A trama de *Watchmen*, construída ao redor de uma temporalidade alternativa e igualmente complexa e abrangente, é intensificada em uma segunda ou terceira leitura, quando sua estrutura simétrica formal fica cada vez mais evidente. O equilíbrio da estrutura pode resultar em um momento de perplexidade, quando sua continuidade específica e pontual se conecta com a estrutura simétrica maior. Como Whitson sustenta, a temporalidade e a sequencialidade se tornam impossíveis, e as ausências não mais sugerem movimento, mas apenas indicam peças diferentes em um quebra-cabeças simétrico maior (WHITSON, 2006).

A partir desse escopo, tanto do enredo quanto da estrutura e do estilo de *Watchmen*, neste capítulo, proponho averiguar como essa obra pioneira – e até hoje considerada clássica por muitos leitores dos quadrinhos – apresenta outro estágio da relação de Alan Moore com William Blake, quando este passa não apenas a figurar referencialmente na obra daquele, como em *V for Vendetta*, mas passa a alterar sutilmente a própria estruturação de sua ficção gráfica. Concentro-me, especificamente, nos capítulos reutilizam o poema “Tyger”, de Blake, para seus processos criativos. Nesse caminho, busco compreender a recepção da produção e o processo histórico dessa narrativa para, posteriormente, reler o poema blakeano a partir de sua recepção crítica. Por fim, aponto algumas hipóteses e aplicações metodológicas desse caminho interpretativo referente aos quadrinhos. Com base nas relações de “solidariedade icônica” de

Thierry Groensteen, faço uma análise dos elementos que compõem o processo da “decupagem” dos quadrinhos para dissecação interpretativa.

4.2 LEITURA CRÍTICA DE *WATCHMEN*

Ficcionalmente, os personagens de *Watchmen* são paródias do poder norte-americano, além de brincarem com o absurdo que a própria ideia de super-heróis compreende. Moore e Gibbons tratam das limitações desses super-heróis, procurando evitar os arquétipos e excessos tipicamente encontrados nesses personagens. Segundo Moore, os autores colocaram “muita coisa naquilo, fazendo conexões, usando técnicas diferentes para contar a história, para torná-la uma experiência de leitura diferente” (MILLIDGE, 2012, p. 128). Ademais, Moore assume a legitimidade que os quadrinhos buscavam enquanto arte em seu diálogo com outras mídias, tornando a experiência ainda mais desafiadora e frutífera: “Havia certas partes de *Watchmen* que, como experiências de leitura, você não encontraria em nenhum outro tipo de livro, em nenhuma outra forma de literatura” (MILLIDGE, 2012, p. 128).

No caso de *Watchmen*, o *layout* de página regular apresenta uma noção de tempo estrita e persistente, transformando a estrutura do quadrinho numa rede temporal, cuja contagem regressiva não levaria apenas ao “apocalipse”, mas também ao final da leitura, tornando a experiência simbólica do enredo numa experiência pessoal e individual para o leitor. Para produzir esse feito, a dupla de criadores buscou uma estrutura rígida de progressão de quadros. Os *layouts* das páginas de *Watchmen* foram criados com nove quadros dispostos em três fileiras e os quadros de mesmo tamanho em grande parte.

Em seu trabalho *The System of Comics* (2007), Groensteen sustenta que, em *Watchmen*, existem algumas mudanças estruturais dos quadros mesmo havendo um certo padrão clássico sequenciado. Em alguns momentos, por exemplo, as páginas adotam um *layout* espelhado, além do estilo clássico comumente utilizado na época (GROENSTEEN, 2007)⁵⁸. Portanto, os autores dos quadrinhos criaram dois movimentos estilísticos: “de fato, o famoso distintivo aparece logo

⁵⁸ In light of these extreme cases, striking in proportion to their exemplarity, one can ask oneself if the same law will not be always and wherever verified. Will not every organization of representative space, such as that which the frame creates and outlines at the same time, have an expressive value? From this perspective, it must be postulated that pages, using no other types of frames than the canonical squares and rectangles, do not correspond to a “zero degree” of spatio-topical expression but, on the contrary, express a vision of the world founded on the notion of order, on Cartesian logic, on rationality. Here it suffices to think about *Watchmen*, the apocalyptic story by Alan Moore and Dave Gibbons, and to that very regular layout, to reject this hypothesis. I will show nevertheless, with regard to this notable example, that in contemporary comics, because all the configurations of pages have been authorized, the faithfulness to a “classical” layout is generally significant (which was not the case in certain comics magazines of the 1950s, for example, where the classicism was imposed by the editors on all of their collaborators). Tradução de Ann Miller do Francês para o Inglês. (GROENSTEEN, 2007, p. 49)

no primeiro quadro do primeiro capítulo e no último quadro deste mesmo capítulo, bem como no último quadro do décimo segundo e último capítulo” (GROENSTEEN, 2007, p. 154-155), numa forma de repetição que não passaria de uma assertiva estratégia narrativa ou estilística. Como Groensteen completa, “uma relação notável é estabelecida entre esses locais antitéticos, predispostos a corresponder sob o emblema da circularidade e pelo uso do estilo” (loc. cit)⁵⁹

A narrativa de *Watchmen* constitui um jogo de conflitos existenciais entre os super-heróis e o mundo. Moore reinventa os formatos preestabelecidos dos super-heróis, brincando com as ideias de velhos super-heróis, pastiches de um tempo menos sombrio e, em certa medida, menos complexo – ao menos nas páginas em quatro cores. Isso quebra os modelos preestabelecidos de quadrinhos, indo de encontro aos padrões cristalizados de super-heróis fortes e vencedores.

Por exemplo: Rorschach é uma recriação do personagem Questão, um detetive mascarado, vigilante feroz, moralista e psicótico, satisfeito em distribuir e aplicar sua própria justiça. Já no caso do Comediante, trata-se de um psicopata violento e cínico, uma distorção nihilista da versão do Capitão América da Charlton, o Pacificador. Já o Dr. Manhattan se metamorfoseia em um deus que tem desejos humanos e está livre da casualidade temporal, numa livre recriação do herói da era nuclear chamado Capitão Átomo (MILLIDGE, 2012).

Por sua vez, enquanto o vigilante sábio Adrian Veidt (ou Ozymandias) tem a responsabilidade de manter a humanidade a salvo, o personagem Coruja recria o Besouro Azul, aproximando-se também do Batman por seus usos tecnológicos e pelo refúgio subterrâneo. Espectral ocupa o papel da heroína Sombra da Noite, da Charlton, mas ganha uma adaptação de estilo de uma outra personagem da década de 1940 da editora Quality Comics, a Lady Fantasma (MILLIDGE, 2012). Embora seja a única personagem feminina da trama – nesse mundo masculinizado e patriarcal de super-heróis “poderosos” e “sabichões” –, é ela que dá relevo psicológico a muitos deles ao longo da trama, sobretudo ao ressaltar suas fragilidades e incongruências.

O ponto crucial da narrativa é que os vigilantes descobrem que Veidt tem um plano para desestruturar e manipular os vigilantes – e o próprio mundo –, com a intenção de fazer a sociedade reagir de modo mais altruísta diante da calamidade que se aproximava: um apocalipse nuclear humano impedido pelo terrível ataque de um monstro alienígena. Veidt desenvolve seu

⁵⁹ Original: Indeed, the famous badge appears right in the first panel of the first chapter, and in the last panel of this same chapter, as well as in the last panel of the twelfth and final chapter. A remarkable relationship is established between these antithetical locations, predisposed to correspond under the emblem of circularity and through the use of style. (Tradução nossa)

projeto de enganar a população mundial através de uma falsa invasão alienígena – de inspiração ironicamente “lovecraftiana” – com o intuito de aterrorizar a humanidade e despertar nela uma unidade social. De acordo com a teoria de Veidt, somente assim a população da Terra iria se unir novamente.

Todos os personagens de *Watchmen* apresentam diversas dimensões psicológicas e discursivas. Diante de uma variedade de protagonistas, Alan Moore dedica cada capítulo a um de seus heróis, apesar de, num primeiro momento, entrarmos nesse mundo através dos olhos de Rorschach e de sua investigação sobre a morte do Comediante. Nessa dimensão, um dos enigmas do livro – entre muitos outros – seria quem de fato é Rorschach. É através dele e nele, um herói com comportamento vilanesco, violento e obsessivo, que podemos encontrar uma importante alusão à leitura que Moore empreende de Blake.

4.3 *FEARFUL SYMMETRY* E OS ESPELHAMENTOS BLAKEANOS

O capítulo cinco de *Watchmen*, “Fearful symmetry”, apresenta, já em seu título, uma referência ao quarto verso do poema blakeano “The Tyger”: “Could frame thy fearful symmetry?” ou “Pode captar-te a terrível simetria?”. As composições das imagens dos quadrinhos transpõem o projeto artístico blakeano em uma “terrível” simetria de efeitos ou jogos visuais. Dessa maneira, a relação artística dos signos do poema são como um espelho que ecoa o tigre do poema blakeano nas atitudes, nas imagens e nas palavras do personagem Rorschach.

Nas páginas do capítulo cinco de *Watchmen*, há jogos de espelhos que compreendem não apenas quadros, mas também páginas. O primeiro e o terceiro quadros estão relacionados a esse contraste de cores em modo espelhado – tanto que, para Groensteen, “a série cromática entrelaçada e os efeitos de xadrez de certas páginas de *Watchmen* destacam o princípio que governa o *layout* de todo o trabalho, mas que, em outras páginas, permanece mais discreto” (GROENSTEEN, 2007, p. 98)⁶⁰. Por esse ângulo, os quadros formam uma espécie de espelho, no qual os personagens se enxergam e através do qual, os leitores enxergam a história. Os diálogos visuais como o poema de Blake também estão presentes nas oposições das cores deste capítulo cinco. Para exemplificar esse procedimento narrativo e gráfico, seguem alguns quadros que enfatizam a existência desses jogos de espelhos (ou de simetria) em *Watchmen*.

⁶⁰ Original: The intertwined chromatic series and the checkerboard effects of certain pages of *Watchmen* highlight the principle that governs the layout of the whole work but which, in other pages, remains more discrete. (GROENSTEEN, 2007, p. 98)

Figura 9 – Os Jogos de espelhos em *Watchmen*



Fonte: (MOORE; GIBBONS, 1987/2013, p. 143).

Na página em questão, há um jogo dos quadros de modo simétrico. Sendo assim, conta-se que os quadros pares 4, 6 e 8 apresentam cores densas, como azuis, marrons e verdes, enquanto que, nos quadros ímpares 5, 7 e 9, notam-se cores vermelhas, amarelas e alaranjadas. No primeiro quadro, temos a sombra da assinatura de Rorschach refletida numa poça de água. Na sequência, encontra-se o personagem caminhando sobre a água e, no terceiro quadro, pisando na água e destruindo seu reflexo. Abaixo, no quarto quadro, temos o jornal próximo a uma lixeira com uma manchete dizendo que “Russos invadem o Afeganistão”; depois, o quadro do meio afasta a perspectiva, o que prenuncia tanto perigo quanto descaso pelos acontecimentos mundiais. Rorschach caminha até chegar na casa de Jacobi no sexto quadro, a fim de investigar quem foi o assassino do Comediante. Nos três últimos quadros, observa-se uma aproximação da janela de modo gradativo e alguém diz: “Olá? Quem está aí?”. Esses jogos ocorrem especialmente quando Rorschach tenta investigar o crime que inicia a trama de *Watchmen* e quando está correndo perigo.

As simetrias presentes nas páginas compreendem um projeto criativo de espelhamento entre os quadros. Em seu livro *Estrutura narrativa nos quadrinhos* (2018), Postema assegura que os quadrinhos desenvolvem variados níveis de significação. A autora aborda a combinação dos signos e as relações entre imagem e texto, compreendendo os quadrinhos como possuidores de uma força pictórica. Diante disso, Postema constata a relevância da combinação dos dois registros: o icônico e o linguístico. A autora alega que “é reconhecidamente difícil de imaginar a complexidade da obra *Watchmen*, de Moore e Gibbons, sem o texto incorporado nos balões de fala, nos excertos diários, nos artigos de jornal e assim por diante” (POSTEMA, 2018, p. 116).

Por sua vez, Groensteen entende que o jogo dos espelhamentos em *Watchmen* perpassa o campo visual e o verbal como, respectivamente, “o icônico e o linguístico” (GROENSTEEN, 2015, p. 128). Em conformidade com Postema, o autor defende que “o escritor de *Big Numbers* optou em *Watchmen* (DC 1986) por uma codificação singularizada dos balões falados pelo personagem Dr. Manhattan, bem como pelas legendas atribuídas a Rorschach ou a Max Shea” (GROENSTEEN, 2007, p. 74)⁶¹. Esse diálogo entre os críticos confirma que o jogo dos quadros funciona como uma espécie de espelho tanto em relação ao texto imagístico quanto ao texto verbal. A seguir, há se outro exemplo de espelhamento que traça a proximidade com Blake.

No meio do capítulo cinco, Veidt é atacado por um assassino que ele próprio contratara a fim de provar sua inocência diante dos eventos polêmicos do enredo. As páginas quatorze e quinze do capítulo cinco decifram “o jogo do espelho”, pois Groensteen sustenta que “em um livro no qual todas as outras páginas são regulares, uma página que é repentinamente distinguida por uma configuração especial carrega um impacto extremamente forte” (2007, p.97)⁶², com especial destaque ao “V” do nome Veidt por trás dos quadros centrais. Esse espelhamento acaba por revelar o espelhamento de todo o capítulo cinco, com a primeira página espelhando a última, a segunda Groensteen a penúltima, a terceira Groensteen a antepenúltima, e assim sucessivamente, até chegarmos a esse emparelhamento central.

⁶¹ Original: But the writer of *Big Numbers*, Alan Moore, had opted in *Watchmen* (DC 1986) for a singularized codification of the balloons spoken by the character of Dr. Manhattan, as well as for the captions attributed to Rorschach or to Max Shea. (GROENSTEEN, 2007, p. 74)

⁶² Original: In a book in which all the other pages are regular, a page that is suddenly distinguished by a special configuration carries an extremely strong impact (GROENSTEEN, 2007, p. 97)

Figura 10 – Veidt no capítulo *Fearfull Symmetry* de *Watchmen*



Fonte: (MOORE; GIBBONS, 2005, p. 158-159).

Essas duas páginas centrais apresentam quadros que podem ser lidos de formas alternadas e não necessariamente de cima para baixo. O leitor escolhe para onde o seu olhar pode ser levado com a ação do personagem Veidt. Na primeira página, nota-se que o primeiro quadro apresenta Veidt de costas, com calça preta e traje roxo indo ao encontro do assassino, de casaco cinza, que atirou em sua secretária, de vestido vermelho.

Na sequência Veidt, pega um bastão na cor amarela, possivelmente na cor de ouro no segundo quadro, enquanto no terceiro quadro usa o bastão para desviar a bala do assassino. Entre uma página e outra, Veidt encontra-se no centro dessas duas páginas com o bastão na mão, acima de sua cabeça, jorrando sangue do seu suposto inimigo, que cai ao chão no chafariz da entrada do prédio. Por traz de Veidt, verifica-se seu V em amarelo. No canto da página, no chafariz, há um deus egípcio, possivelmente o Ozymandias. Na página 159, Veidt ainda continua a atacar o assassino, que é jogado na água do chafariz. No quadro seguinte, Veidt levanta-o e, no último quadro, atira-o contra a estátua egípcia.

A composição do espelhamento da narrativa de *Watchmen* apresenta um efeito inesperado pela simetria de cores na página. Visualmente, os quadros promovem uma simetria entre as cores vibrantes também espelhadas no chafariz, denunciando a dualidade de Ozymandias, o que se evidencia “pela grande letra V, que as duas metades compartilham

simetricamente sobre as duas páginas unidas; pelo efeito da ligação entre os dois quadros centrais (quase) contíguos, que abrigam as duas metades de um único desenho” (GROENSTEEN, 2007, p. 99-100).⁶³

Em seguida, Veidt ludibria os demais vigilantes e finge ser inocente diante dos seguintes acontecimentos: a morte do personagem Comediante; a utilização dos artifícios para desequilibrar a consciência de Dr. Manhattan; a criação de um monstro com o DNA do senhor Coruja; e, por fim, a tentativa de destruição da sociedade para que as nações se unissem como consequência do ataque alienígena. Ainda no capítulo cinco, o personagem Ozymandias é reconhecido socialmente como um grande empresário, um homem de grande inteligência, talvez “o mais inteligente do mundo”. Rorschach, por outro lado, caracteriza-se como um personagem antissocial e “animalesco”. Nesse jogo de esconde-esconde, a composição espelhada torna as ambiguidades entre Ozymandias e Rorschach ainda mais interessantes.

Ainda nesse entendimento dos quadrinhos como uma forma de projeto artístico, Groensteen contribui para esta discussão ao descrever a importância do efeito estético do *layout* dos quadrinhos. Em tal caso, essa ocorrência da página dupla espelhada traz uma ruptura repentina ao olhar do leitor. Logo, “um *layout* de página regular também inspira certos efeitos de entrelaçamento porque permite a maneira mais simples e impressionante de organizar as coisas do ponto de vista da percepção e também porque fortalece os laços entre locais predeterminados” (GROENSTEEN, 2007, p. 97)⁶⁴.

Nesse contexto, infere-se um intercâmbio dos jogos de imagem de Moore em comparação com outras obras de William Blake, como *Milton a poem*⁶⁵. A proposta de manter a simetria estilística visual estabelece uma forte associação artística com os projetos blakeanos. Alan Moore e Dave Gibbons possivelmente resgatam os jogos visuais das pinturas de Blake,

⁶³ Original: [...] by the large letter V, which the two halves symmetrically share over the two joined pages; by the effect of the link between the two central (almost) contiguous panels, which host the two halves of a single drawing (GROENSTEEN, 2007, p. 99-100)

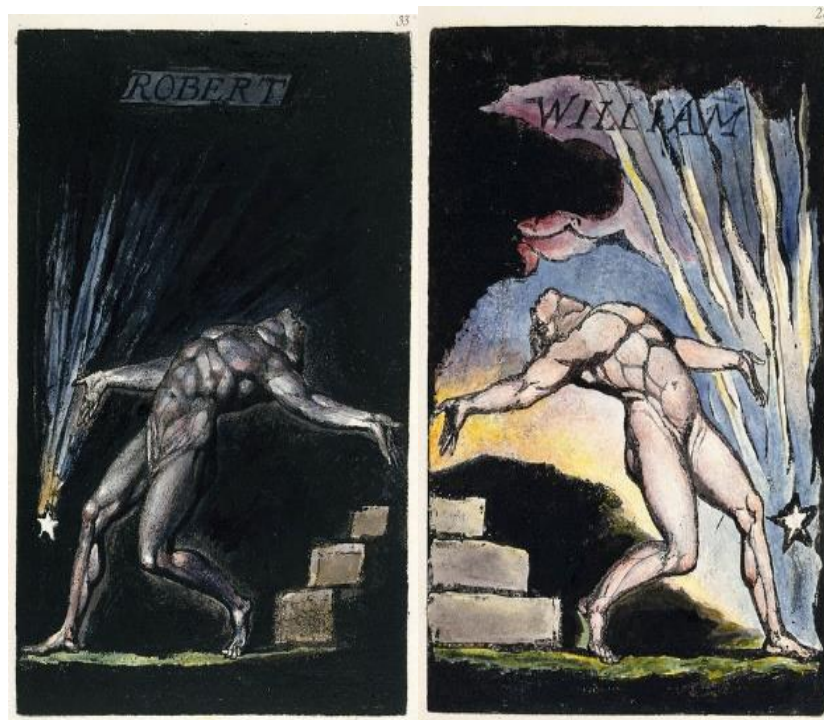
⁶⁴ Original: A regular page layout also inspires certain braiding effects because it allows for the most simple and striking way of organizing things from the point of view of perception, and because it strengthens the bonds between predetermined locations. (GROENSTEEN, 2007, p. 97)

⁶⁵ Um dos dois épicos definitivos de Blake, Milton segue o herói titular em uma jornada de autodescoberta e renovação. No primeiro “Livro” do poema, John Milton volta do céu ao mundo mortal e se une à imaginação através da pessoa de William Blake. Juntos, eles buscam reconfigurar a relação entre um poeta vivo e seu grande antecessor. No segundo e último livro, Milton se une ao seu aspecto feminino, Ololon, em direção à superação apocalíptica de divisões entre os sexos, entre os vivos e os mortos e entre a consciência humana e suas projeções alienadas para o mundo externo. Esse enredo está integrado com referências expansivas e alusões, que vão desde a Bíblia até a própria vida de Blake, em especial o relacionamento difícil com seu patrono, William Hayley. As porções de *The Four Zoas*, o longo poema do manuscrito de Blake, são repetidas (muitas vezes com pouca revisão) em Milton. Ele gravou quarenta e cinco placas para Milton. Disponível em : <<http://www.blakearchive.org/work/milton>>. Acesso em: 10/08/ 2020.

ampliando as oposições das ações dos personagens nos quadros espelhados presentes nas páginas duplas.

O livro *Milton a poem*, de Blake, reconfigura o paraíso perdido miltoneano no contexto de uma arte romântica revolucionária e socialmente engajada, como vimos no capítulo anterior. Em outra dimensão, *Milton a poem* reelabora a questão da consciência humana em uma espécie de evento pós-apocalíptico criado na mitologia blakeana. Pode-se, então, aproximar essa obra de *Watchmen*, uma obra também gráfica e voltada à alteração cósmica e psíquica da humanidade, uma revelação apocalíptica. A seguir, nota-se, respectivamente, a relação de oposição de perspectiva das cores nas obras *Robert* e *William*, de *Milton a Poem*:

Figura 11 – Obras *Robert* e *William* de *Milton a Poem* (1811), de William Blake



Fonte: Blake Archive⁶⁶

⁶⁶ Disponível em: < <http://www.blakearchive.org/copy/milton.b?descId=milton.b.illbk.29>>; < <http://www.blakearchive.org/copy/milton.b?descId=milton.b.illbk.33> >. Acesso em: 10/08/ 2020.

As pinturas *Robert* (1811) e *William* (1811) são encontradas dentro do livro *Milton a poem*. No caso de *Robert*, este revela um estado de escuridão, com uma estrela caindo do lado esquerdo com uma luz azulada como calda de linha em tons amarelados, um corpo masculino inclinado para a direita e uma escada de três degraus ao fundo. Na pintura oposta, intitulada *William*, é formado um espelho da pintura *Robert*. Essas obras são exemplos de como pode acontecer uma oposição entre as cores e as posições contrárias de corpos/ou signos que, ao mesmo tempo, formam uma unidade em combinação.

O espelhamento nos trabalhos de Blake se configura como uma apresentação dos contrários. Em seu livro *Milton a poem*, William Blake desenvolve uma técnica de perspectiva de espelhamento, algo posteriormente reformulado por Alan Moore nos quadros de *Watchmen*. Moore recria ou transpõe esse jogo das pinturas blakeanas para os quadrinhos juntamente com os jogos de simetria de coloração de Higgins.

Outro contraste visual apresentado nas obras de William Blake é percebido nas cores e na postura dos personagens de *Jerusalem* em comparação com a obra *London*, um poema publicado no livro *Songs of Experience*, em 1794. Ademais, *Songs of Experience* possui um poema correspondente em outro livro chamado *Songs of Innocence*. Esses contrastes feitos pelo próprio William Blake no interior das suas obras ilustram de que modo Moore pode ter buscado inspiração para produzir algumas das inovadoras técnicas de *Watchmen*.

Em *Jerusalem*, de William Blake, surgem as imagens de um menino e de um senhor idoso, ambos vestidos de azul e possivelmente em um ângulo noturno, enquanto que, em *London*, o mesmo desenho surge invertido, exibindo outra perspectiva e outras cores, provavelmente demonstrando o amanhecer ou o entardecer. Ainda em *Jerusalem*, observa-se a primazia do uso de cores frias, como o azul, o verde e o violeta, ao passo que, em *London*, há a nítida predominância das cores quentes, como o amarelo, o alaranjado e o vermelho.

Figura 12 – Obras *Jerusalem* e *London* do livro *Songs of Experience* (1794), de William Blake



Fonte: Blake Archive⁶⁷

Os trabalhos artísticos de William Blake em *Milton a pœm* – em especial nas obras *Jerusalem* e *London* – apresentam um espelhamento de personagens com perspectivas visuais contrárias. As impressões das obras artísticas declaram os múltiplos interesses de Blake, bem como sua crítica à sociedade, abordando desde temas mitológicos até a história bíblica, da sexualidade ao iluminismo, da magia dos druidas às fórmulas de Newton. Northrop Frye, em seu livro *Fearful Symmetry*, assevera que “Blake sempre pensa na crueldade como algo muito próximo da curiosidade maliciosa.” (FRYE, 1947, p. 56)⁶⁸, o que faz com que a natureza humana seja compreendida por ele como uma natureza em constante conflito interno ou inconsciente. Para Frye, William Blake reinterpreta a doutrina do pecado original, entendendo o mal como uma forma necessária de vivência ou amadurecimento para o ser humano.

Nascemos no mundo decaído e, portanto, nascemos com uma tendência ‘natural’ de aproveitar ao máximo o melhor, aceitá-lo como realidade final. Mas, se o homem fosse realmente natural, ele seria um ser simples como um animal, no qual o egoísmo e o autodesenvolvimento são a mesma coisa. A maioria das desculpas pela tirania são baseadas em analogias da natureza, baseadas na suposição de que o homem é

⁶⁷ Disponível em : < <http://www.blakearchive.org/search/?search=London> > Acesso em: 21/10/2018.

⁶⁸ Original: Blake Always thinks of cruelty as something very close to mischievous curiosity. Tradução nossa. (FRYE, 1947, p. 56).

essencialmente natural ou que a natureza é divinamente ordenada. (FRYE, 1947, p. 58)⁶⁹

O espelhamento dos trabalhos de William Blake é uma questão técnica, que utiliza o mesmo desenho para formas inversas. Nessas obras de Blake, nota-se uma repetição na estrutura dos desenhos em diferentes perspectivas nas páginas. A obra blakeana apresenta uma proposta de não divisão do ser humano entre corpo e alma, e a busca incessante pelo equilíbrio entre razão e sentimento, céu e inferno. O jogo espelhado das obras *London* e *Jerusalem* prenunciaria os signos, as experiências e as reflexões ilustradas em *Watchmen*. Os elementos artísticos blakeanos se transmutam na *graphic novel* de Moore, explorado tanto no plano visual quanto no conteúdo dos enredos dos quadrinhos.

Os personagens entram em uma crise existencial, procurando um equilíbrio entre os conflitos sociais e os conflitos internos, confirmando que os protagonistas da narrativa vivenciam uma relação de atração e repulsão por suas ações em sociedade, um tema também onipresente nas obras de Blake. O arranjo dos signos blakeanos em *Watchmen* constrói uma nova abertura de significação das obras dos dois autores. As interações entre os personagens vigilantes estabelecem um intercâmbio com essa oposição, em meio aos eu líricos ou aos heróis fragilizados que vivem conflitos internos e espirituais a partir de oposições externas e sociais.

No caso de *Watchmen*, é estabelecida uma combinação dos signos⁷⁰ com outros autores para criar um jogo de sentidos interartísticos. As referências de William Blake que se entrelaçam na criação de Moore reverberam em *Watchmen*, obra que constitui um exemplo central do processo dialógico de um signo com outro, de um tema com outro, tanto no nível do enredo quanto no do estilo.

Nessa acepção, avanço a análise em direção a outro elemento que ilustra essa inclusão de Blake na obra de Moore. Nesse caso, buscamos perceber percebemos como o personagem Rorschach se torna uma espécie de mutação ficcional e narrativa enquanto recriação do signo do tigre do poema *The Tyger* – poema que será doravante analisado e contrastado com a obra de Moore e Gibbons. Alan Moore trata desse resgate da obra blakeana como uma maneira de utilizar as citações como ressonância ou sentido a mais do tema e

⁶⁹ “Blake accepts the doctrine of original sin with the modification that man is not ‘simple & yet capable of evil’, which we shall consider in a moment. We are born into fallen world and are therefore born with a ‘natural’ tendency to make the most rather than the best of it, to accept it as final reality. But if man were really natural he would be a simple being like an animal in whom selfishness and self-development are the same thing. Most apologies for tyranny are based on analogies from nature, based turn on the assumption either that man is essentially natural or that nature is divinely ordered.” Tradução nossa. (FRYE, 1947, p. 58).

⁷⁰ Peirce declarou que o significado de um signo é um outro signo (PEIRCE, 1977) e, assim, multiplicou-se de modo avassalador tais recriações dos signos ao longo da história de modo temporal e social.

...como William Blake é uma fonte de inspiração de longa data, e como suas ideias ainda são tão amplamente aplicáveis e relevantes, não surpreende que eu as tenha achado úteis em muitos casos. Com *Watchmen*, isso cresceu a partir da simetria inerente a um borrão de Rorschach e da constatação de que o comportamento de tigre desse personagem poderia se encaixar no poema de Blake de uma maneira interessante, que poderia ser ressonada com outras simetrias apresentadas na narrativa, incluindo o *layout* do material das páginas dos quadrinhos. (MOORE, 2020)⁷¹

Ao longo dos processos interpretativos de leitura, Moore recupera a visão do tigre blakeano, trazendo o tom de recriação dos interesses sociais para as atitudes e as falas do personagem Rorschach. Os olhos do personagem flamejam, e a sua iniciativa é contrária ao sistema imposto pelos acontecimentos políticos e sociais, constituindo uma singularidade, uma individualidade, em meio a uma coletividade passiva e subjugada ao poder do estado. O signo do tigre blakeano dialoga com o quadrinho de Alan Moore e Dave Gibbons no que tange à investigação de Rorschach em busca da solução do assassinato do Comediante.

Se o eu-lírico blakeano utiliza o símbolo do tigre como uma explicação para a existência do bem e do mal na natureza, Rorschach está em busca do mesmo problema: como perceber o heroísmo num mundo ligado pela violência, pelo sofrimento e pela morte? Nesse processo, *Watchmen* transborda críticas aos contextos sociais, culturais e artísticos ao recuperar signos históricos blakeanos e reatualizá-los nos quadros.

The Tyger (1794) foi escrito por volta de 1793, ao mesmo tempo em que, do outro lado do Canal da Mancha, a Revolução Francesa consumia as “florestas da noite”, que podem ser traduzidas pela Igreja e pelo Estado. Em *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, isso gera uma espécie de oposição interpretativa. O poema blakeano, se retirado da obra *Songs of Experience*, trata de um tigre que apresenta diversos enigmas para o seu observador, além de uma nítida conotação religiosa; logo, o animal é contrastado com o cordeiro bíblico ao longo dos versos. Por outro lado, *The Tyger* apresenta um conjunto de signos trabalhados por meio de um diálogo entre a imagem e o texto do poema. O leitor não deve separá-los ao estudar as obras de Blake, uma vez que ambos se complementam.⁷²

⁷¹ Original: Quotes from books or songs that seemed appropriate would find their way into my earliest stories, often as a way of lending extra resonance or meaning to the subject matter. Since William Blake has been a longstanding source of inspiration, and since his ideas are still so widely applicable and relevant, it's not surprising that I've found them useful in so many instances. With *Watchmen*, this grew from the symmetry inherent in a Rorschach blot, and the realisation that that character's tiger-like behaviour might fit with Blake's poem in an interesting way, that could be made to resonate with other symmetries presented in the narrative, including the material layout of the comic's pages. Tradução nossa.

⁷² Em sua tese de doutorado, Tavares (2010) desenvolveu uma forma de análise dos trabalhos blakeanos no capítulo intitulado “Interlúdio: como interpretar os livros iluminados?”. Neste capítulo, o autor apresentou três caminhos importantes para estudar as obras blakeanas, as quais se resumem em: primeiramente, em descrever o objeto; em seguida, analisá-lo; e, por fim, interpretá-lo. Porém, em uma análise investigativa das obras blakeanas, não se deve separar o texto da imagem do poema.

Na lâmina original do livro, é exibida a imagem de um tigre com aparência não-selvagem em seu percurso pela floresta. O poema blakeano descreve um tigre com olhos flamejantes, caçando a sua presa em meio à floresta. Inferem-se as habilidades instintivas do tigre, desenvolvidas pela natureza selvagem de seu habitat. Em tal caso, se forem estudados de maneira isolada em relação aos seus contextos de origem, texto e imagem contêm interpretações divergentes.

Complementando a ideia de criação poética de William Blake em relação ao poema do tigre e sua descrição, observa-se que o poeta cita um tigre com sua elasticidade atemporal, mais como símbolo do que como referência física ou material. Além disso, no poema, o tigre é evidenciado, em diversos versos, como um ser questionável, ainda que os versos denunciem uma má-disfarçada fascinação por essa natureza animal, que se caracteriza por sua instabilidade e incerteza. A página do poema com a pintura de Blake segue é apresentada na Figura 13:

Figura 13 – Obra *The Tyger* (1794) do livro *Songs of Experience* (1794), de William Blake



Fonte: Blake Archive

No pensamento de Blake, os signos opostos são vistos como o céu e o inferno, Cristo e Satã, o positivo e o negativo, dentre outras interpretações. Durante a noite, para o eu-lírico, o

tigre transluz o seu instinto intimidante de modo natural; porém, na imagem, Blake apresenta uma reflexão um tanto diferente, com um animal dócil e infantilizado.

Em resumo, no poema, o poeta cria a “fera da experiência”, ao passo que, na imagem, dramatiza o “perfeito animal de inocência”, um dócil felino vivendo num mundo não conspurcado pela queda e pela expulsão do Éden. Analiso o texto, um dos mais celebrados poemas da tradição romântica inglesa:

Tigre, tigre que flamejas
Nas florestas da noite.
Que mão que olho imortal ousou
Forjar tua terrível simetria?

Em que longínquo abismo, em que céus
Ardeu o fogo de teus olhos?
Sobre que asas se atreveu a ascender?
Que mão teve a ousadia de capturá-lo?
Que espada, que astúcia foi capaz de urdir
As fibras do teu coração?

E quando teu coração começou a bater,
Que mão, que espantosos pés
Puderam arrancar-te da profunda caverna,
Para trazer-te aqui?
Que martelo te forjou? Que cadeia?
Que incude te bateu? Que mordança
Pôde conter teus pavorosos terrores?

Quando os astros lançaram os seus dardos,
E regaram de lágrimas os céus,
Sorriu ele ao ver sua criação?
Quem deu vida ao cordeiro te criou?

Tigre, tigre, que flamejas
Nas florestas da noite
Que mão, que olho imortal ousou
Forjar tua terrível simetria? (BLAKE, 1789-1794)⁷³

É visível a fascinação que o tigre exerce sobre o eu-lírico observador, o qual formula uma série de questionamentos ao buscar um modo de capturar a fera, permitindo que o leitor descubra que se trata de um animal selvagem, possivelmente de difícil caça. O tigre blakeano

⁷³ Original: Tyger Tyger, burning bright, /in the forests of the night; /what immortal hand or eye, /could frame thy fearful symmetry? /In what distant deeps or skies, /Burnt the fire of thine eyes? / On what wings dare he aspire? / What the hand, dare seize the fire? / And what shoulder, & what art, / Could twist the sinews of thy heart? / And when thy heart began to beat, / What dread hand? & what dread feet? / What the hammer? What the chain, / in what furnace was thy brain? / What the anvil? What dread grasp, / Dare its deadly terrors clasp! / When the stars threw down their spears / and water's/ heaven with their tears: / did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb make thee? / Tyger Tyger burning bright, / in the forests of the night: / what immortal hand or eye, / Dare frame thy fearful symmetry? (Tradução nossa) Disponível em: < <http://www.blakearchive.org/search/?search=the%20tyger> >Acesso em: 04 Out. 2020.

transmite insegurança e turbulência de modo sedutor, ao mesmo tempo em que parece ameaçador para o leitor. De forma metafórica, o poema expressa a relação entre contrários, fazendo uma correspondência entre a imagem do tigre e a do cordeiro. Enquanto a imagem do tigre parece ser diferente diante do cordeiro, Blake ressignifica seu sentido com a imagem.

Segundo o poeta e gravurista, essas oposições são movimentos indissociáveis da natureza humana, levando a uma diferenciação de opostos por meio da disposição de forças contrárias. Para ele, o ser humano era duramente forçado a seguir uma religião que envolvia dogmas bloqueadores, leis e comportamentos que impediam uma vida plena ou feliz. De forma artística, Blake apresenta sua reflexão a respeito da redução religiosa do tempo em que viveu, a qual determinava o ser humano como alguém dividido unicamente entre alma e corpo. Desse modo, o poeta constata que a humanidade lida com um conjunto de forças infinitas em sua existência⁷⁴.

Por outro lado, para Foster Damon, em *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake* (1965), “o cordeiro” trasmuta o “Deus amoroso”, ao passo que o *Tyger* remete ao “Deus aborrecido”. Para o autor, o poema descreve o forjamento do *Tyger*, que é vislumbrado, por assim dizer, em repentinos lampejos através do caos, enquanto Blake repete a pergunta “quem” – ou melhor, “o quê” – seria seu poderoso criador. Por fim, quando o tigre é criado, as estrelas jogam suas lanças no terror e regam o céu com lágrimas de pena, momento em que Blake chega ao clímax na pergunta “*Did he who made the lamb make thee?*”. O poeta sabia a resposta, mas queria forçar seu próprio leitor a encontrá-la (DAMON, 1965). O poema *The tyger* é um questionamento estendido: como poderia o Pai, que tudo amava, ser responsável por tamanhos horrores sem misericórdia ou então pela criação de feras e monstros?

De acordo com o dicionário de Foster Damon (1965), o *Tyger* foi criado por outro personagem blakeano chamado Urizen, um demiurgo bem distante do deus amoroso comumente associado ao deus cristão. Segundo essa interpretação, o processo de criação do *Tyger* ocorreu no primeiro momento da Criação, tendo sido o resultado da desobediência primordial de Urizen. O *Tyger* é de Urizen, e não do benigno Criador. Urizen ficou ofendido quando ele foi designado para servir o homem e, assim, sua ira pela criação do *Tyger* acabou sendo confirmada pela ação das estrelas de Urizen, que lançam suas lanças aterrorizadas em outro momento da mitologia blakeana (DAMON, 1965, p. 414). O cordeiro liga-se ao sinal de

⁷⁴ A obra *Matrimônio do céu e do inferno*, de William Blake, publicada entre 1790 e 1792, trouxe a visão política e religiosa do autor, com suas críticas aos sistemas impostos no seu tempo. Blake simpatizou com a doutrina de Emmanuel Swedenborg e sua nova igreja; porém, ao longo dos anos, desiludiu-se com a institucionalização da Nova Igreja. Para o líder Swedenborg, o bem e o mal foram governados e equilibrados por Deus. Blake foi contrário a essa ideia, fazendo uma crítica sobre o assunto em *Matrimônio do Céu e do Inferno*.

salvação plena e sem sofrimentos, como se fosse um personagem salvador ou mesmo Cristo. No entanto, o tigre realça um destino inevitável ao demarcar o sofrimento, a morte e a insegurança em meio à floresta. O poema descreve ainda uma particularidade instintiva do animal: viver em uma “profunda caverna” e “nas florestas da noite”.

Exemplifico o ponto de contato entre esse poema – compósito de texto assustador e dócil imagem – com a obra de Moore, mais especificamente a última página do capítulo cinco de *Watchmen*, quando Rorschach pula pela janela pouco antes de ser capturado pela polícia. A citação da obra de William Blake, sobretudo por seu viés amedrontador, ecoa nas ações violentas de Rorschach, conforme exposto no próprio rosto de personagem, numa rede dialógica.

Figura 14 – O poema *The tyger*, de William Blake, citado na última página do capítulo *Fearfull Symmetry*, de *Watchmen*



Fonte: (MOORE; GIBBONS; 2005, p. 170).

No primeiro quadro da página, quando Rorschach pula a janela fugindo da polícia, há um reflexo da placa do bar na poça de água. No segundo quadro, Rorschach encontra dois policiais; no terceiro quadro, o personagem Rorschach está no chão e tenta se levantar com a sua máscara. No quarto quadro, o policial chuta o rosto de Rorschach. Já no quinto, o embate se intensifica. No sexto quadro, o guarda puxa a máscara de Rorschach. Nessa imagem, o contratoste de roxo e verde revela o rosto por baixo da máscara.

No sétimo quadro, o rosto do vigilante é revelado com o sangue escorrendo de suas narinas e com seu olhar de desespero. No antepenúltimo quadro, observam-se gotas de chuva e uma poça de água com um chapéu, um pé de Rorschach com uma meia com dois furos e o outro pé com o sapato. No penúltimo quadro, tem-se a assinatura de Rorschach projetada na poça de água; já na parte inferior do quadro, há um quadinho na cor preta com o trecho da citação do *Tyger*, de Blake: “Tigre, Tigre, ardente açoite, nas florestas da noite, que imortal olho ou guia, pode captar-te a tua terrível simetria”. Em uma nova relação de contrários, enquanto a máscara expressa mistério, o rosto demonstra raiva e fúria, o que culmina em uma compreensão múltipla dos elementos constitutivos dos quadrinhos distribuídos na página. Os quadros ímpares adotam as cores quentes ou escuras, enquanto os quadros pares utilizam cores frias ou claras

Esse jogo de linguagens poéticas, visuais e quadrinísticas pode ser relacionado ao personagem Rorschach, que era visto como uma espécie de “um animal social” e, ao mesmo tempo, como alguém humanizado sem amparo. O tigre do poema anda pela noite e tem uma iluminação flamejante, duas imagens que se aproximam do personagem Rorschach nos quadrinhos. Nota-se também uma relação dialógica entre as obras na forma como o personagem é trabalhado na narrativa, assemelhando-se ao tigre blakeano: uma criatura assustadora e ambígua, associada à justiça mas permeada de revolta, dor e selvageria. Com isso, o animal estabelece uma relação de fascínio e ameaça em seu habitat, tal como ocorre com Rorschach em seu próprio mundo obscuro e sangrento, a própria selva urbana.

Ao lado do recorte do trecho de *The Tyger*, a captura de Rorschach dialoga com a ideia de um animal selvagem e descontrolado, uma criatura que precisa ser contida pela “civilização”. O personagem mascarado busca a verdade referente aos possíveis acusados do assassinato do Comediante, e as inconstâncias sociais vem à tona nessa investigação. Porém, de acordo com a polícia, Rorschach é indigno de conviver com a sociedade, o que faz com que o herói seja preso em uma emboscada. Ele é cercado por viaturas policiais na casa de Jacobi, antigo desafeto do Comediante, que é encontrado morto com um tiro na testa.

Os versos do poema de Blake criam uma conexão com a prisão de Rorschach, dando-

lhe um alcance maior do que a simples prisão: ela passa a ser considerada como um embate entre civilização e barbárie, entre justiça e injustiça, entre a fera perseguida e acuada e seus algozes caçadores, uniformizados defensores da lei e da ordem. A fusão do personagem com o poema blakeano produz uma recriação ou síntese de um processo artístico pujante e memorável. O ponto de encontro entre Rorschach e o poema blakeano na última página do capítulo cinco tem uma abertura interpretativa dialógica, já que Moore reinventa o seu personagem em correspondência com o tigre blakeano, de modo que as obras se atualizam estética e tematicamente.

A revelação do rosto do personagem Rorschach é uma referência à face do tigre do poema. Whitson (2006) considera o personagem Rorschach um exemplo de herói violento que, por causa da sua sede de vingança, matava os inimigos em prol da justiça e do equilíbrio. Após a retirada da sua máscara, Rorschach passa por um processo de retorno à sua “inocência infantil”, transmutando-se no tigre do poema de Blake, que exibe a beleza da sua solidão quando despido da ferocidade nessa regressão mental. Desse jeito, os signos do poema blakeano estabeleceram uma articulação na composição da *graphic novel*, concedendo-lhe inesperada profundidade, sobretudo nos jogos de oposição nos quadros dedicados ao contraste entre Ozymandias e Rorschach.

Whitson, em seu ensaio *Paneling Parallax: The Fearful Symmetry of William Blake and Alan Moore*, garante que existe uma sequência de *layout* simétrico; logo, “Adrian Veidt, o herói Ozymandias, forma o quadro central. Em cada lado, os personagens, os planos de fundo e as ações se repetem de maneira simétrica” (WHITSON, 2006, s./p.).⁷⁵ Já no *The Annotated Watchmen*, Doug Atkinson focaliza que as páginas 14 e 15 apresentam o “espelho” de jogos dos quadros do número. Dessa forma, Atkinson defende que cada página é um reflexo do *layout* e do conteúdo. Segundo ele, “o personagem principal da edição, Rorschach, tem uma máscara com manchas de tinta que mudam de acordo com seu humor. Na maioria das vezes, esses borrões são simétricos” (WHITSON, 2006, s./p.).⁷⁶ Em vista disto, a “terrível simetria” de William Blake está expressa tanto no espelhamento das páginas e quadros quanto nas manchas especulares que formam o rosto de Rorschach.

⁷⁵ Original: Adrian Veidt, the hero Ozymandias, forms the central panel. On each side, characters, backgrounds, and actions repeat themselves in a symmetrical manner. Disponível em: < http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_2/whitson/ >. Acesso em: 14 Jul. 2019.

⁷⁶ Original: The main character of the issue, Rorschach, has a mask with inkblots that change according to his mood. Most of the time, these blots are symmetrical. Disponível em: < http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_2/whitson/ >. Acesso em: 14 Jul. 2019.

Para Whitson, o personagem sofreu uma infância conturbada, motivo pelo qual a prisão de Rorschach é um castigo de certo modo necessário, pautado no projeto apocalíptico de Veidt. Assim, Rorschach atua de modo violento diante das injustiças que presenciou no decorrer da sua vida. Como consequência, ele mata pessoas cruéis – ou melhor, que não se encaixam na sua visão de comportamento correto, a qual é extremamente restrita e individualista – como uma forma de vingança. Logo “a violência formal do texto de Moore é refletida na cena final da edição, em que o violento herói Rorschach é desmascarado” (WHITSON, 2006, s./p.).⁷⁷

Whitson (2006) também sinaliza uma aproximação entre Rorschach e a obra de Blake: “a sugestão de Blake, de que a simetria é forçada, escrita e feita a partir de elementos assimétricos, é traduzida por Moore em um estilo formal que participa diretamente da representação gráfica da sequência da edição” (WHITSON, 2006, s./p.).⁷⁸ Whitson conclui que “para ver o layout simétrico do número, é preciso desviar a consciência do conteúdo ou enredo, percebendo que o *layout*, provavelmente, faz uma segunda leitura do problema ou que explica a relação entre o poema de Blake e o número ou capítulo em questão” (WHITSON, 2006, s./p.).⁷⁹

Não seria exagero comunicarmos que o capítulo cinco de *Watchmen* funciona como uma espécie de referência ao poema de Blake, uma vez que os signos visuais e textuais do poema blakeano ganham outros sentidos na *graphic novel*. Moore revisita os temas blakeanos e acaba por renová-los, o mesmo acontecendo com a obra de Blake, que acaba ganhando camadas inéditas de significação ao ser reconfigurada por Moore. Os dois autores desenvolveram os seus trabalhos como uma forma de renovação das obras artísticas predeterminadas pela sociedade de suas épocas, unindo esforços artísticos em prol de uma ideia conjunta.

Diante disso, Moore é um leitor interpretativo e criativo de William Blake; logo, recupera a transgressão blakeana em sua narrativa. O autor da *graphic novel* não aceita os conceitos cristalizados para a compreensão de um “verdadeiro super-herói”. Antes, seus

⁷⁷ Original: The formal violence of Moore’s text is reflected in the final scene of the issue where the violent hero Rorschach is unmasked. Rorschach spends the majority of the issue intimidating reformed criminals. Disponível em: <http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_2/whitson/>. Acesso em: 21 Jul. 2019.

⁷⁸ Original: Moore translates Blake’s suggestion that symmetry is forced, written, made out of asymmetrical elements into a formal style that directly participates in the graphing of the issue’s sequence. WHITSON, Roger. Panelling Parallax: The Fearful Symmetry of William Blake and Alan Moore. **Imagext**, 2006. Disponível em: <http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_2/whitson/>. Acesso em: 12 Set. 2019.

⁷⁹ Original: To see the symmetrical layout of the issue, one has to shift consciousness away from the content of the issue. Noticing the layout probably takes a second reading of the issue or reading outside annotations that explain the relationship between Blake’s poem and the issue proper. WHITSON, Roger. Panelling Parallax: The Fearful Symmetry of William Blake and Alan Moore. **Imagext**, 2006. Disponível em: <http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_2/whitson/>. Acesso em: 12 Set. 2019.

vigilantes apresentam o oposto do que é esperado de uma salvação comum nos enredos de quadrinhos. O jogo criativo das páginas de *Watchmen* conduz à percepção de união dos signos contrários, os quais se complementam com o intuito de produzir um efeito inesperado sobre o leitor. Em todas as fases da história de Rorschach, percebem-se as redes de signos do poema *The tyger*, como se o personagem fosse um ser atemorizante e enigmático, um enigma pedindo para ser decifrado e recusando que o decifrem, um “tigre queimando na noite escura”, atraindo e afugentando olhares.

A simetria buscada por Moore e Gibbons perpassa *Watchmen*, estando presente na máscara de Rorschach, em seus cartões, no emblema do Comediante, no signo atômico do hidrogênio fixado na testa do Dr. Manhattan, nos inúmeros relógios, nos corpos dos amantes sobrepostos ao cogumelo atômico, na nave do Coruja, no sinal de Burgers’ n’Borscht, no crânio e nos ossos cruzados na bandeira pirata, e assim continuamente (GROENSTEEN, 2007, p. 100). A leitura de Groensteen nos ajuda a compreender os procedimentos da rede tecida por Moore quando o quadrinista se apropria criativamente das obras de Blake.

Aliás, esse caso intencionalmente desenvolvido por Moore e Gibbons permite que pensemos em um dos principais temas de *Watchmen*: a oposição entre personagens assimétricos que se veem forçados a desempenhar papéis simétricos, em que, de um lado são heróis e, do outro, são vilões. À vista disso, os métodos simétricos incluídos nos quadros apresentam não somente um efeito gráfico visual para o leitor, mas também uma nova interpretação do enredo maior. De fato, a estética de *Watchmen* não é de modo algum decorativa ou ostensiva; pelo contrário, tudo nessa obra é sacrificado ao imperialismo de uma história sobrescrita e minuciosamente arranjada (GROENSTEEN, 2007, p. 100)⁸⁰, com estilo e enredo, visual e tema se mesclando numa “assombrosa simetria” narrativa.

Moore transpõe o verso de Blake ao metaforizar ou resgatar esse eu-lírico como uma espécie de comparação na construção de Rorschach. Em uma primeira leitura da página, Rorschach se compara a um vilão capturado, semelhante ao que é dito no poema *The Tyger*, quando se refere à condição de um ser “selvagem” para a sociedade. O poema de Blake possibilita, desse modo, um novo entendimento para esse capítulo da *graphic novel*.

Em razão de sua natureza violenta – decorrente possivelmente de traumas familiares –, Rorschach é questionado e capturado em diversas instituições ao longo da narrativa. O personagem viveu em busca de um equilíbrio, mas é rotulado como um “animal anti-social”,

⁸⁰ Original: Thus alerted, the reader faced with this arrangement can only be perplexed. Indeed, the aesthetic of *Watchmen* is in no way decorative or ostentatious; on the contrary, everything in this work is sacrificed to the imperialism of an overwritten and minutely arranged story. (GROENSTEEN, 2007, p. 100)

mostrando ser tão falho quanto os demais personagens. Rorschach, o personagem “selvagem” e incontrolável, acaba no presídio junto com indivíduos que ajudou a capturar quando era um vigilante atuante, demonstrando, assim, “a terrível simetria” de sua existência. Rorschach queria justiça em prol de uma sociedade melhor de acordo com seus princípios individuais; no entanto, sua prisão traz à tona uma forma de contenção das suas atividades. Considera-se que há uma espécie de “justiça divina” ou então “autoral” na trama. Na conclusão, a fera Rorschach, apesar de inocente, é punida, e o vilanesco Veidt, este sim culpado, é inocentado pelo caso de Jacobi.

Em suma, Rorschach é uma espécie de “monstro social” ou “animal selvagem blakeano” em razão do seu comportamento temperamental. É importante atentar para o fato de que, até o final do quinto capítulo de *Watchmen*, o rosto de Rorschach não havia sido apresentado, sendo que, até então, ele aparecera apenas vestindo sua máscara. Então, ele tem um rosto privado do reconhecimento do leitor. Essa é uma estratégia usada para desenvolver um enigma investigativo pelo psiquiatra na narrativa, e Rorschach reitera: “ninguém sabe quem eu sou” (MOORE; GIBBONS, 2005, p. 153).

Rorschach revela a sua sensibilidade diante do caos social nos dois primeiros quadros, pois só encontra desequilíbrios na cidade. A partir disso, ele completa, sentado no bar de um casal que está namorando próximo ao lixo da cidade: “Eu me sentei diante do lixo e Nova York me abriu seu coração” (MOORE; GIBBONS, 2005, p. 153). Rorschach tem um momento de reflexão na narrativa, sugerindo que ele não é de todo mal, precisando se adaptar à sociedade opressora da cidade para que possa sobreviver. Anteriormente, Rorschach observa que “a cidade é um animal feroz e complicado” (MOORE; GIBBONS, 2005, p. 153). Nesse momento, o personagem descreve o movimento das ruas de Nova Iorque. As altas complexidades dos personagens ocasionam uma constante dualidade na narrativa, em outras palavras: há uma antagônica simetria impressa em sua máscara ou rosto, dramatizado em seu percurso.

Em *Watchmen*, o efeito da simetria visual do enredo e dos quadrinhos comunicam um jogo no qual os personagens constituem peças importantes com suas confusões mentais, com seus papéis sociais, com suas decisões morais, amorais e imorais – instâncias presentes em cada página da *graphic novel* de Moore e Gibbons. Ozymandias, por exemplo, desenvolve um plano bem-sucedido na história, e o resultado foi que as nações se uniram contra um “monstro alienígena” criado por ele. Com isso, a humanidade se restaura mesmo a partir de uma mentira, do genocídio e do caos político.

Ao final da narrativa, por consequência de seu interesse de contar para a população sobre o plano de Ozymandias, Rorschach é assassinado pelo doutor Manhattan, fazendo com o que

“Tigre” do quadrinho encontre seu destino final assim como teve seu início: a partir da vontade um tanto questionável de um “demiurgo” insensível – outro elemento presente na arte blakeana, com o seu Urizen, criador de cordeiros e lobos, borboletas e tigres, prazeres e sofrimentos, vidas e mortes.

Dessa maneira, o leitor atualiza o poema blakeano quando lê os quadrinhos de Alan Moore e Dave Gibbons, e o inverso também é verdadeiro. Essas trocas de sentidos se complementam na narrativa. O personagem Rorschach caminha e conta sua rotina em seu diário, um livro dentro do livro que prolonga sua interpretação crítica dos acontecimentos. O Tyger blakeano reverbera, com o tempo, no corpo de Rorschach e toma outros horizontes de interpretação a partir da citação do poema no capítulo cinco. O jogo de sentidos visuais e textuais em *Watchmen* atrai o leitor como uma rede que captura a percepção para essas e outras simetrias presentes no decorrer de toda a minissérie.

Retomando aqui a construção da interpretação crítica apresentada anteriormente sobre a narrativa *V for Vendetta*, ressalto um paralelo de análise com *Watchmen*. Em *V for Vendetta*, percebi uma referência a Blake ao que diz respeito às suas progressões revolucionárias e rebeldes, às suas críticas e resistências aos regimes políticos e autoritários. Naquela obra, a relação entre os dois autores estava no nível do enredo e da referência textual, na forma de uma citação direta. Por outro lado, em *Watchmen*, Moore estabelece um jogo de espelhamento que, além de ficcional e narrativo, é visual e estilístico. Desse modo, *Watchmen* dá destaque à sua forma de composição dos quadros, os quais estão alinhados às formas criativas de Blake. Em outras palavras, se em *V for Vendetta* o enredo está diretamente relacionado aos ideais românticos blakeanos, em *Watchmen* a própria estrutura da história se torce à influência temática e estilística de Blake. Sendo assim, Moore estabelece esses entrelaçamentos com as ideias de William Blake de dois modos: de forma direta e explícita na primeira obra, e de modo indireto, implícito e estruturante na segunda.

Diante disso, veja em Moore um autor de quadrinhos mergulhado em seu processo criativo, construindo sua obra a partir das camadas da forma utilizada por Blake em seus poemas, pinturas e livros. Nesse caso, a estrutura da forma e a estrutura do conteúdo nos quadrinhos em menção a William Blake são apresentadas nas duas obras de Alan Moore, demonstrando um frutífero processo de contaminação temática e estilística. No entanto, se em *V for Vendetta* esse processo era comunicado apenas nos balões e nos diálogos, em *Watchmen* observa-se um quebra-cabeças de unidades mínimas nos quadros, nos temas e no desenvolvimento e execução da trama. As articulações dos quadros de *Watchmen* são entendidas como uma rede em constante diálogo, que estabelece uma série de perspectivas

gradativas desenvolvidas nas páginas, numa “armadilha criativa” que prende e surpreende o leitor.

Essa perspectiva visual adotada nos quadros pode ser estabelecida de modo sincrônico, estando numa mesma página, “ao mesmo tempo”, e também de modo diacrônico, pois os quadros se entrelaçam não somente em um diálogo com os quadros numa mesma página, mas também na obra como um todo. Partindo desse ponto, observa-se que Moore desenvolve diferentes práticas técnicas e narrativas para obras elaboradas em um mesmo período temporal. Tanto em *V for Vendetta* quanto em *Watchmen*, reutiliza variáveis estruturas ou técnicas estilísticas das artes compositórias blakeanas. Continuaria Moore a empreender esse processo formativo e criativo em suas obras futuras? Nos anos posteriores, Blake ainda teria um papel central – tanto como persona quanto como artista – no percurso autoral e místico de Alan Moore? *From Hell* e *Promethea*, sobre as quais me debruço nos dois capítulos seguintes, ajudarão a responder a essas perguntas, isto é, ajudarão a decifrar ainda outros enigmas simétricos.

5 MAGOS E MONSTROS: *FROM HELL* E O FEMININO VIOLENTADO

“O sonho da razão produz monstros”
Os caprichos (1799), de Francisco Goya

5.1 ALAN MOORE, FINAL DOS ANOS 80 E A OBRA *FROM HELL*

No final dos anos 80, Alan Moore organizou a coletânea *Artist Against Rampant Government Homophobia* (AARGH!), na sua editora *Mad Love*, discutindo ideias de artistas contra a homofobia governamental. Nessa coletânea de histórias, Moore publicou *Mirror of Love* (1988), que trata de homossexualidade em poesia, recebendo um posfácio escrito por Phyllis Moore e Debbie Delano. Esse repudiou o partido conservador radical, pois a cláusula 28 do partido visava coibir qualquer expressão ou referência à homossexualidade. Moore usou sua arte para dar evidência ao amor diverso, considerado proibido pelo governo conservador.

Ainda nesse período, em novembro de 1988, Moore publicou os sete primeiros capítulos de *Lost Girls*, uma obra que propunha romper a conexão entre erotismo e vergonha, dando início a uma série de publicações que opunham amor e sexo à guerra e violência, conforme Moore viria a comunicar em seu ensaio “*Bog Venus versus Nazi Cock-Ring: Some Thoughts Concerning Pornography*”⁸¹, publicado, em 2006, na revista *Arthur Magazine*, e traduzido, em 2020, por Isabella Ferraro como “Vênus do Pântano versus Anel Peniano Nazista: algumas reflexões sobre pornografia”⁸².

Foi no início da década de 1990 que Moore anunciou a série *From Hell*, em parceria com o ilustrador Eddie Campbell. Nessa obra, a dupla abordaria questões históricas e culturais que denunciariam a situação das mulheres na sociedade vitoriana através de um de seus episódios mais violentos e célebres: os crimes de Jack, o Estripador.

A narrativa *From Hell* foi escrita por Alan Moore, desenhada por Eddie Campbell e publicada originalmente de forma seriada na revista *Taboo*, criada por Steve Bissette⁸³. A edição de *From Hell* em formato único ocorreu em 1999 e resultou num volume de 570 páginas, incluindo não apenas as histórias em quadrinhos mas também um detalhado apêndice no qual Moore descreve suas leituras e ideias para cada página. Inicialmente, Moore e Campbell distribuíram os capítulos como narrativa independente pela revista da editora *Tundra*

⁸¹ Disponível em: <<http://www.chrismclaren.com/blog/2007/01/14/bog-venus-vs-nazi-cock-ring/>> 14 Ago. 2020.

⁸² Disponível em: <http://fatossurreais.blogspot.com/2012/04/venus-do-pantano-versus-anel-peniano_05.html> 14 Ago. 2020.

⁸³ Steve Bissette desenhou o *Monstro do Pântano* para a editora Vertigo.

*Publishing*⁸⁴ e, posteriormente, pela *Kitchen Sink Press*⁸⁵. Assim, a narrativa foi publicada em dez volumes entre os anos de 1991 e 1996; em 1998, ganhou um apêndice com título *From Hell: A Dança dos Apanhadores de Gaivotas*. Em 1999, ela foi reunida em formato único pela editora *Eddie Campbell Comics*.

A edição completa de *From Hell* contém uma descrição de cada capítulo feita por Alan Moore e, nos apêndices, é possível encontrar informações detalhadas sobre o processo de construção do roteiro e do projeto⁸⁶. Para empreender essa jornada em direção às trevas vitorianas, Moore e Eddie Campbell fizeram uma detalhada pesquisa dos acontecimentos históricos para que a obra fosse plausível e verossímil. No apêndice I da obra, Moore detalha, por exemplo, suas pesquisas relacionadas à história, à literatura e à sociedade do período, apresentando as suas fontes em um total de 42 páginas de notas.

Além disso, Moore investiga o movimento cultural da época vitoriana, um movimento que opunha Iluminismo, industrialização e misticismo. A respeito desse assunto, o escritor considera a história mítica de Jack, o Estripador como uma forma de investigação artística e comenta que “a figura de William Gull é o culpado que eu escolhi por ser o mais interessante. Porque ele se conectava com um mundo bem maior do que todos os demais, então eu poderia usá-lo para explorar todos os outros tipos de aspectos míticos da história de Jack, o Estripador” (MILLIDGE, 2012, p. 178).

No decorrer do trabalho, Moore também comenta que aprofundou sua leitura de Blake. Segundo ele, Blake e seus livros foram estudados “seriamente quando estava pesquisando *From Hell*, o meu livro sobre *Jack the Ripper*, que tem muitas referências a Blake”. Moore correlaciona os acontecimentos dos dois personagens históricos, Blake e Gull, com o primeiro “vendo um espectro em sua casa em Hercules Road, por exemplo”. Para Moore, Blake representa o heroísmo visionário da imaginação”. O autor de Northampton ainda complementa que Blake “estava morando em uma Londres que não era muito mais do que um miserável

⁸⁴ *Tundra* foi uma editora de histórias em quadrinhos com sede em Northampton e Massachusetts. Foi fundada por Kevin Eastman, em 1990, e fechada em 1993.

⁸⁵ A editora *Kitchen Sink Press* publicava revistas em quadrinhos, tendo sido fundada por Denis Kitchen, em 1969, e coordenada pelo proprietário *Kitchen* até 1999.

⁸⁶ “Com *From hell*, há alguns anos, pelo menos dois anos, eu pensava em escrever algo sobre o assassinato. Fiquei surpreso que um assassinato era um evento humano complexo, mas histórias de assassinato, ficção de assassinato, tendiam a simplificar as coisas em partes onde, uma vez que você soubesse quem tinha feito, com o que eles tinham feito, e porque eles tinham feito, isso seria todo o caso resolvido, seria toda a conclusão. Considerando que, em Northampton, por alguma razão, temos uma taxa de homicídios muito maior, per capita, do que muitos lugares muito maiores e mais notórios na Inglaterra” (MOORE, 2005, p. 33).

sanitário à céu aberto, sobre o qual ele sobrepôs uma magnífica cidade, povoando-a com anjos e filósofos do passado” (MOORE, 2018, s./p.)⁸⁷

From Hell apresentou uma crítica ácida ao sistema de classes da cultura vitoriana. Além disso, a narrativa de Moore mergulha na arquitetura, no ocultismo e na mitologia do período, relacionando esses temas aos assassinatos de mulheres de Whitechapel. Os crimes cometidos no ano de 1888 são “dissecados” e recriados pela dupla Moore e Campbell. Como o período vitoriano nunca deixou de ser investigado por vários pesquisadores, Moore estabelece um diálogo com a obra *Jack the Ripper: The final Solution* (1977), escrita por Stephen Knight⁸⁸.

Essa obra expõe uma visão crítica sobre os assassinatos cometidos por Jack, o Estripador, abrangendo a família real britânica, a maçonaria e o pintor Walter Richard Sickert (1860-1942)⁸⁹. Boa parte da trama de *From Hell*, no que concerne aos crimes e seu possível responsável, se deve a Knight. Mas a partir dessa obra, Moore e Campbell constroem uma das mais ricas, complexas e sombrias narrativas históricas sobre o período, sobre a cidade, sobre a geografia de Londres e sobre a personalidade de figuras do período vitoriano e de seus criadores, entre eles o gravurista, poeta e místico William Blake, que figura como mote e presença na narrativa.

Na trama, as prostitutas de Whitechapel teriam sido assassinadas por ordem da rainha, que temia que elas pudessem tornar público o escândalo produzido por seu filho ao se casar com uma mulher proletária. Desse modo, a rainha teria tentado ocultar o casamento do príncipe Albert Victor, Duque de Clarence e Avondale, com a atendente de bar Annie Elizabeth Crook. Moore adapta o enredo de Knight no sentido de que os assassinatos de Jack, o Estripador seriam parte de uma conspiração para esconder um filho ilegítimo do Príncipe Albert Victor. Nos quadrinhos, porém, Alan Moore, em grande parte, retira o envolvimento do pintor Walter Sickert e exclui a teoria de Knight de que a mãe da criança era católica.

O autor de *From Hell* não aceita a teoria de Knight de forma integral, mas a usa como ponto de partida para a sua análise ficcional dos assassinatos de Jack. Esses pontos da narrativa se entrelaçam com os movimentos culturais vividos no período vitoriano, permitindo que

⁸⁷ Original: I read Blake at O level, but studied him seriously when I was researching *From Hell*, for my book about Jack the Ripper, which has lots of references to Blake; him seeing a spectre at his house in Hercules Road, for example. Blake represents the visionary heroism of the imagination. He was living in a London which was not much more than a squalid horse toilet, on which he superimposed a magnificent four-fold city and populated it with angels, and philosophers of the past. Art at its best has the power to insist on a different reality. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2000/oct/22/classics.williamblake>>. Acesso em: 15 Out. 2018.

⁸⁸ Stephen Knight (1951-1985) foi um jornalista, autor de *The brotherhood* (1984), *The Killing of Justice Godfrey: an investigation into England's most remarkable unsolved murder* (1984) e *Requiem at Rogano* (1979).

⁸⁹ Ele foi um pintor impressionista suspeito de ser o assassino Jack, o estripador. Sickert fez um quadro intitulado *Jack Ripper, the bedroom* (1908).

Moore relacione os pontos espaciais reais com os acontecimentos do enredo. Moore assevera que *From Hell* “foi uma tentativa de levar as pessoas a enxergarem a conectividade das coisas, ver as formas que existem na história, as coisas que conectam eventos, às vezes coincidências, às vezes tipos de tópicos significativos” (MILLIDGE, 2012, p. 179).

5.2 LEITURA CRÍTICA DE *FROM HELL*

Nesta seção, debruço-me sobre os elementos blakeanos presentes na narrativa de *From Hell*, elementos que vão desde a descrição biográfica de William Blake – mencionada ao longo da viagem do personagem principal pelas ruas londrinas – até visões que entrelaçam diversas linhas temporais do início e do final do século XIX, além do próprio século XX. Além das referências de *As Visões das Filhas de Albion* (1793), *Ghost of a Flea* e aos poemas *London* e *Jerusalem*, de Blake, Moore e Campbell estudam os caminhos biográficos do gravurista e poeta, os quais são citados, adaptados, analisados e transpostos para a narrativa gráfica. Além disso, há diálogos nos quais são resgatados aspectos dos trabalhos de Blake.

Em outras palavras, a formação de Moore no que concerne às obras de Blake vai se adensando, e ele leva seu leitor junto com ele nesse percurso. Como já vimos, os roteiros de Moore e os livros de Blake – um através de quadrinhos e outro de seus livros iluminados – promovem um diálogo contínuo entre palavra e imagem, o que sugere uma nova linguagem analítica. Ainda, o autor diz que

...embora concorde que, combinando texto e imagens – envolvendo as duas metades de nossas mentes –, temos um veículo esplêndido para a transmissão de ideias mágicas indescritíveis, eu tenderia a evitar uma tentativa de vincular os maravilhosos manuscritos iluminados de Blake com histórias em quadrinhos. Mais importante ainda, eles não têm o elemento mais importante da narrativa visual sequencial em comum (MOORE, 2020)⁹⁰.

Nesse aspecto, tanto em nossa entrevista quanto em algumas de suas falas públicas, Moore traça um paralelo entre as vidas de William Blake e de Jack Kirby, dois artistas marginais que viveram em ambientes metropolitanos mergulhados no dia a dia da classe trabalhadora – o primeiro na Londres dos séculos XVIII e XIX e o segundo na Nova York do século XX. Comparativamente, da perspectiva de Moore, ambos criaram diversos universos paralelos que transcenderam a miséria das regiões urbanas onde moravam, elaboraram personagens densos

⁹⁰ Original: While I'd agree that in combining text and imagery – engaging both 'halves' of our minds – we have a splendid vehicle for the transmission of elusive magical ideas, I'd tend to shy away from an attempt to link Blake's wonderful illuminated manuscripts with comic books. Most importantly, they do not have the all-important element of sequential visual storytelling in common. Tradução nossa.

com nomes alegóricos e morreram sem nenhum grande prestígio ou riqueza. Essa comparação é interessante porque opõem as cenas independentes dos quadrinhos no século XX às cenas dos gravuristas ingleses dos séculos anteriores.

O roteirista explora os procedimentos metanarrativos e, ao utilizar os dados históricos de Blake, promove algo que vai além de um trabalho em quadrinhos, estabelecendo redes de diálogos entre temas, períodos e obras. A construção da narrativa gráfica foi, em grande parte, elaborada com o formato de nove quadros por página. Embora os leitores já conheçam essa estrutura de *Watchmen* – obra em que a simetria e a matemática narrativa eram a regra, com cada capítulo tendo o mesmo número de páginas –, em *From Hell*, Moore se liberta dessa matriz, usando quantas páginas forem necessárias para contar sua história.

Há também a participação frutífera e mais fluida de Eddie Campbell na produção de *From Hell*. Segundo o ilustrador, ele “estava tentando imitar os desenhos da época. Esta foi a primeira vez em que podia ilustrar coisas reproduzidas fotograficamente” (MILLIDGE, 2012, p. 176). Além dessa dimensão, que produz um efeito de realismo impressionante e assustador, Campbell também experimentou uma grande variedade de técnicas: “A popularização da caneta significava que você podia fazer o esboço daquilo que o cercava, respingar tinta, usar aquarela e empregar todas as técnicas bastante excitantes e diferentes. Então, o que tentei fazer foi desenhar como se estivesse vivendo nos anos 1890” (loc. cit).

Notam-se outras personalidades no enredo, tais como o astrólogo John Varley (1788-1842), o pintor Walter Sickert, o escritor William Morris (1834-1896)⁹¹ e o místico e polivalente Aleister Crowley (1875-1947)⁹², o qual se tornaria uma das figuras centrais à formação mística de Moore nos anos seguintes, culminando em *Promethea*. Nesse mesmo período, Moore se dedicava à elaboração de *From Hell* e da minissérie cancelada *Big Numbers*⁹³, que teve apenas alguns números publicados. Segundo Moore, *From Hell* “foi originalmente pensado como um projeto paralelo à *Big Numbers*, [com o tempo, porém] *From Hell* tornou-se mais prioritário e se tornou meu projeto principal” (MILLIDGE, 2012, p. 176,

⁹¹ Foi um ativista socialista, romancista e designer têxtil associado a um movimento britânico chamado *Arts & Crafts*, que reatualizou as artes têxteis.

⁹² Foi um ocultista britânico, membro da Ordem Hermética da Aurora Dourada e fundador da doutrina Thelema.

⁹³ Moore afirma que sua relação com sua esposa Phyllis estava acabando, e um casamento de 13 anos se desfez. Phyllis acabou levando a filha do casal, Debbie. Depois disso, ele não tinha ânimo para continuar a HQ; então, sua intenção na narrativa era a seguinte: “Eu acho que temos uma experiência humana parecida onde quer que vivamos. É uma parte da teoria por trás de *Big Numbers*. Se eu posso descrever uma pequena e ordinária comunidade em detalhes e com honestidade, então pessoas por toda a Inglaterra irão reconhecer essa honestidade. Com sorte, pessoas nos EUA ou vivendo em iglus e cabanas vão pensar, ‘Bom, é assim que as pessoas são quando estão juntas’. É a tentativa de ser bastante específico sobre um lugar e, ao fazê-lo, alcançar certa universalidade” (MILLIDGE, 2012, p. 167).

adaptado). Em outra entrevista, Moore detalhou suas leituras sobre Blake no período de construção do texto *From Hell*:

Eu li Blake no nível O, mas o estudei seriamente quando estava pesquisando *From Hell*, para o meu livro sobre *Jack the Ripper*, que tem muitas referências a Blake. Ele vendo um espectro em sua casa em Hercules Road, por exemplo. Blake traz o heroísmo visionário da imaginação. Ele estava morando em uma Londres que não era muito mais do que um sanitário de cavalo miserável, sobre o qual ele sobrepôs uma magnífica cidade de quatro lugares e a povoou com anjos e filósofos do passado. A arte – no seu melhor – tem o poder de insistir em uma realidade diferente (MOORE, 2000, s./p.)⁹⁴.

Moore estava coletando momentos da história e da geografia de Londres, como as características maçônicas e os diversos pontos de espaços marcantes, os quais são citados na narrativa gráfica, a exemplo da igreja St. George, em Bloomsbury, além dos obeliscos e dos monumentos em forma de pentagrama.

No enredo de *From Hell*, ficara evidente a forma por meio da qual o assassino ressoa as obras blakeanas, transmutando-se ele próprio em um monstro blakeano. Antes desse processo de transmutação, porém, Gull empreende uma espécie de peregrinação juntamente com seu assistente Netley pelas ruas de Londres. O percurso do assassino sinaliza os lugares em que William Blake morou na cidade de Londres. A moradia de Gull fica na rua Brook número 74 e, dobrando a esquina, ficava a casa do poeta William Blake, no número 17 da rua South Molton, na região de Mayfair.

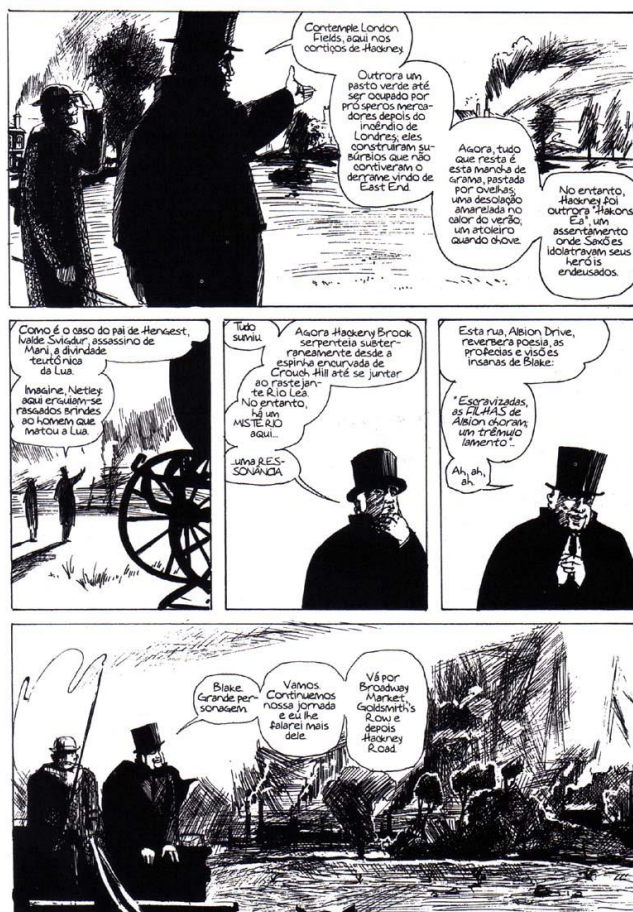
5.3 AS VISÕES MONSTRUOSAS DE WILLIAM GULL

Nos quadrinhos, o personagem Gull se torna vizinho espacial do poeta Blake – embora décadas os separem. Esse endereço fica a uma milha do local de infância e adolescência de Blake, segundo descrito pelo biógrafo Alexander Gilchrist em *The life of William Blake* (1942). Além desse resgate biográfico de Blake, Moore faz Gull resgatar a obra de Blake intitulada *As*

⁹⁴ Original: I read Blake at O level, but studied him seriously when I was researching *From Hell*, for my book about *Jack the Ripper*, which has lots of references to Blake; him seeing a spectre at his house in Hercules Road, for example. Blake represents the visionary heroism of the imagination. He was living in a London which was not much more than a squalid horse toilet, on which he superimposed a magnificent four-fold city and populated it with angels, and philosophers of the past. Art at its best has the power to insist on a different reality. Tradução Nossa. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2000/oct/22/classics.williamblake>>. Acesso em: 15 Out. 2018.

Visões das Filhas de Albion (1793). Essa é uma remissão mais que pertinente, uma vez que, nesse livro, a questão do desejo e da opressão feminina é central à narrativa.⁹⁵

Figura 15 – O personagem William Gull e sua menção à William Blake, em *From Hell*



Do Inferno - Capítulo 4 página 92.

Fonte: (MOORE; CAMPBELL, 1999, capítulo IV, p. 92).

Nessa página do capítulo quatro, há cinco quadros. Nos três primeiros, Gull expõe ao seu interlocutor detalhes sobre a geografia da região até culminar em um “mistério”, uma “ressonância”. No quarto quadro, Gull diz: “Esta rua, Albion Drive, reverbera poesia, as profecias e visões insanas de Blake: ‘Escravidadas, as FILHAS de Albion choram; um trêmulo lamento’... Ha ha há”. Para o leitor que conhece o livro de Blake e a forma como desejos, corpos

⁹⁵ Para mais detalhes, ver Dissertação de Mestrado de Caroline Biazus. BIAZU, Caroline. **Desejo & Violência: a personagem Oothoon sob o enfoque dos pensamentos de William Blake e Mary Wollstonecraft**. 2016. p. 158. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2016.

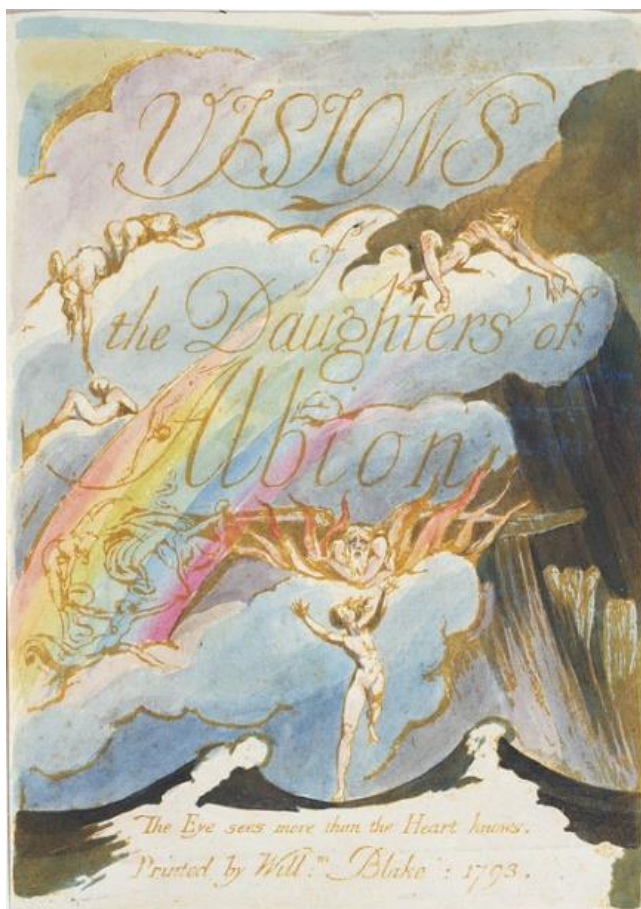
e energias femininos são massacrados por duplos esforços masculinos – sejam eles afetivos ou sociais –, a frase ecoa os futuros crimes de Gull.

A risada final é ainda mais mórbida, pois parece indicar que, além de prever seu projeto futuro, Gull sente prazer perverso diante dele. No quadro seguinte, Gull conclui: “Blake, Grande personagem. Vamos. Continuemos nossa jornada e lhe falarei mais dele. Vá por Broadway Market, Goldsmith’s Row e depois Hackney Road” (MOORE; CAMPBELL, 1999, capítulo IV, p. 92).

O personagem Gull menciona essa obra de modo irônico, pois *A visão das filhas de Albion* retrata a história sobre o espaço restrito das mulheres, em que se apresenta um apelo em defesa da dignidade e da liberdade femininas. As personagens de William Blake descrevem a alienação sexual do mundo caído através da narrativa trágica e inconclusiva da personagem feminina Oothoon, a heroína de espírito livre, e o seu relacionamento triangular com Theotormon e Bromion, exemplificando uma relação conflituosa entre a emoção e a razão, ambas masculinizadas.

Sendo assim, a interdependência e a escravidão dos filhos de Albion estão representadas no frontispício, enquanto o próprio texto aborda questões relativas à sexualidade e à libertação femininas. Ambos os aspectos foram objeto de debate no círculo de radicais, integrado por Mary Wollstonecraft, William Godwin e Joseph Johnson, amigos de Blake que compartilhavam de suas ideais revolucionários advindas da primeira fase da Revolução Francesa. Desse embate de ideias, nasceria *As Visões das Filhas de Albion*, um livro de 17 lâminas, gravadas para impressão em relevo em 1793.

Figura 16 – Obra *Visions the Daughters of Albion* (1793), William Blake



Fonte: Blake Archive

Nessa obra, Blake retrata as dificuldades referentes às rejeições e às ações violentas sofridas pelo sexo feminino. Ao apresentar a história de Oothoon, que perde a “flor de Leutha” (isto é, a sua virgindade) para Theotormon, a obra aborda questões da sexualidade feminina. Isso porque, após ser abusada por Bromion, a personagem precisa lidar com o silêncio cúmplice e indiferente do seu amante, Theotormon, o que significaria uma negação do amor que este sente em relação à Oothoon. Assim, através dos sofrimentos de sua protagonista Oothoon, Blake explora as complexidades e as crises da moralidade convencional da sociedade de seus dias, um exercício que Moore empreenderia dois séculos depois em sua jornada ao inferno da sociedade vitoriana.

Em *As Visões das Filhas de Albion*, a personagem insiste em sua pureza interior por meio de um longo argumento, numa ampla variedade de expressões sensíveis e delicadas. Além disso, há um forte questionamento sobre os pensamentos limitados por filosofias materialistas ou códigos legalistas. Em certa medida, cada personagem de *Visões* manifesta as visões críticas de Blake sobre o colonialismo, a escravidão, a repressão sexual e sobre as atitudes da época em

relação aos direitos das mulheres. Blake sempre defendeu a libertação feminina e o amor livre – temas já presentes, mesmo que indiretamente, em suas *Canções de Inocência*.

O poeta explica as contradições dos seres humanos com base nos princípios masculinos e femininos resultantes da “queda” ou da angústia do homem de viver em sociedade. À vista disso, ele salienta que as separações de gênero são reforçadas por códigos morais em cada sociedade. Desse modo, Robert Essick, no artigo “*William Blake’s ‘Female Will’ and its Biographical Context*” (1991), interpreta a obra de Blake como uma crítica ao sexismo patriarcal de sua época. A personagem Oothoon poderia ser vista como uma jovem mulher vítima de um tirano ao mesmo tempo em que luta pela própria liberdade.

Por outro lado, para Magnus Ankarsjö (2006), autor do livro *William Blake and gender* (2006), a leitura de Blake não estaria livre de suas contradições internas, fruto de sua própria formação e período. Para o crítico, Oothoon, em *As Visões das Filhas de Albion*, é uma das personagens femininas de mais resistência na poesia de Blake. Por serem atuantes, em flagrante contradição à visão tradicional do criticismo de Blake, todas as atitudes de uma personagem feminina positiva seriam passivas.

O mesmo autor descreve que, em *As Visões das Filhas de Albion*, Blake não encontra uma estratégia poética ou linguística para descrever um estado de completa igualdade de gênero. O homem continua sendo uma espécie de “padrão”, já que a “revolução das maneiras (sexuais) femininas” de Oothoon falha e, dessa maneira, ela sucumbe à representação patriarcal opressora dos personagens Bromion e Theotormon. Desse modo, o objetivo de Blake não era transmitir uma imagem da igualdade entre o homem e a mulher, mas tecer uma crítica ao sistema existente em sua época. Além disso, Blake provavelmente utilizou essa “personagem feminina [tendo] sua amiga feminista Mary Wollstonecraft em mente.” (ANKARSJÖ, 2006, p. 66)⁹⁶.

Voltando à cena de *From Hell*, no diálogo do protagonista com seu cocheiro, as mulheres são mencionadas por Gull com desprezo e ironia. Gull descreve o corpo feminino como algo que precisa ser torturado, da mesma forma que a personagem Oothoon é atormentada. Dessa maneira, tanto em Blake quanto em Moore, personagens femininas buscam liberdade das condições sociais opressoras impostas pelo patriarcado, algo profundamente relacionado às violências emocionais e físicas, simbólicas e literais, sofridas pelas mulheres nas duas narrativas. Além disso, as filhas de Albion carregam as forças da natureza e da sexualidade. Os descendentes de Albion trazem a ideia da imaginação outrora perdida em

⁹⁶ Original: Female character, possibly with his feminist friend Mary Wollstonecraft in mind. (ANKARSJÖ, 2006, p. 66)

virtude do advento da razão. Dessa forma, em *From Hell*, Gull considera suas vítimas como “filhas de Albion”, numa remissão ao feminino sagrado, mas também cerceado pelo poder masculino.

As personagens blakeanas estabelecem assim um intercâmbio artístico com as meretrizes da *graphic novel*. Observa-se que, de algum modo, as personagens femininas são reprimidas em ambas obras, permitindo que tanto Moore quanto Blake, através de seus diferentes suportes de trabalhos, critiquem esses movimentos patriarcais com um estilo irônico e sofisticado. Desse modo, o autor dos quadrinhos resgata a problemática anteriormente abordada por Blake. Annie Crook de *From Hell*, nessa acepção, pode ser vista como uma releitura simbólica e irônica de Oothoon. Desse modo, ambas as personagens, cada uma no próprio contexto, encaram repressões sociais e sexuais.

Nesse caminho argumentativo, Esther Leslie, no artigo “*Blake’s Lines: Seven Digressions Through Time and Space*” (2006), analisa o capítulo quarto de *From Hell*, retomando os diálogos dos personagens na rua Albion Drive. Leslie destaca os assassinatos das mulheres vitorianas, comparando-as com as Filhas de Albion, de Blake, que estão no rumo de um terrível feminicídio.

Gull repensa o espaço das ruas de Londres como uma forma de desenvolver essa “Grande Obra”, que seria os assassinatos em série de mulheres oprimidas. Nesse ínterim, Gull faz “um ataque patriarcal às mulheres”, conforme defendido por Esther Leslie:

A cidade de Londres abre-se como um texto a ser lido, um “livro de verdade” que ajuda os assassinos conspiratórios a formular as próprias grandes obras, o que equivale a um ataque patriarcal às mulheres. [...] Londres é um lugar de camadas e ressonâncias, onde sinais místicos e estremecimentos históricos de batalhas passadas agitam o ar neste passeio psicogeográfico (LESLIE, 2006, não paginado)⁹⁷

Na continuidade do passeio de Gull e Netley, o primeiro anuncia que o poeta Blake é como um grande “profeta” que via fantasmas. Enquanto percorrem igrejas e pontos históricos da cidade, o diálogo entre os personagens recupera e ressoa as artes e a vida de William Blake.

⁹⁷ Original: In the fourth chapter of Alan Moore’s graphic novel *From Hell*, Sir William Gull, the Royal physician, and his driver John Netley, ride through the streets of London hatching a “grand work,” the crimes that will be attributed to Jack the Ripper. The city of London opens up as a text to be read, a “veritable textbook” that helps the conspiratorial murderers in formulating their own great works, which amount to a patriarchal assault on women. London is a place of layers and resonances, where mystical signals and historical shudders of past battles agitate the air in this psychogeographical jaunt. Disponível em: LESLIE, Esther. **Blake’s Lines: Seven Digressions Through Time and Space**, 2006. <http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_2/leslie/>. Acesso em 29 Jun. 2020.

Em um determinado momento da jornada, Gull menciona Alexander Gilchrist, biógrafo de William Blake, cujas reflexões surgem acentuadas em meio ao seu diálogo.

Figura 17 – William Gull caminha pela Albion Drive



Do Inferno - Capítulo + página 93

Fonte: (MOORE; CAMPBELL, 1999, Capítulo IV, p. 93)

Na página representada na Figura 17, Gull descreve a vida de William Blake: “Nascido no século dezoito, nosso maior profeta, William Blake, teve visões; falou com o fantasma de Milton e do apóstolo Paulo... provavelmente”. Netley, sentado na carruagem, diz: “Coisa de doido”. Nos dois próximos quadros dessa sequência, Gull diz: “No entanto, como Alexander Gilchrist, o biógrafo de Blake sugere, apenas muito recentemente passamos a duvidar da sanidade daqueles que têm visões”. E completa: “Ora, registros militares romanos costumam descrever rotineiros encontros divinos. Menos extraordinários do que ferraduras perdidas ou do que a lista do intendente. Naqueles tempos, nossa mente era outra: os deuses pareciam reais” (MOORE; CAMPBELL, 1999, Capítulo IV, p. 93).

No quarto quadro da página, os dois personagens seguem uma rua sobre uma carruagem; ao canto esquerdo, há se uma senhora segurando a mão de uma criança e, ao fundo, observamos as casas. Gull diz:

Agora, siga pela Rua Old depois dobre à esquerda na Bunhill Row. Todo cérebro humano, o seu inclusive, Nethey, tem dois lados: o esquerdo é da razão, da lógica, da ciência; nossos dons apolíneos. O do direito é da magia, da arte e da loucura; atributos dionisíacos; o hemisfério do inconsciente, cujo símbolo é a Lua. Nada além de um delgado feixe de fibras une os dois, evoluindo no decorrer dos séculos de algo que no passado era ainda mais delgado (MOORE; CAMPBELL, 1999, Capítulo IV, p. 93).

Nos três últimos quadros da página, Gull tira a sua cartola e fala: “O lado consciente, ignorando outrora seu gêmeo sombrio, tomou sonhos e inspirações por visões celestiais, sussurros de musas...chamou insanos de santos...ou de endemoniados”. No penúltimo quadro, ele continua: “Nas palavras de Gilchrist, Blake pertencia espiritualmente a eras mais pretéritas do mundo, uma vez que, como observou Hazlitt: ‘os céus trataram de se afastar’”. No último quadro diz: “Outrora, nossos lunáticos foram profetas. Jamais se esqueça disso, Netley. Bunhill Fields. Aqui estamos... Vamos descer” (MOORE; CAMPBELL, 1999, Capítulo IV, p. 93).

Na carruagem, o protagonista explica acerca dos dois lados cerebrais: o esquerdo estaria ligado à razão, à lógica e à ciência, sendo comparado ao Sol; o lado direito encontrar-se-ia conectado à magia, à arte, à loucura e à fruição do inconsciente, motivo pelo qual é associado à Lua. Segundo Moore, as diferenças cerebrais apresentadas no diálogo de Gull estabelecem um intercâmbio com os comentários do primeiro biógrafo de Blake, Alexander Gilchrist⁹⁸.

Esse resgate biográfico revela a meticolosa investigação de Moore em relação ao processo criativo transposto para o quadrinho, conforme consta no apêndice escrito pelo próprio autor: “Carl Jung sugeriu que até mesmo um fenômeno relativamente moderno como os OVNIS possa ser projeção do que ele denomina inconsciente coletivo”. Moore ainda relata a narrativa nesse contexto vitoriano e ressalta que Blake faz parte dessa visão,

...uma vez que, a partir de todas as evidências disponíveis, talvez tais visões fossem mais comuns nos tempos antigos do que são hoje, me pareceu apropriado relacionar isso com os comentários de Gilchrist de que Blake tinha visões [e ainda] porque ele “espiritualmente pertence a uma era mais antiga do mundo”, cuja implicação é a de que aqueles que chamamos de profetas ou visionários simplesmente têm uma relação diferente com suas mentes inconscientes do que a partilhada pela grande maioria (MOORE, 2014, Apêndice I, p. 14).

⁹⁸ Para mais detalhes, ver Dissertação de Mestrado de Daniela do Canto. CANTO, Daniele Schwarche do. **O casal Gilchrist e a vida de um pintor desconhecido: o gênero biografia e a recepção da obra de William Blake no século 19**. 2015. P.120. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2015.

As remissões a Blake continuam na página seguinte, quando Gull e Netley visitam o cemitério em Bunfill Fields, na cidade de Londres, local onde Daniel Defoe (1660-1731)⁹⁹ e William Blake se encontram enterrados. Nesse caminho de peregrinação do assassino, Annalisa Di Lidado, em seu livro *Comics – a performance, fiction as scalpel* (2009), declara que “eles então se dirigem para Essex Road e London Fields, a localização dos rituais druídicos e seguem sua rota para observar os obeliscos do cemitério de Bunhill Fields – onde William Blake está enterrado – e de Old Street” (LIDADO, 2009, p. 76).

Os quadros descrevem os lugares de forma gráfica, ao mesmo tempo em que o protagonista alega que o obelisco demonstra uma ideia de presença fálica masculina, “da superioridade humana” (MOORE; CAMPBELL, 1999, cap. IV, p. 94), escancarando a supremacia patriarcal defendida por Gull. Outra descrição dialógica referente à biografia de William Blake é que o obelisco faz sombra para o túmulo de Blake no cemitério Bunfill Fields, conforme declarado pelo protagonista.

Figura 18 – William Gull no cemitério de Bunfill Fields



Do Inferno - Capítulo 4 página 94

Fonte: (MOORE; CAMPBELL, 1999, cap. IV, p. 94).

⁹⁹ Foi um jornalista, autor das obras *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), dentre outras.

No cemitério Bunfill, em Londres, Netley e Gull caminham entre os túmulos. No primeiro quadro, Gull declara que “Blake foi um remanescente de antes da Idade da Razão, de um tempo de pensamento mágico, quando os deuses ainda caminhavam com os homens”. Em outro balão, diz: “No entanto, Blake abominava o sol. Irônico que seus ossos repousem aqui, sob um obelisco de um deus-sol”. No segundo quadro, Gull olha para o obelisco juntamente com Netley e diz “O obelisco é de Defoe. No entanto, faz sombra sobre o túmulo do profeta. Inspira-se em rochas consagradas ao deus-sol Aton, erguidas em Heliópolis, no Egito Antigo”. Já no terceiro quadro, Gull está em frente ao obelisco, e Netley fala: “Inspira-se no meu cacete, isso sim”. Gull responde também bem-humorado: “Netley! Quanta perspicácia! O obelisco é fálico, pois o sol é um símbolo do princípio masculino, da superioridade do homem”. No quarto quadro, tem-se o túmulo de William Blake e Gull diz: “Também simboliza o cérebro esquerdo, nosso lado apolíneo racional... e, no entanto, a cada entardecer, lança sua sombra inclemente sobre o túmulo do maior dos santos insanos da Inglaterra” (MOORE; CAMPBELL, 1999, cap. IV, p. 94).

Então, Gull e Netley passam de carruagem perto do Edifício Hércules, lugar em que Blake escreveu o poema *London* (1789), de *Songs of Innocence and of Experience* (1789-1794). Segundo o protagonista, a cidade de Londres é, na visão blakeana, “assombrada por gritos urbanos de seus malditos” (MOORE; CAMPBELL, 1999, cap. IV, p. 22). Baseado na biografia de Blake, Moore informa que “é Gilchrist que relata o caso sobre Blake ser exortado de casa por um fantasma escamoso” (MOORE, 2014, apêndice I, p.50), numa nota que será muito importante ao futuro enredo de *From Hell*.

Em *London* (1789), Blake apresenta as lamentações vistas pelo eu-lírico nas ruas londrinas diante do rio Tâmis, com crianças desesperadas atuando e morrendo como limpadores de chaminés, ao lado de soldados alquebrados, prostitutas doentes em suas jornadas noturnas, matrimônios sufocados pela rotina e constantes cerimônias de luto, funeral e enterros. É o momento em que Gull aponta o lugar onde Blake escreveu tal poema: “O edifício Hércules. Blake escreveu ‘Londres’, a cidade infernal, assombrada por gritos urbanos de seus malditos. Aqui, outrora, um vil fantasma o perseguiu desde sua casa” (MOORE; CAMPBELL, 1999, p. 22).

Gull reinterpreta a cidade e o poema de Blake quando diz que “grande parte da narrativa de Londres não foi traçada em palavras” (MOORE; CAMPBELL, 1999, p. 9). Ao mesmo tempo em que situa o leitor sobre o local onde foi escrito o poema, Gull faz a relação da obra de Blake com as condições sociais que serão presenciadas por Netley. Segundo Gull, Blake é um autor

comparável à “voz do nosso cérebro direito” (MOORE, CAMPBELL, 1999, cap. IV, p. 22), o qual está ligado aos signos da magia, visto que o desempenho da porção direita do cérebro é responsável pela produção de alucinações e projeções astrais pela magia. O protagonista do quadrinho sustenta que Blake “sabia que loucos são apenas prisioneiros de guerra, e não tinha medo da insanidade, porque conhecia sua GLÓRIA” (MOORE, CAMPBELL, 1999, cap. IV, p.22). Com isso, Gull revela para Netley que sofreu um ataque cardíaco após ver Deus, tendo ficado com uma afasia, um distúrbio do lado direito do cérebro que causa alucinações similares às experimentadas por Blake.

Ainda no mesmo capítulo, o protagonista expressa a sua discordância em relação às conquistas femininas da época, criticando as sufragistas, as quais exigiam o direito ao voto e a igualdade social para as mulheres. Gull demonstra não aceitar os avanços das mulheres na sociedade ao proferir as seguintes palavras: “às vezes um ato de magia social se faz NECESSÁRIO; o triunfo do homem sobre a INSEGURANÇA feminina, o pó da história ainda não assentado” (MOORE; CAMPBELL, 1999, cap. IV, p. 30). Essa fala nos permite inferir que Gull enxergava “o padrão masculino” fragilizado diante do “poder lunático e feminino da Lua”. Nota-se que, nesse ponto, Moore também defende o contexto de cidade “infernal” presente no poema *London* (1789), de William Blake.

Não apenas em seu passeio com Netley como em toda a narrativa de *From Hell*, Gull segue um caminho psicogeográfico que conecta a geografia londrina com suas ideias psicológicas desenvolvidas por uma determinada época e por variadas remissões a figuras históricas, como é o caso de Blake. Moore declara, em uma conversa¹⁰⁰, com Iain Sinclair que o mapa de Brian Catling¹⁰¹, que viu em uma exposição intitulada *The House of the Last London* – a qual continha um mapa de Whitchapel –, é uma grande influência para a sua obra *From Hell*. De acordo com Iain Sinclair, Moore desenvolve uma relação com as ideias românticas de William Blake e a sua localidade cosmológica¹⁰².

Nesse ponto, Moore reatualiza a interpretação do espaço nas narrativas blakeanas, consideradas umas das primeiras ideias de psicogeografia¹⁰³. Em linhas gerais, a psicogeografia é uma reinterpretação da paisagem urbana contemporânea a partir de uma profunda

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://thelostbyway.com/2017/09/alan-moore-iain-sinclair-london-mythologies-power-place.html>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

¹⁰¹ Como escritor, ele publicou obras poéticas, incluindo o compêndio *A Court of Miracles*, em 2009. Seu primeiro livro em prosa, *Bobby Awl*, foi publicado em 2007. Atualmente, ele está escrevendo romances e completou a trilogia *The Vorrh*.

¹⁰² SEGNIT, Nat. **A party in a lunatic asylum On Mudane mysticism of Alan Moore**. 8 de setembro de 2016. Disponível em : <<https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/a-party-in-a-lunatic-asylum>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

investigação de seu passado histórico, servindo de instrumento de conhecimento para autores, artistas e pensadores. Ela também funciona como ferramenta de transmutação da vida urbana, partindo, inicialmente, de níveis estéticos e culturais para, progressivamente, atingir fins políticos ou de contestação (COVERLEY, 2010). O autor do quadrinho recupera isso, alegando que “tudo o que somos está refletido em duplos e nós refletimos aquilo nos locais que nos circundam” (MOORE, 2017, 25 minutos, 55 segundos)¹⁰⁴. Ele também compreende seu espaço como um elemento importante para a construção de seus projetos criativos. Em sua entrevista quando o visitei em Northampton, Moore descreve que a psicogeografia da seguinte forma:

É uma escavação do significado de um lugar, geralmente usando a poesia como uma picareta ou pá. Como prática artística, ele tem vários antepassados, incluindo os passeios dos surrealistas, o conceito situacionista de derivar ou ‘deriva’ e até os passeios de Arthur Machen em Londres. Embora ele próprio sinta que o termo sobreviveu à sua utilidade, Iain Sinclair é, na minha opinião, o maior expoente vivo desse processo, e foi através de seu trabalho que tomei conhecimento do conceito, fazendo uso dele na minha abordagem ao *From Hell* (MOORE, 2020)¹⁰⁵.

Esses ensinamentos de Gull estão relacionados à vida biográfica de William Blake e às suas evidências espalhadas por Londres. Os lugares visitados por Gull tratam de uma relação com os pontos biográficos e artísticos de William Blake. Aqui, noto outra importante rede de diálogo do quadrinho com a biografia de William Blake, a qual se amplia para o sentido da psicogeografia, em um percurso que Gull usará como mapa de seus futuros e monstruosos atos de violência e sacrifício. Ainda, Moore acrescenta:

[A psicogeografia] tornou-se uma preocupação central do meu trabalho em geral, pois não acredito que seja possível entender completamente um personagem, real ou fictício, a menos que entendamos completamente a paisagem, real ou fictícia, da qual esse personagem emergiu. O inverso também é verdadeiro, pois não podemos falar de um lugar sem falar também das vidas humanas que passaram por ele e definiram seu caráter. A psicogeografia é uma tática literária e, como na “Londres” de Blake, seu enorme poder é derivado de um curto-circuito entre o sublime e o mundano, emprestando o peso e a força do mundo material à poesia, enquanto direciona a luz transformadora de poesia no mundo material (MOORE, 2020)¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Everything that we are reflected in twice and we reflected that is in the locations that are around us. SINCLAIR, Iain & MOORE, Alan. **Alan Moore talks to Iain Sinclair - The Last London**. 25 min. 08 segundos até 25 min 55 segundos, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=1546&v=CrneTgvnVsw>. Acesso em: 17 jan. 2018.

¹⁰⁵ Original: Psychogeography, in its simplest construction, is an excavation of a place’s meaning, generally using poetry as a pick or shovel. As an artistic practice, it has a number of forebears, including the walks of the Surrealists, the Situationist concept of *derive* or ‘drift’, and even the questing London strolls of Arthur Machen. Although he himself feels the term has outlived its usefulness, Iain Sinclair is to my mind the greatest living exponent of this process, and it was through his work that I first became aware of the concept, making use of it in my approach to *From Hell*. Tradução nossa.

¹⁰⁶ Original: It has become a central concern of my work in general, in that I don’t believe it is possible to fully understand a character, real or fictitious, unless we fully understand the landscape, real or fictitious, from which that character has emerged. The reverse is also true, in that we cannot talk of a place without also talking of the

É no capítulo seguinte da *graphic novel*, o quinto, que Gull rapta a prostituta Polly. O médico oferece uvas envenenadas para a jovem, fazendo-a adormecer. Ela é morta, na carruagem do protagonista, por estrangulamento com pressão da artéria carótida. Polly acaba sendo levada para a rua Buck's Row, em direção ao hospital de Londres, onde se encontrava John Merrick. O assassinato de Polly é considerado uma forma de oferenda – realizada como ato preparatório de alguma missão importante – para o deus Ganesha, simbolizado por Merrick. No entanto, antes do assassinato, a jovem menciona que mora em um asilo para pobres na cidade de Lambeth, ao passo que o assassino evoca implicitamente a vida de Blake: “Certa vez, um famoso poeta morou lá, sabia?” (MOORE; CAMPBELL, 1999, cap. 5, p. 26).

Em *From Hell*, além dessas remissões pontuais à vida e à obra de Blake, existem dois pontos de análise que traçam uma relação direta e definidora para a própria estrutura da *graphic novel*. Essas remissões estão associadas à pintura blakeana *The ghost of a flea* (ou *O fantasma de uma pulga*), produzida entre 1819 e 1820. No primeiro caso, a pintura aparece como remissão direta dentro do enredo: William Gull entra no Museu Britânico e encontra o poeta, dramaturgo e místico irlandês William Butler Yeats (1865-1939), um dos responsáveis pela sobrevida de Blake no século XX e o primeiro organizador de suas Obras Completas. Na cena, Yeats está estudando a pintura *The ghost of a flea*, que se encontra em evidência no último quadro da página.

human lives that have passed through it and defined its character. Psychogeography is a literary tactic, and, as with Blake's 'London', its enormous power is derived from short-circuiting the gap between the sublime and the mundane, lending the weight and force of the material world to poetry, while directing the transformative light of poetry on the material world. Tradução nossa.

Figura 19 – William Gull visita Yeats e na página contém a pintura *A ghost of a flea*, de William Blake



Fonte: (MOORE, CAMPBELL, 1999, Capítulo 9, p. 9)

Gull se aproxima de Yeats, que está sentado segurando os seus óculos no rosto e Gull informa: “Esplêndido. Eu sou Sir William Gull. Suponho que já o vi antes em companhia do Dr. Westcott. A propósito, como vai o pequeno grupo de Westcott?”. Yeats fica em pé e diz: “Se está se referindo à Ordem da Aurora Dourada, então, estamos longe de ser ‘pequeno’, senhor”. Após o debate entre os dois personagens sobre a relação entre a Golden Dawn e a Maçonaria, Yeats diz: “Diga o que quiser, Sir. Continue escondido nas credices e nos rituais. De minha parte, eu me satisfaço em manter meu espírito questionador”, ao que Gull responde com uma gargalhada. Quando Yeats fica de pé, vemos a pintura blakeana chamada *A ghost of a flea*, a qual, visualmente, sobrepõe a personalidade monstruosa da criatura blakeana à face central de Gull, de seu modo, também monstruoso.

Neste caso, Moore adensa os crimes e assassinatos de Jack ao compará-lo ao monstro blakeano. Para o autor, Gull seria uma transmutação do monstro presente na obra *A ghost of a flea* (1819-20), de William Blake. Além disso, as prostitutas vitorianas são igualmente vistas como uma espécie de “monstro social”, as quais precisam ser eliminadas e afastadas do ambiente aristocrático pela rainha. Isso é entendido como uma forma de implementação da exclusão social da classe operária feminina, que passa por uma fase de extremo desprestígio, sendo considerada uma ameaça urbana no enredo. No enredo, esses “monstros sociais” são vistos através de diferentes perspectivas interpretativas, tendo em vista que interferem na vida cotidiana dos demais personagens, transmitindo algo perigoso. Os intercâmbios de signos feitos por Moore visam a novas releituras das figuras monstruosas e opressoras apresentadas por Blake.

No caso do *Flea* e de *Gull*, eles são “espelhos” nesse jogo de quadros e figuras monstruosas, pois, mais tarde, acabarão por se fundir de modo insólito em um só personagem. Veremos isso dramatizado no desenlace do romance gráfico, quando o próprio Gull encontra ninguém menos que William Blake. Antes de analisar essa segunda recorrência, vamos nos ater brevemente à própria pintura.

Figura 20 – A pintura final de *A Ghost of a flea*, de William Blake



Fonte: Blake Archive

A obra tem um tamanho de 214 × 162 mm (pintura) e 382 × 324 × 50 mm (moldura). Ela é considerada mais do que uma miniatura, e seu tamanho minúsculo cria um drama de

escala no contraste entre a aparente massa muscular da criatura e sua potência física e sua aparente encarnação de um inseto aos olhos do espectador. A obra apresenta um ser grotesco e reptiliano com um corpo nu e musculoso, cercado por algumas estrelas e segurando uma espécie de taça, possivelmente do sangue de suas “vítimas”. O monstro parece estar sedento por sangue, tendo em vista que sua boca e sua língua sinalizam um movimento direcionado ao líquido que está na taça. Esse monstro está cercado por quatro estrelas cadentes. Além disso, seu corpo tem aspectos brilhosos e escamosos. Essa célebre imagem de Blake seria reutilizada em outros contextos, como na capa do álbum de inspiração blakeana “Chemical Wedding”, de Bruce Dickinson.¹⁰⁷

Em *From Hell*, a referência voltaria a aparecer uma segunda vez, quando o próprio Blake – recriado por Moore e Campbell – visualiza um fantasma em sua casa. Para o personagem Gull, Blake era um mestre, ou seja, uma fonte inspiradora de idealismo, criatividade e imaginação. No enredo, Gull expõe sua paixão pelo cientificismo e pelo racionalismo, o que explica a construção do conceito de dualidade na personalidade do personagem de *From Hell*, em especial ao expressar a admiração que sente por William Blake diante do seu túmulo ao longo de todo o passeio com Netley.

Após o encontro de Gull com William Butler Yeats, a trama da *graphic novel* retoma a informação biográfica de que Blake viu um fantasma (ou um monstro) em sua casa e, assustado, acabou fugindo de tal aparição. Em um dos capítulos finais, o 14, quando Gull já está preso e decaindo em insanidade, ele projeta sua imaginação ao futuro e ao passado, indo visitar um de seus mestres, o próprio Blake. Aqui, Moore usa um fato histórico e biográfico do artista, quando ele relatou ao seu amigo Varley que vira um monstro em sua própria casa. Quando Gull se transmuta em fantasma ou espectro para outro plano no capítulo 14, ele vê a cidade de cima, atravessa as telhas de uma casa e desce as escadas de uma casa desconhecida até encontrar o seu “criador”, William Blake.

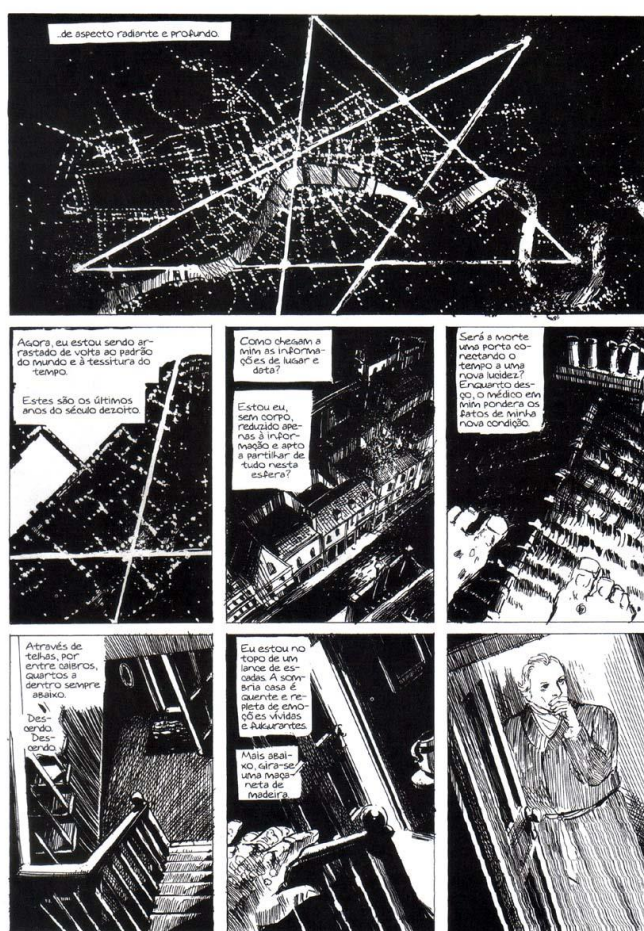
Ao tomar a biografia de Blake (escrita por Gilchrist) como ponto de partida, Moore instaura um trabalho de fusão de narrativas, tornando o histórico em ficcional e o ficcional em histórico, fazendo do autor/personagem Blake dialogar com sua própria ficção: o William Gull, de *From Hell*. Após a concretização dos assassinatos das mulheres, Gull passa por uma espécie de transe ficcional. Ele viaja pelo tempo e pelo espaço – ou pela “quarta dimensão espaço-

¹⁰⁷ Para mais detalhes sobre essa e outras recriações blakenas na cultura popular do século XX e XXI, ver artigo de Enéias Tavares e Andrio Santos. TAVARES, Enéias Farias; SANTOS, Andrio de Jesus Rosa dos. *Tradução Intersemiótica Iluminada a obra de William Blake e sua reeleitura no século XX*. n. 51 (Dez. 2015)- Literatura, Cultura e Outras Artes. **Revista do Programa de pós-graduação em Letras**. UFSM.

temporal” – adquirindo a forma do monstro blakeano exposto em *The Ghost of a flea*. Desse modo, Gull assusta pessoas enquanto muda de forma corpórea por completo até se tornar um homem-monstro, um vampiro-pulga, que suga o sangue de suas vítimas.

Moore se baseia nas biografias *The Life of William Blake* (1942), de Alexander Gilchrist; *William Blake* (1970), de Kathleen Raine; e no ensaio “William Blake’s Spiritual Four-fold City”, de Bernard Nessfield-Cookson, incluído em *The Aquarian Guide to Legendary London* (1990), editado por John Matthews & Chesca Potter. No seu apêndice I, página 13, Moore explica que as informações referentes ao artista recriadas em *From Hell* são baseadas nessas biografias, mostrando o seu cuidado não somente em usar o poeta como personagem, mas em fazer isso da forma mais verossímil possível.

Figura 21 – A ascensão do personagem William Gull



Do Inferno - Capítulo 4 - página 59

Fonte: (MOORE; CAMPBELL, 1999, Capítulo XIV, p. 59)

Dando a continuidade à transformação de Gull, vemos, na página representada na Figura 21, uma estrela de cinco pontas que situa os lugares desenhados na cidade. Sendo assim, Gull visita esses espaços e neles comete os seus assassinatos, numa remissão ao mapa psicogeográfico montado por Gull antes de seu passeio com Netley.

Quando Gull se transforma em um ser monstruoso, similar ao monstro presente em *The Ghost of a flea*, ao mesmo tempo ele se descreve como uma espécie de “conceito monstruoso” que se desfaz por cima da cidade de Londres. Gull afirma: “abaixo da pele da história estão as veias de Londres, que pulsam e cintilam com significância. Cursam todas com energia e significado. E eu sou esse significado. E sou essa energia” (MOORE; CAMPBELL, 1999, cap. XVI, p. 60). A forma monstruosa de Gull é construída por William Blake no quadrinho de Moore, tal como é descrito na biografia de Blake (GILCHRIST, 1942).

Figura 22 – A aparição do fantasma para William Blake em sua casa



Do Inferno - Capítulo II página 60

Fonte: (MOORE; CAMPBELL, 1999, capítulo XIV, p. 60)

Desse modo, o artista William Blake é transposto para os quadrinhos como se fizesse parte de uma viagem no tempo, igualmente ao suposto fantasma visto pelo próprio Blake em

1819, segundo o relato do biógrafo Gilchrist. Em *From Hell*, após sua transmutação em um fantasma blakeano, Gull diz: “Eu me aproximo, mas ele foge. Algo em seu rosto me é familiar. O que houve com minhas mãos?” (MOORE; CAMPBELL, 1999, capítulo XIV, p. 60). Em Gull, Moore desenvolve uma mutação que ressignifica – e, de certa forma, explica – a assombração surgida na casa de Blake à noite, na Londres de 1819. Vale salientar que as mãos do personagem Gull fornecem concretude para essa mudança corporal: “Elas ficaram escamosas, monstruosas. Serei eu agora um fruto da imaginação e colorido pelas mentes que me enxergam? Mais uma vez sou levado” (MOORE; CAMPBELL, 1999, capítulo XIV, p. 60). Em tal contexto, o biógrafo Alexander Gilchrist, em *The Life of William Blake* (1942, p. 302-304), descreve o percurso histórico vivido por Blake, que começa com

...a incorporação ideal de coisas sobrenaturais (até mesmo coisas tão selvagens e místicas como são algumas delas) por um homem de mente e sentido, bem como de mera fantasia, não poderia deixar de merecer atenção (GILCHRIST, 1942, p. 302-304)¹⁰⁸.

Gilchrist encontra coerência no acontecimento e anuncia: “Isto é exemplificado em um que é o mais curioso de todas essas cabeças visionárias, e que também tem sido o mais falado, o fantasma de uma pulga ou pulga personificada.” E cita o livro de John Varley: “*Um tratado sobre a fisionomia zodiacal*, publicado em 1828, deu a primeira e melhor conta; um que Southey, especialista em singularidades e livros escassos”, e confirma que o espírito visitou a imaginação de Blake e Varley diz: “Como eu estava ansioso para fazer a investigação mais correta em meu poder da verdade dessas visões, ao ouvir acerca dessa aparição espiritual de uma pulga, perguntei-lhe se ele poderia desenhar para mim à semelhança do que viu” (GILCHRIST, 1942, p. 302-304).

E Varley confirma que Blake disse “‘Eu o vejo agora diante de mim’. Eu, portanto, dei-lhe papel e um lápis, com os quais ele desenhou o retrato do qual um fac-símile é apresentado nesse número”. Até que Varley se sente convencido de que tinha uma imagem real na sua frente, “pois ele parou e começou em outra parte do papel para fazer um desenho separado da boca da pulga, que o espírito abriu, ele foi impedido de prosseguir com o primeiro esboço até que a boca novamente fechou.” E que “durante o tempo ocupado em completar o desenho, a pulga disse a ele que todas as pulgas eram habitadas pelas almas de homens, as quais eram, por natureza, sanguessugas em excesso”. Sendo assim, Varley assume que “portanto, eram

¹⁰⁸ Original: The ideal embodiment of supernatural things (even things so wild and mystic as some of these) by such a man a man of mind and sense as well as of mere fancy could not but be worth attention. Tradução nossa. (GILCHRIST, 1942, p. 302-304)

providencialmente confinado ao tamanho e à forma dos insetos; caso contrário, se ele próprio, por exemplo, fosse do tamanho de um cavalo, despovoaria uma grande parte do país” (GILCHRIST, 1942, p. 302-304)¹⁰⁹.

Sobre isso, Moore afirma:

O incidente retratado aqui, no qual o poeta William Blake vislumbra um fantasma escamoso nas escadas de sua casa em Hercules Buildings, Lambeth, está de acordo com a descrição do próprio Blake e foi relatado tanto em *The life of William Blake*, Alexandre Gilchrist (1942) quanto no recente *Blake*, de Peter Ackroyd (1995), livro que recomendo a todos aqueles que queiram familiarizar-se com a vida e a obra desse extraordinário artista visionário (MOORE, 1999, apêndice I, p.50).

¹⁰⁹ Original: The ideal embodiment of supernatural things (even things so wild and mystic as some of these) by such a man a man of mind and sense as well as of mere fancy could not but be worth attention. And truly they have a strange coherence and meaning of their own. This is especially exemplified in one which is the most curious of all these Visionary Heads, and which has also been the most talked of, viz. the Ghost of a Flea or Personified Flea. Of it, John Varley, in that singular and now very scarce book, *A Treatise on Zodiacal Physiognomy*, published in 1828, gave the first and best account; one which Southey, connoisseur in singularities and scarce books, thought worth quoting in *The Doctor*: This spirit visited his (Blake's) imagination in such a figure as he never anticipated in an insect. As I was anxious to make the most correct investigation in my power of the truth of these visions, on hearing of this spiritual apparition of a Flea, I asked him if he could draw for me the resemblance of what he saw. He instantly said, 'I see him now before me.' I therefore gave him paper and a pencil with which he drew the portrait of which a fac-simile is given in this number. I felt convinced, by his mode of proceeding, that he had a real image before him; for he left off and began on another part of the paper to make a separate drawing of the mouth of the Flea, which the spirit having opened, he was prevented from proceeding with the first sketch till he had closed it. During the time occupied in completing the drawing, the Flea told him that all fleas were inhabited by the souls of such men as were by nature blood-thirsty to excess, and were therefore providentially confined to the size and form of insects; otherwise, were he himself, for instance, the size of a horse, he would depopulate a great portion of the country. Tradução nossa. (GILCHRIST, 1942, p. 302-304)

Figura 23 – O processo de criação do rascunho do rosto do *A ghost of a flea*, por William Blake descrito nos quadrinhos



Do interno - Capítulo II página 66

Fonte: (MOORE; CAMPBELL, 1999, Capítulo XIV, p. 66).

Na página seguinte de *From Hell*, Blake conversa com Varley e, então, surge a visão do fantasma que se tornaria a monstruosa figura blakeana. No enredo escrito por Moore, o signo do “fantasma” – ou do assassino transposto para os quadros – configura uma fusão criativa da visão de Blake com o assassino de Whitechapel. Moore adota, nos quadros, as expressões da pintura de Blake, transpondo-as para o estilo de desenho de Campbell.

A *graphic novel* descreve o momento do encontro entre Varley e Blake. Com isso, Moore recria a história real vivida por Blake, transpondo-a para o espaço ficcional dos quadrinhos. Dessa forma, Moore, ao contar o processo criativo experimentado por Blake diante de sua visão sobrenatural de um monstro, indiretamente também reflete sobre seu próprio processo criativo. O autor transpõe esse desenho (ou signo blakeano), reatualizando-o para outro contexto, o que traz à tona todo o caráter monstruoso de *The ghost of a flea*, obra traduzida no assassino Gull, fazendo com que a criatura saia da pintura e ecoe na *graphic novel*.

Figura 24 – William Gull em transformação para a forma de A ghost of a flea, de William Blake
A ghost of a flea



Fonte: (MOORE; CAMPBELL, 1999, Capítulo XIV, p. 67).

William Blake desenha a transformação animalesca de William Gull na intenção de registrar sua nova aparência fantástica e monstruosa. A relação entre o desenho de Blake e o assassino de Moore foi observada por Annalisa Di Lidado (2009). A autora afirma

...o moribundo Gull realiza sua última viagem mística, materializando-se em vários lugares e momentos históricos sob a forma de uma chuva de sangue, fogo ou fantasma desencarnado. [...] [E depois ele visita] William Blake, proporcionando-lhe assim uma revelação que ele então reproduzirá em sua pintura *The Ghost of a Flea* (ver cap. 14, 17), e Robert Louis Stevenson, que encontrará inspiração nesse encontro para criar *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (LIDADO, 2009, p. 81)¹¹⁰.

O conjunto de signos blakeanos foi trabalhado por Moore de modo concatenado com o enredo, razão pela qual esses intercâmbios criativos ressignificam as obras artísticas de Blake. Assim, as interpretações do personagem blakeano ecoam em outras propostas criativas feitas

¹¹⁰ Original: The second episode takes place when the dying Gull performs his last mystical voyage and materializes in several places and historical moments in the form of a blood rain, fire, or a disembodied ghost. He visits both William Blake, thus providing him with a revelation he will then reproduce in his painting *The Ghost of a Flea* (see ch. 14, 17), and Robert Louis Stevenson, who draws inspiration for *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* from him. Tradução nossa. (LIDADO, 2009, p. 81).

por Moore, o qual resgata os signos do artista do passado por meio da arte. Gull apresenta o autor Blake como um grande personagem da História; além disso, Notenboom (2006) traz o conceito da imaginação blakeana para discutir as ações de Gull na narrativa. Por essa razão, o protagonista tende para um lado desumano no momento em que disseca suas vítimas sem pudor algum.

O assassino desenvolve um impulso exagerado do conceito de “inferno” de Blake, que compreende o inferno como a presença de uma “energia” inata da natureza humana. De acordo com a recepção crítica de Notenboom, Gull é um médico extremamente racional que, como decorrência da dissecação dos corpos de suas vítimas, entende que a sua “Grande Obra” estaria em vias de se concretizar. O protagonista Gull entende que o ato de matar suas vítimas serviria como uma espécie de purificação.

O vilão anuncia que faz um expurgo social através dos assassinatos das mulheres, circunstância que o leva para um tempo alternativo, a quarta dimensão, projetando-o fisicamente para outras eras temporais da sociedade. Para Notenboom, esse processo criativo de Moore, com inserção de detalhe, é confirmado nas descrições das ruas de Londres e nos diálogos do assassino, como uma forma de fusão da história de vida do assassino com o plano narrativo da *graphic novel*. Dessa forma, o estudioso compreende que o demoníaco Gull de Moore e a *Flea* de Blake fundem-se em um só.

Segundo Notenboom (2004), Gull é uma espécie de “pulga sedenta por sangue”, tornando-se um monstro sanguinário e maléfico. Existe uma clara proximidade da obra de Moore com os provérbios de Blake, pois este determina uma busca pelo equilíbrio dos princípios propostos por Gull, examinando-os como uma “energia infernal”. Na obra de Blake, o homem atinge todo o seu potencial somente por meio da ligação estabelecida entre os contrários sociais. Nesse entendimento, a separação do bem e do mal funciona como um bloqueio. Segundo os eu-líricos blakeanos, os dois caminhos sociais precisam ser trabalhados como forças contrárias e integradas, visando a um equilíbrio dos signos (ou das unidades) mínimas em diálogo nos quadrinhos, vistos anteriormente em oposição.

Dentro da prisão, novamente se transmuta em um personagem blakeano, revelando sua obsessão pelos assassinatos como um ritual macabro. No capítulo 14 de *From hell*, após completar a “Grande Obra”, Gull se torna outro fantasma blakeano – *The Ghost of a flea* –, assumindo diversas formas. Ao aparecer para o seu ajudante Netley, bate a cabeça no Obelisco como uma forma de oferenda para os deuses. Isso permite que Gull seja transportado para outro plano temporal, no qual estão os deuses mitológicos, os quais chama de “mestres”. Esses deuses levam o personagem para um plano mortal antes da “eternidade”, onde ele encontra quatro

crianças chamadas Anne, Kate, Lizzy e Pol sob a proteção de uma mulher em 1904 ou 1905, na Irlanda. Gull, em sua forma transmutada, é expulso pela mãe das crianças, que diz: “E quanto a você, velho diabo. Eu sei que está aí e, nestas, não vai pôr as mãos. Agora, suma daqui. Vá embora pro inferno e deixe a gente em paz” (MOORE; CAMPBELL, 1999, Capítulo XIV, p. 23).

Nesse trecho do roteiro, Moore apresenta outro clímax ao apresentar um episódio de feminina diante dos ataques do estripador em outras viagens do tempo. No final da narrativa, Gull morre em um manicômio, como um “parasita”. Após a constatação de que William Gull se transmutou no monstro de *The Ghost of a Flea*, de William Blake, fica claro que Alan Moore reinventa as obras de Blake em um processo temporal alternativo de volta ao passado e brincando com o futuro, recriando o legado histórico de Jack, o Estripador. Com isso, as ideias filosóficas e as concepções blakeanas se encontram transmutadas em William Gull.

Nesse percurso de leituras, Moore trabalha as obras e a vida de Blake e as reinventa para os seus próprios quadrinhos. Gull faz a ligação entre o passado, os deuses e os homens, incluindo Blake nessa jornada, em que trabalha, de modo subversivo, com as noções de culto à natureza e de crítica à sociedade. Gull se torna um dos personagens mitológicos de Blake após sua transmutação, passando a ser um monstro em decorrência do próprio sistema social. No apêndice I de *From Hell*, Moore descreve as ideias trabalhadas em cada capítulo, considerando o personagem Jack, o Estripador recriado em uma nova linguagem nos quadrinhos, entrelaçando-o com outros autores, artistas, histórias e filosofias.

Neste capítulo, vimos como a leitura de Moore da obra de Blake resultou em um processo interartes entre dois autores separados no tempo e no espaço, mas unidos em sua revolta contra sociedades opressivas e por seus interesses pela imaginação e pelo sobrenatural. Em *From Hell*, Alan Moore utiliza características e ambientações vitorianas para desenvolver os eventos do enredo. O assassino William Gull é transmutado em outro personagem – ou monstro blakeano – em um diferente contexto temporal, chamado de “quarta dimensão”.

O monstro significa uma revelação, de acordo com o termo vindo do latim *monstrum* (o que ensina). Além dessa ideia, temos a relação com *monstrare*, que significa mostrar. Essa definição sinaliza que os monstros são relacionados às suas culturas de origem de acordo com um propósito social, sendo – de algum modo – semelhantes conosco. Com isso, o personagem Gull apresenta as variáveis monstruosas da condição humana, segundo a cultura vitoriana, em transmutação para um monstro blakeano.

Em *From Hell*, ecos de signos blakeanos se interligam com a trama; dessa forma, Moore explora o potencial metanarrativo dos quadrinhos. O autor constrói uma narrativa dentro de

outra narrativa – ou para além dela –, utilizando o sistema de linguagem dos quadrinhos em conjunto com as descrições apresentadas nos apêndices da obra. O que está em jogo aqui é uma releitura e uma recriação da obra e da vida de Blake empreendidas por Moore.

Se antes havíamos visto a referência a Blake no transcurso do enredo – em *V for Vendetta* – e no modo como sua obra iluminada altera substancialmente a própria narratividade de uma história – em *Watchmen* –, agora estamos diante de outro caso ainda mais complexo e revelador em nível estrutural dos quadros. Em *From Hell*, Blake é inspiração, presença e essência, marcando não apenas o protagonista da obra como também dando início a um processo de autodescoberta do próprio autor. Ao alocar Gull como criador ou motivador de Blake, o que Moore faz é enviar uma mensagem ficcional e mística ao passado, fazendo dele próprio a força inspiradora de um de seus mestres.

Em *From Hell*, os limites entre tempo e espaço são colocados em suspenso, assim como as distâncias entre imaginação e realidade. Para Moore e seu Jack, o Estripador, Blake é inspiração positiva e negativa, numa dupla crítica às releituras da história, podendo tanto motivar assassinatos como motivar iluminações espirituais. Aqui, Blake se torna um mestre da imaginação, sendo inserido numa obra em que o próprio Moore o revela como marca de seu inicial envolvimento com a magia. Nesse percurso, *Promethea* seria a próxima obra na qual Moore revistaria William Blake, não apenas para abrir as portas da percepção, mas também para desvendar os segredos do cosmos, da sexualidade e da magia.

6 ARCANOS E SEFIROTS: *PROMETHEA* E A IMAGINAÇÃO LIBERTADA

Se o homem percebido é uma forma ou imagem, a percepção do homem é formadora ou imaginadora, de modo que “imaginação” é um termo comumente usado por Blake para designar o homem como um ser que age e percebe. Ou seja, a imaginação do homem é a sua vida.

Northrop Frye, *Fearful symmetry* (1974)¹¹¹

6.1 ALAN MOORE, FINAL DOS ANOS 90 E A OBRA *PROMETHEA*

Nota-se que, desde *V for Vendetta*, *Watchmen* e *From Hell*, Moore trabalha as referências de Blake como constitutivas de sua própria arte, mas não apenas no nível do enredo, como também na própria estrutura e execução de suas histórias. Desde a primeira obra analisada nesta tese, *V for Vendetta*, há uma ênfase em personagens femininas existindo e resistindo em sociedades patriarcais (não raro) violentas, opressivas e assassinas. Desse modo, é como se Moore empreendesse, com seus pensamentos libertários, uma abertura à magia, à sexualidade e à arte numa forma de fortalecer, destacar e valorizar suas heroínas.

Marca disso é o destaque à liderança das mulheres, que pode ser visto como uma forma de metáfora crítica para a sociedade em *The League of Extraordinary Gentlemen*, por exemplo, publicada em março de 1999 e que reutiliza a protagonista Mina Harker, de Bram Stoker. Entre monstros e heroínas, misturados a ocultismo e outras nuances *pulp*, em agosto do mesmo ano, Moore junta-se a Williams III e publica *Promethea*, uma série em quadrinhos que dramatiza a jornada da heroína Sophie Bangs. Ela é uma pesquisadora que a missão de proteger o mundo de uma terrível catástrofe, enquanto empreende sua própria iniciação e formação nos meandros da magia.

No decorrer de toda a década de 1990, Moore também criou várias performances públicas, as quais misturavam atos teatrais e musicais e tratavam da defesa do misticismo e do ocultismo. Dentre essas performances, está *The Birth Caul* (2001), a qual ocorreu em 18 de novembro de 1995, considerada a primeira performance solo de Moore em *Old County Court*, na cidade de Newcastle. Essa performance homenageou sua mãe – que havia falecido três meses antes do evento – e tem o subtítulo “Um xamanismo da infância”. Anos depois, essa performance se tornou um quadrinho com o desenho de Eddie Campbell. Esse viés místico de

¹¹¹ If man perceived is a form or image, man perceiving is a former or imaginer, so that “imagination” is a regular term used by Blake to denote man as an acting and perceiving being. That is, a man imagination is his life. FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974. p.19.

Moore tem continuidade em suas performances, que funcionam como um ato político de resistência e liberdade desde a composição do feto no ventre materno até algo além da natureza biológica do ser, produzindo renascimento ou memórias da infância xamã desde o seu nascimento.

Na biografia de Moore, os estudos da magia se confundem com suas narrativas, resultando na criação de *Angel Passage*, uma performance que dramatiza a própria biografia de William Blake. Temas blakeanos, como céu, inferno, inocência e experiência, são pontos de destaques na performance e transmitem um percurso do poder da linguagem blakeana e de seus percalços de vida.

Promethea se funde nessas duas vertentes, apontando para o seu xamanismo de infância tematizado em *Birth Caul* e para um diálogo múltiplo com artistas, místicos e pensadores, entre os quais está William Blake. Passeando pelo tarô, pela cabala, pelo hermetismo e pelo esoterismo tradicional, posso dizer que a série reúne o início e o fim da formação mística do autor em uma só narrativa, recuperando também movimentos biográficos e pessoais. *Promethea* é uma história em quadrinhos lançada nos EUA, criada por Moore, com desenhos de J.H. Williams III e arte-finalização de Mick Gray. Essa obra foi originalmente publicada em *American's Best Comics/Wildstorm*. Suas cores foram produzidas por Jeromy Cox. As letras, o logo e o design das capas foram desenvolvidos por Todd Klein, sob edição de Eric Desantis, Jeff Mariotte e Scott Dunbier. A *graphic novel* teve 32 edições publicadas entre os anos de 1999 e 2005. Para o nosso estudo, selecionei a edição definitiva (ou *Absolute Edition Book*), publicada em 2009 em inglês, tendo sido traduzida e publicada no Brasil, por Octavio Aragão, em 2015, editora pela Vertigo/Panini Books, com letras de Daniel de Rosa e edição de Daniel Lopes e Fabiano Denardin.

Em *Extraordinary Works of Alan Moore* (2003), Moore detalha seu interesse pela magia, descrevendo-a como uma forma de ver o mundo e como eum stilo de vida, relarando um aprendizado que alterou substancialmente seu próprio ofício como escritor e criador. Moore comenta que *Promethea* foi elaborado dessa maneira, defendendo as ideias de ocultismo como algo que vai além das comuns acepções sombrias e perigosas. *Promethea* é uma prova dessa ampliação, tratando do ocultismo também em um sentido mais psicodélico e experimental. Além disso, a série também reinventa a personagem Mulher Maravilha e os quadrinhos de super-heróis, numa versão mais colorida, intensa e divertida. Por baixo desse primeiro nível do enredo, no entanto, Moore emprega a magia como uma forma de autoconhecimento, pois, segundo ele, a magia é um processo sobre conhecer a si mesmo, e não apenas sobre entender de demônios, deuses, anjos e outras formas sobrenaturais. Este estudo será tanto uma jornada

cosmos afora como espírito adentro, dando especial atenção aos sentimentos, aos traumas e às fragilidades de sua protagonista, além de aprofundar seus dramas familiares. A noção que Moore tem de magia equacionada à arte combina com a visão do próprio Blake, o qual via a arte como uma forma de abrir as portas da percepção corpórea para os reinos da imaginação. Tanto Blake quanto Moore entendem essa noção de “magia” como metáfora, podendo ser literal – a magia existe – ou simbólica – sendo ela um construto discursivo usado para entender a arte e o seu efeito transformador sobre a consciência dos leitores, ideias que perpassam cada uma das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Segundo o próprio Moore, ele perdeu milhares de leitores quando começou a trabalhar com a ideia de *Immateria*, e perdeu ainda mais quando dedicou 10 números da série à exploração dos 10 *sefirots* (ou caminhos interpretativos) para uma evolução espiritual por meio da chamada “Árvore da Vida Cabalística”, explorada em *Promethea*. Foi também nesse período que Moore se autoproclamou mago, o que ajudou a entender a magia como uma forma de explicação racional. Para Moore, cada pessoa possui um *Ideaspaço*, que pode ser compreendido como um terreno mental coletivo, ou seja, o inconsciente coletivo em que se “interpreta o universo como um sólido quadridimensional que contém passado, presente e futuro, e que exploramos empregando nossa consciência” (PARKIN, 2016, p. 298).

Esse entendimento descritivo da magia foi desenvolvido em detalhes em *Promethea*, pois o autor “acredita que a magia é central à arte, e, inclusive, que a linguagem em si foi originalmente um sistema de signos e símbolos projetado para explicar o que os xamãs estavam vivenciando” (PARKIN, 2016, p. 298). Em vista disto, Moore entende que a união entre os princípios da vontade e da imaginação gera criatividade. Nesse aspecto, Moore reencontra Blake, o qual também foi um grande defensor e promovedor da imaginação, da vontade pessoal e da criatividade como forma de ação visionária, senão mágica.

A trama de *Promethea* transcorre em uma realidade alternativa de Nova Iorque, na qual carros voadores trafegam por entre as ruas de uma cidade futurista. No primeiro capítulo, com o título “*If she did not exist, we would have to invented her*”, que pode ser traduzido como “Se ela não existisse, nós teríamos que inventá-la”, acompanhamos a origem da primeira *Promethea* enquanto concepção e ideal no Egito antigo.

Esse capítulo aborda também *Promethea* na infância, mostrando como ela perde seu pai: assassinado por fanáticos cristãos na cidade egípcia de Alexandria, no ano de 411 d.C. Após fugir do ataque, a jovem fica sozinha no deserto até ser amparada pelo deus Tot-Hermes. Os personagens mitológicos decidem transportá-la para a *Imatéria* – lugar fantástico, ou seja, um

plano de existência onde se situaria o lar de qualquer imaginação. Dessa forma, *Promethea* se torna eterna.

No artigo “Revelações do Milênio e a Estética de *Promethea*, de Alan Moore e J.H. Williams III” (2013), Carlos de Hollanda comenta que a personagem *Promethea* “entre outros atributos, encarna os princípios míticos da Grande Mãe e de várias deusas da fertilidade. É, inclusive, uma síntese entre masculino e feminino, em seu aspecto alquímico” (HOLLANDA, 2013, p. 278). Em cada número da série, Moore mergulha numa crítica às sociedades moderna e pós-moderna, opondo ciência e religião, arte e magia. *Promethea* trabalha com o tarô, com as divindades, com o hermetismo da filosofia cabalística e com a vida após a morte.

É possível comunicar que o enredo segue uma espécie de curso básico – instrutivo, pedagógico e educacional – de magia e arte. O conjunto da obra é uma forma de expressar a magia por meio da recuperação dos autores abordados, na forma de uma construção visual e poética da linguagem ao longo dos diálogos dos transe da personagem Sophia Bangs. Para isso, Moore faz sua protagonista ler, discutir e visitar – espiritual e imaginativamente – uma série de autores, estabelecendo inúmeras redes de diálogos voltadas à imaginação e à magia. Além disso, os caminhos da cabala e da alteração da percepção estética, ética e mágica – Moore sugere não haver uma diferença real entre elas – são desenvolvidos em cada número.

Estilisticamente, a série também é um marco para a carreira de seus criadores e para o mercado de quadrinhos. As capas dos capítulos apresentam um cuidado especial de William III e Mick Gray, responsáveis por recriar os trabalhos dos autores Peter Blake, Maxfield Parrish, Alphonse Mucha, Andy Warhol, J.C. Leyendecker e Vincent Van Gogh. Por meio da recriação realizada na capa, cada obra desses artistas ressignifica os quadrinhos de forma poética e realista, além de se relacionar com a construção das personagens femininas da narrativa.

6.2 LEITURA CRÍTICA DE *PROMETHEA*

Promethea, última obra a ser analisada nesta pesquisa, acompanha novas e diferentes interpretações da magia e da imaginação através da jornada de sua protagonista, a jovem acadêmica Sophie Bangs. Aqui, como em outras passagens de minha análise, sigo ideias metodológicas de Robert Jauss, que entende o leitor crítico como uma peça importante na interpretação de um conjunto complexo de signos, símbolos e temas. Em *Promethea*, a análise é desafiada por uma série de temáticas diversas, que são populares e clássicas, atuais e antigas, visuais e textuais. Assim, diante dessa tapeçaria de signos, a proposta de Jauss nos ajuda na

compreensão dos variados movimentos de identificação, descrição, análise e interpretação convergentes na relação entre a obra de Moore e William Blake.

Promethea apresenta o *layout* dos quadrinhos com páginas duplas, juntamente com elementos de forte influência grega e egípcia. Tais elementos estão presentes não apenas na referência às divindades Hermes e Thot, mas também nos adereços visuais que servem de moldura para a capa e as diversas páginas da história. A experimentação também é com as cores, especialmente nos capítulos dedicados à cabala, em que cada arranjo de cores revela um diferente estágio de compreensão do misticismo judaico, num diálogo entre o roteiro de Moore e as cores de Jeromy Cox. Comparando *Promethea* com outras de suas criações mágicas, Moore alega: “As performances parecem ser uma forma natural de expressar ideias mágicas, e também me pareceu natural tentar expressar ideias mágicas por meio de *Promethea*” (MILLIDGE, 2012, p. 230). Moore admite que o seu motivo de fazer os dois movimentos criativos “é que há coisas que você pode fazer nas HQs que simplesmente não pode fazer nas performances, e vice-versa”. (MILLIDGE, 2012, p. 230).

Além disso, ele completa: “em algumas edições de *Promethea* fizemos interconexões bastante complexas de palavras e imagens, ou estruturas complicadas, coisas que são novidade nos quadrinhos e que você não poderia fazer em nenhuma outra mídia” (MILLIDGE, 2012, p. 230). Exemplo disso é o *loop retorcido* empreendido em *Promethea 15*, dedicado ao sefirot Hod, uma “engenhosa página dupla que requer que o leitor vire a página para seguir a ordem correta de leitura e fez com que Moore escrevesse 10 páginas de roteiro para apenas 2 páginas de HQ” (MILLIDGE, 2012, p. 234).

Se a experimentação compreende o estilo de cada capa, página e capítulo da série, o mesmo acontece no enredo, com a heroína sendo uma espécie de invólucro para ideias e debates das mais variadas naturezas. *Promethea* se apresenta para os humanos por meio da imaginação, a qual se manifesta nos veículos corpóreos humanos. Ela é uma entidade capaz de ser incorporada por algumas mulheres quando elas conseguem canalizar sua energia imaginativa.

A palavra “*Promethea*” vem de um personagem da mitologia grega chamado Prometeu. Ele era um titã (uma entidade mitológica) que roubou o fogo dos deuses para trazer aos mortais. Por causa disso, foi punido, tendo sido condenado a permanecer acorrentado a uma rocha por toda a eternidade, com uma águia comendo o seu fígado perpetuamente.

O enredo também faz menção às duas serpentes do caduceu de *Promethea*, Mike e Mack (o cajado em formato de serpentes), orientando-a através de uma história mágica do universo. Ainda em outro nível, cada capítulo apresenta alguma característica histórica e social,

permitindo o estabelecimento de uma relação intercambiável de recriação com outras obras e autores.

Por exemplo, na revista número 12 da série em questão, Moore trabalha com 22 arcanos de tarô em conjunto com a história de vida de Aleister Crowley, enquanto a heroína dialoga com as duas serpentes. O resultado de tais combinações artísticas realizadas por Moore vai além de diálogos entre signos pertencentes aos quadros e outras artes, podendo *Promethea* ser compreendido como um projeto artístico, místico e filosófico. Quadrinhos de super-heróis como um tratado psíquico, espiritual e esotérico: é isso que Moore e Williams III estão empreendendo com essa obra.

6.3 ENCONTROS BLAKEANOS DA JORNADA MÍSTICA DE *PROMETHEA*

Nesta seção, debruço-me sobre um aspecto dessa rede multifacetada e complexa, estudando especialmente as citações de obras blakeanas em *Promethea* (1999-2005). Apresento o quanto elas interpretam a obra original de Blake de maneira inédita. Com isso, tenho o objetivo de viabilizar um novo movimento argumentativo do processo artístico do roteirista (e mago) de Northampton.

Em *Promethea*, Moore recupera novamente os signos blakeanos, possibilitando uma recriação da obra do poeta inglês. Para tanto, Moore adensa seu processo criativo de transmutação dos trabalhos de William Blake, utilizando como fonte primordial as obras “*The Tyger*” (1789), *Urizen* (1794), “*Newton*” (1795), *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) e *Jerusalem* (1804). Além disso, transforma Blake em personagem na capa de número 10 do quadrinho, juntamente com outras personalidades, num pastiche da capa de um álbum dos Beatles. Para este estudo, também entendo os textos como imagens, constituindo uma expansão interpretativa.

A primeira remissão a William Blake em *Promethea* acontece de forma discreta e pouco evidente, em que ele é apresentado como um influenciador da banda The Limp, Montelimar Sykes. Infere-se que existe uma visão filosófica e espirituosa de William Blake, adotado como líder de banda diante de um mundo caído pela tirania e pelos assassinatos, algo perceptível nas letras das canções. Nos quadros da menção direta ao poeta inglês, subentende-se que Blake tem uma ideia de oposição espiritual ao perfil anterior da banda. Ele exemplifica a ideia dos contrários como uma possibilidade de validar a condição da natureza humana e sua energia. Na Figura 25, é trazida a página que cita William Blake como o líder da banda musical.

Figura 25 – A banda The Limp, Montelimar Sykes influenciada por William Blake



Fonte: (MOORE; J.H. WILLIAMS III, 1999, Capítulo VI, p. 22).

No primeiro quadro dessa página dupla, numa visão de cima para baixo, há, no primeiro quadro, um avião e um círculo com uma estrela no centro das duas páginas. O segundo quadro apresenta o prefeito Benjamim Solomon consultando o seu relógio. Atenta-se, no terceiro quadro, para Solomon indo em direção à limusine e a presença de uma placa dizendo: “Bem-vindo a Nova York, Lar dos Caras Legais”. No jornal chamado de TEXTura, diz: “Aqui é TEXTura. O funcionário BASTANTE público SONNY BASKERVILLE embarcou hoje em um comentado tour pelos Hospitais da cidade”.

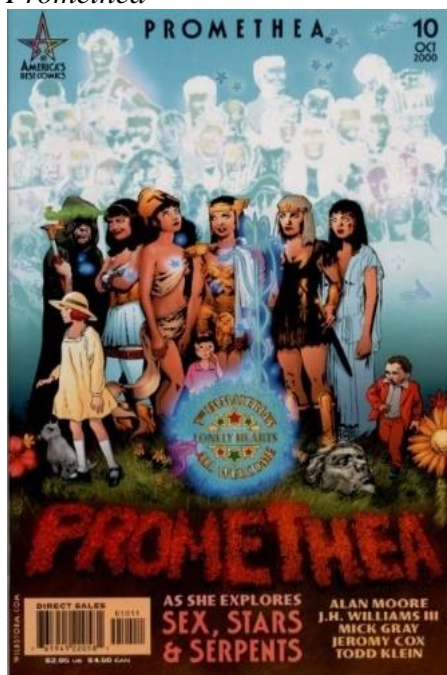
O jornal continua: “Espera-se que isso ajude a melhorar a percepção da mídia a respeito do aguerrido prefeito multipersona de Nova York. Aqui é TEXTura”. Depois, TEXTura continua em outros dois quadros informativos: “Após a desastrosa performance na noite passada na Saint Mark’s Place, o líder da banda The Limp, Montelimar Sykes, foi internado numa Casa de Repouso”. O quadro seguinte diz: “Falando sob efeito de medicação, ele anunciou uma nova direção, mais espiritual, para banda, influenciada por ‘William Blake e o cara da banda Verve’”.

Nesse contexto, frisa-se o fato de William Blake influenciar a banda *The Limp*. Dessa forma, a banda anunciada por TEXTura – uma ferramenta para transmitir informações digitais

– tem em Blake um de seus grandes inspiradores. A influência de Blake sobre a música é bem sabida, havendo outras tantas remissões a ele no mundo da cultura popular. Veremos o efeito dessa absorção da banda das ideias de Blake no capítulo 25 de *Promethea*, que analisaremos mais à frente.

Outro exemplo de recriação de William Blake está na capa de número 10 de *Promethea*, intitulada “*As she explores, sex, stars & serpents*”. Nesse capítulo, *Promethea* passa por uma experiência sexual e imaginativa com Fausto, um mago decadente e um tanto antipático que acaba se tornando um dos instrutores de Sophie. Através dele, ela passa conhecer mais a magia, pois tem a finalidade de se defender de ataques dos futuros seres sobrenaturais. O enredo apresenta uma jornada de autoconhecimento, que envolve sexo, simbologia e alteração da realidade através da imaginação e do diálogo. A capa que abre o número parte do celebrado álbum dos *The Beatles*, denominado *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, originalmente elaborada por Peter Blake:

Figura 26 – Capa de nº 10 de *Promethea*



Fonte: (MOORE, WILLIAM III, GRAY, COX, KLEIN, capa de número X, 1999)

Figura 27 – Capa de nº 10 de *Promethea*, em preto em branco



Fonte: (MOORE, WILLIAM III, GRAY, COX, KLEIN, capa de número X, 1999)

Figura 29 – Capa do álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles



Fonte: (BEATLES, 1967)

Na capa em preto e branco, podemos fazer um “raio-x” dos autores presentes na capa colorida de *Promethea*, uma capa que homenageia diversas personalidades importantes para os criadores, entre as quais está William Blake. Ao redor dele e atrás banda de *Prometheas*, estão Mata Hari, Billie Holiday, Bettie Page, Aleister Crowley, David Bowie, Oscar Wilde, Winsor McCay, Janis Joplin, H.P. Lovecraft, Orson Welles, Albert Einstein, Lucille Ball, Austin Osman Spare, Charles Fort, Jorge Luis Borges, James Joyce, William Burroughs, Neil Gaiman,

Alfred Hitchcock, Jack Kerouac e Frida Kahlo. Na capa final, esses personagens estão em uma cor azul e branca, dando assim destaque às Prometheas históricas – Margie, Grace, Sophia, Barbara, Anna e Margareth – e Bill da narrativa, além de Jack Fausto, à esquerda.

O jogo criativo do número 10, “*Promethea as she explores sex, stars & serpents*”, com o círculo “*The Imateria’s Lonely Hearts all welcome*” – ou “Todos são bem-vindos os corações solitários da Imateria” – recria, homenageia, perverte e amplia *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, lançado em junho de 1967. Em sua própria capa, Moore brinca com os personagens que ele admira e que alteram os rumos da magia como ele compreende.

William Blake, obviamente, integra esse rol de personalidades com as quais Moore simpatiza e que servem de fonte de inspiração para seus trabalhos artísticos. A referência ao autor romântico também revela uma leitura – ou releitura – crítica em relação à capa dos Beatles. Enquanto *Promethea* valoriza inspirações literárias e místicas, a capa dos Beatles traz personalidades famosas e importantes, muitas exploradas pela mídia.

Outra remissão a Blake ocorre em *Promethea 12*, um capítulo em que Moore e Williams revisitam não apenas os arcanos do tarô como a própria história do Ocidente, indo do Gênesis ao Apocalipse. O roteiro faz uma forte crítica à sociedade de consumo, bem como ao materialismo, ao cientificismo e à industrialização, que objetiva o trabalho e o esforço humano. Para tanto, Moore utiliza a carta do tarô de número 13, chamada de “A morte”, como referência ao poema de William Blake intitulado *Auguries of Innocence* (1807). Afirma-se que essa relação do poema com a carta reverbera uma crítica social comum para os dois autores – ainda que separados por séculos de distância. Essa obra de William Blake foi escrita como uma espécie de enigma para os seus leitores e, de tal modo, a publicação no site de *Blake Archive* contém 133 versos no poema *Auguries of Innocence* (1807).

Essa publicação é parte de uma possível coleção de *The Pickering Manuscript*, iniciada em 1803, tendo sido editada por David Erdman, em 1982. Visualmente, a imagem usada para o arcano em *Promethea*, “A Morte”, apresenta uma relação comparativa com a pintura *The Triumph of Death* (1562), de Pieter Brueghel (1525-1530). O arcano 13 anuncia um futuro de desastres sociais, uma época dolorosa no sistema político e histórico. J.H. Williams III recriou a pintura do artista Pieter Brueghel, transformando-a em pano de fundo para a carta do tarô.

Figura 30 – O arcano do Tarô, a Morte em Promethea, com citação de *Auguries of Innocence*, (1807) de William Blake



Fonte: (MOORE; J.H. Williams III, 1999, cap. X, p.16)

Figura 31 – Pintura *The Triumph of Death* (1565), de Brueghel



Fonte: (BRUEGHEL, 1562).

Nesse recorte, ressalta-se a carta da Morte, que apresenta uma caveira vestida com um manto verde e segurando uma foice. Por trás dela, enxergamos três sujeitos pendurados, sendo dois em uma roda e um em outra roda, como se estivessem crucificados. Promethea, como Sophia diz: “Oh Deus, bem, se a idade das trevas foi como um período de cirurgia dolorosa, então o resultado não parece dos melhores. Essa é a carta da morte”. Mark responde: “Que melhor simbologia há, sombria e severa, para o momento em que a idade das trevas persevera? As aves carniceiras saboreiam pelos campos de batalha o banquete que a morte, cujo número é treze, espalha”. Em seguida, Mike: “Apesar de essa carta parecer a finados dobrar, ela tem outra história a contar. A morte, nosso eventual, terrível destino final, não passa de uma ‘mudança de estado’, afinal”. para completar Mark assume que “um estado precisa acabar (é senso comum) antes que comece mais um” (MOORE; J.H. Williams III, 2013, cap. X, p.16).

Por fim, Mike admite que a “noite eterna da era das trevas continha em si novas luzes em conservas. Tal medo e ignorância se contorceram à dianteira do tempo e da cega, porém potente, segadeira”. Logo abaixo do diálogo, tem-se Crowley afirmando: “bem, é meio que um problema de cunho pessoal, já que diz respeito a uma tragédia de família”. Em inglês, o penúltimo trecho dito por Mark diz “*The light Dark ages’ endless night held in itself seeds of new light. Tis fear and ignorance that writhe beneath time’s blunt yet powerful scythe*”. (MOORE; J.H. Williams III, 1999, cap. X, p.16)

Verifica-se um trecho que é retirado de um manuscrito de 1807, um poema de William Blake que apresenta uma descrição de dores e mortes de modo infinito – ou *Endless Night* – vividas pelo eu-lírico. A carta de número 13 do tarô ressalta o momento histórico ocorrido entre os séculos V e X, chamado de Idade Média e/ou Idade das Trevas, conduzindo à ideia de que uma crise é necessária para despertar, de algum modo, o período do Renascimento.

Na carta, a morte é representada como um esqueleto coberto por um lenço verde segurando a foice com uma de suas mãos. Por trás do esqueleto, existem três corpos pendurados em duas rodas, fazendo com que o aspecto avermelhado do fundo intensifique o conflito comunicado pela carta. Para as cobras Mike e Mack, essa carta transpõe a época da Idade das Trevas, tendo por marcos históricos a queda de Constantinopla (ocorrida entre 6 de maio e 29 de maio de 1453), a peste negra (1343-1353) e o surgimento do período conhecido como Renascença (1300-1600).

A expressão “*Endless Night*” está em *Auguries of Innocence* (1807), que foi escrito por Blake como um rascunho, juntamente com outros 10 poemas. Os cinco primeiros versos, deste modo como os versos de números 123 e 124 do poema *Auguries of Innocence* (1807), foram

utilizados no vídeo de divulgação da exposição¹¹² de William Blake no museu Tate Modern, que ocorreu em Londres¹¹³, entre setembro de 2019 e fevereiro de 2020. As palavras *Endless Night* são duas vezes mencionadas em *Auguries of Innocence* (1807): o primeiro verso é “Weaves a Bower in Endless Night” (BLAKE, 1807, v. 36, p. 492), que pode ser traduzido como “Tece um ninho nas noites sem fim”.

Alguns nascem para doce deleite/
Alguns nascem para a noite sem fim/
Somos levados a acreditar em uma mentira
(BLAKE, 1807, v. 123-125, p.492)¹¹⁴

As duas palavras do verso 124 do poema *Auguries of Innocence*, de William Blake, *Endless Night* ou Noite Eterna, são transpostas para o último balão de cor verde do diálogo da cobra Mike, responsável por orientar Promethea na aprendizagem de magia. A fala de Mike anuncia que “a noite eterna da era de trevas continha em si novas luzes em conservas. Tal medo e ignorância se contorceram à dianteira do tempo e da cega, porém potente segadeira” (MOORE, 1999, capítulo XII, p. 16)¹¹⁵. O tradutor Octavio Aragão traduziu *Endless Night* como “noite eterna”, mas também pode ser traduzido para “noites sem fim”. As palavras *Endless Night* do poema estão igualmente referenciadas em *Promethea annotations* (2003), de Aroom Nala. Ele apresenta a citação como signo do poema blakeano como uma adaptação feita no roteiro de Moore.

O verso reflete a ideia de decadência e/ou “cegueira plena” da humanidade, característica da interpretação da carta do tarô “A Morte”, em torno da qual gira o capítulo 12 de Promethea. Isso implica dizer que o arcano 13 tem o seu triunfo em “noite infinitas” – ou “*endless night*” – durante determinados períodos da trajetória humana. Desse modo, para aqueles que vislumbram a carta como um signo comparado a outros contextos e situações sociais, políticas e artísticas em declínio, ainda é possível considerá-la como uma lição de tempos que trazem consigo o prenúncio de recorrentes desastres humanos e sociais.

Outro exemplo do diálogo com Blake no mesmo capítulo 12 de *Promethea* está na recriação do arcano de número 15, “O Diabo”. Moore transcreve uma famosa expressão blakeana

¹¹² Disponível em : <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/william-blake-artist>> Acesso em: 24 out.2019.

¹¹³ Original: To see a World in a Grain of Sand/And a Heaven in a Wild Flower/Hold Infinity in the palm of your hand/And Eternity in an hour (BLAKE, 1807, v. 1-5, p.490)

¹¹⁴ Original: Some are Born to sweet delight/ Some are Born to Endless Night/ We are led to Believe a Lie (BLAKE, 1807, v. 123-125, p.492). Disponível em: <<http://erdman.blakearchive.org/#490>> Acesso em: 22/10/2019. BLOOM, Harold; ERDMAN, David E. **The Complete Poetry & Prose of William Blake**. New York, NY: Anchor Books, 1988.

¹¹⁵ Original: The high dark ages’ endless night. hell in itself seeds of new light. ’tis fear and ignorance that writhe. Beneath time’s blunt yet powerful. Tradução nossa. (MOORE, 1999, capítulo XII, p. 16)

dedicada ao “sono de Newton”, numa crítica ao materialismo advindo do iluminismo e ao empirismo de seus dias. Moore resgata os ideais de Blake ao mencionar essa citação como exemplo da postura assumida pela humanidade diante da arte, da religião e da ciência ou, ainda, como um processo de “senhor e escravo” que bloqueia a visão imaginativa das pessoas. Blake entende que, por meio da desconstrução de fórmulas impostas e da institucionalização das artes, existe uma ampliação das percepções humanas. Portanto, Moore ressignifica a ideia do “sono de Newton” quando compara a obra blakeana aos significados agregados na carta de tarô.

Figura 32 – O arcano do Tarô o Diabo em *Promethea* com a citação de uma carta de William Blake para seu amigo Butts



Fonte: (MOORE, 1999, cap. XII, p. 17)

Promethea 12 faz uma jornada entre as cartas do Tarô. Na página trazida na Figura 32, verifica-se a carta do Diabo, de número 15. Essa carta tem Promethea vestida com a sua armadura e sentada em uma roda de uma engrenagem, na qual comunica: “Não compreendo. Se a renascença foi uma revitalização da cultura, como pode a próxima carta ser o diabo?”. Os personagens Mark e Mike do cajado de Prometheias discutem, e Mark começa: “Tudo depende de como interpretamos a carta quinze, o diabo, e onde estamos”. O outro continua: “Um pentagrama aparece bem na frente quatro pontas para cima e uma descendente. Quatro elementos de matéria no pleito e o espírito, rebaixado, perde o efeito”. Mark completa: “O

mundo espiritual deixamos de lado, enquanto o reino material é o que há de fato”. Já Mike replica: “Então Satã a Cristo oferece, desfraldado, a riqueza do mundo materializado. O Diabo é, dessa forma, de todo o jeito, o feroz materialismo em miragem feito”, ao que o outro responde: “Pois a Renascença traz banhada em luz a era da razão, que a tudo seduz. A ciência sobe ao palco e acena, enquanto Deus sai de cena”. Mike então detecta que: “Logo o materialismo esgueirava como ‘O sono de Newton’, como William Blake chamava, trazendo bênção mundialmente aclamadas e mantendo as pessoas para o divino vendadas”. Por fim, Mark conclui: “Traz o Diabo tais presentes tentadores: máquinas a vapor, impressoras tantos esplendores que com seu despertar urgem à era um decreto que escravize o espírito por completo” (MOORE, 1999, cap. XII, p. 17).

No penúltimo balão do lado direito da página, encontra-se a citação do trecho da segunda carta escrita de Blake para Butts, no dia 22 de novembro de 1802, dizendo “*Single vision & Newton’s sleep*” ou, conforme a tradução, “Única visão & Sono de Newton” (DAMON, 1979, p. 298). O entrelaçamento entre o mítico-mágico e a modernidade comunica uma ambivalência muito presente no século XIX e, podendo ser vista e compreendida até os nossos dias, quando os extremos da superstição e da tecnologia convivem dia após dia. A “idade da razão” – ou o “sono de Newton” – é uma estagnação dos valores espirituais em detrimento de um olhar apurado para as questões da racionalidade ou da mecanização. Nessa acepção, valoriza-se o lado material mais do que o espiritual, algo iniciado com a revolução industrial e a mecanização da vida humana nos quatro cantos do mundo.

Aqui, merecem realce as análises do crítico e professor Matthew Green, que interpreta os trabalhos blakeanos e suas relações com as obras de Alan Moore. Green (2012) considera importante a ressonância da imagem poética de Blake nas obras de Moore. Tomando como exemplo especialmente o caso da carta do tarô de número 15, nota-se não uma relação unívoca de recriação da expressão “o sono de Newton”, uma referência ligada diretamente a todo um contexto histórico e poético de criação artística que parte de Blake e chega a Moore e Williams III. O materialismo reconhecido pelo arcano do tarô é também sinalizado pelo período da Revolução Industrial, em que Blake não só vivia mas também criticava, sobretudo pelas condições desumanas estendidas a mulheres, idosos e crianças.

Promethea é permeada por um intenso sincretismo, incluindo a magia, a cabala, o cristianismo, o budismo, o esoterismo e outras filosofias e religiões. O artigo “*Blake’s lines: seven digressions through time and space*”, de Esther Leslie descreve o “sono de Newton” por meio da obra blakeana, comentando que as leis de Newton foram responsáveis por estabelecer a mecânica clássica. A obra de Blake apresenta tonalidades escuras ao redor de Newton, o que

seria uma metáfora das leis da natureza criadas pelo cientista, pois elas indicam obscuridade e cegueira para os reinos da imaginação e da espiritualidade. O tema é tão importante para Blake que o artista dedicou uma pintura a ele.

A aquarela blakeana, uma de suas imagens mais conhecidas e – ironicamente – recriada como estátua gigante no pátio de entrada da British Library de Londres, mostra Newton sentado em uma paisagem marinha subaquática. Ele se debruça para frente, com o intuito de medir ou desenhar um triângulo em um pergaminho parcialmente desenrolado. Newton utiliza uma espécie de compasso, que segura na mão esquerda, e as linhas em movimento pelo instrumento possuem uma perfeição sutil. Envolvendo Newton, as cores noturnas também mostram um cenário obscuro, ao passo que, com o dedo indicador direito, ele aponta para a figura geométrica no pergaminho.

A imagem de Newton pintada por Blake apresenta o cientista com um cabelo curto e encaracolado. Seu corpo é musculoso e os olhos estão voltados para baixo em uma expressão de concentração. Embora esteja nu, as cortinas caem atrás do corpo e cobrem a borda da porção desenrolada do pergaminho. Newton encontra-se sentado em uma borda que se projeta de um penhasco, de uma grande rocha ou de um recife, parecendo estar coberta por criaturas marinhas, animais e vegetais. A pintura exhibe duas criaturas que podem ser anêmonas do mar, as quais crescem abaixo da figura humana, dirigindo-se para a direita ao seguir a corrente, o que caracteriza um signo da contraposição ao materialismo em prol de uma criação imaginativa e da arte, como pode ser visto na Figura 33.

Figura 33 – Pintura *Newton* (1795), de William Blake



Fonte: Blake Archive¹¹⁶.

A obscuridade ao redor de Newton corresponde à descrição feita na carta de Blake para Butts: “Bacon & Newton prescreveriam maneiras de tornar o mundo mais pesado para mim” (BLAKE, 1801, p. 51)¹¹⁷. Blake rejeita a lógica de oposição filosófica da Ciência Newtoniana, acreditando que as coisas poderiam exibir características lógicas e mutuamente exclusivas. Ele chamava as filosofias do seu período de contrárias – no sentido de complementares – em vez de opostas, pois, de certo modo, uma ideia dependia de outra para existir, mesmo que estivesse em contrariedade (MOUNSEY, 2011). É nesse contexto que a racionalidade estaria ocultando os valores espirituais ou morais da humanidade, o que fez Blake escrever a mencionada carta para o seu amigo Butts, relatando o caso – e registrando a expressão – do “sono de Newton”.

Na sua obra, Moore desenvolve um paralelo estilístico de oposição semelhante aos trabalhos de Blake, que compreendia a política como uma forma estratégica de opressão da humanidade. Além disso, Blake viveu no período da Revolução Francesa, tendo se decepcionado pelo contexto tirano e pelos efeitos da industrialização cada vez mais crescente na época. Desse jeito, a relação entre as obras de Moore e Blake vai além de uma simples crítica

¹¹⁶ Descrição do Archive: The Large Color Printed Drawings of 1795 and c. 1805 (Composed 1795 and c. 1805) (2 Objects).

¹¹⁷ Original: Bacon & Newton would prescribe ways of making the world heavier to me. BLAKE, William. **The Letters of William Blake**. Editado por Geoffrey Keynes. Rupert Hart-Davis: London, 1968.

ao materialismo, revelando uma possibilidade de relação artística que leva em consideração a concordância da liberdade da imaginação e da arte. Em 05 de dezembro de 2014, Moore visitou uma galeria em Oxford¹¹⁸. Após essa visita, elaborou o ensaio “*Alan Moore on William Blake’s contempt for Newton*” (2014)¹¹⁹, no qual descreve o período da restauração, quando teve início uma guerra civil, fazendo com que o físico Newton começasse a rever suas leis, aplicá-las e, enfim, consagrá-las como um paradigma. Tudo isso teria ocorrido no contexto “mecanicista” da Revolução Industrial.

Segundo Moore (2014), a pintura *Newton*, de Blake, é ressignificada como a idealização de uma proposta, uma ideia de Newton formada que, na percepção de Blake, suspende-se no meio turvo da imaginação. Blake tinha a intenção de capturar o encanto pessoal de Newton através de seu corpo inclinado. De acordo com Moore (2014), imagem de Newton para William Blake, não carregava um significado benigno. Após essa defesa de Moore, pode-se confirmar, por meio do livro *Blake a literary life* (2005), de John Beer, que Blake entendia Newton como um “calculista do universo”, sendo que “o trabalho de Isaac Newton foi visto como tendo estabelecido o desenho do universo em um padrão matematicamente averiguável” (BEER, 2005, p. 1)¹²⁰.

Para Moore (2014), a monstrosidade do racionalismo nasce como um “sono da razão”, ou seja, como uma espécie de “rigidez mental” e esquecimento da imaginação criativa. Aqui, pode-se situar a própria essência de *Promethea*, que recupera a imaginação e critica o sistema filosófico do “sono da razão”. Moore assevera que:

...de nossa própria perspectiva contemporânea industrialmente despojada e quebrada, a visão de Blake certamente parece um produto de extraordinária pré-ciência e não da loucura adormecida que lhe foi atribuída por alguns críticos menos perspicazes (MOORE, 2014, sem paginação)¹²¹.

Para Newton, a imaginação e o intelecto são elementos acidentais da humanidade, possuindo um lugar secundário. Tanto Moore quanto Blake são contrários às ideias materialistas oriundas das leis de Newton. Essa noção de materialismo está relacionada ao

¹¹⁸ Disponível em: < <https://www.ashmolean.org/event/william-blake-apprentice-and-master>> A exibição “William Blake: Apprentice and Master” ocorreu no período de 4 de dezembro de 2014 até 1 de março de 2015.

¹¹⁹ Disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/william-blake-isaac-newton-ashmolean-oxford>>. Publicado em 5 de dezembro de 2014. Acesso em: 25 Jan.2018.

¹²⁰ Original: The work of Isaac Newton had been seen as having set the design of the universe into a mathematically ascertainable pattern (BEER, 2005, p. 1). Tradução nossa. BEER, John. **Blake a literary life**. Palgrave: Macmillan, 2005.

¹²¹ Original: From our own industrially despoiled and bankrupted contemporary perspective, Blake’s view surely seems a product of extraordinary prescience rather than of the angel-addled madness which some of his less insightful critics have attributed. Disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/william-blake-isaac-newton-ashmolean-oxford>>. Acesso em: 25 Jan. 2018.

compasso presente na pintura como um instrumento científico, transmitindo uma impressão de mensurabilidade e racionalidade. Por isso, Blake defende a importância da imaginação para a criação artística, fazendo com que os leitores compreendam sua arte como uma ampliação das “portas da percepção”.

De acordo com a leitura de Matthew Green (2012), a criação de uma forma de arte para transformar percepções dos leitores também é o objetivo fundamental de Moore, o que fica evidente em *Promethea*. Com isso, Moore prepara o cenário não apenas para a narrativa que se segue, mas também para a metanarrativa paralela à ação principal. Isso pode ser visto, por exemplo, quando é descrito um possível fim do mundo enquanto Sophia tenta salvar a própria ideia de Promethea e sua importância para a humanidade. Isso fica evidente, primeiramente, quando Sophia empreende sua jornada pela árvore da Vida da Cabala para salvar a Promethea Bárbara.

Também nessa saga, em especial no capítulo que analisaremos a seguir, Moore novamente recupera a memória biográfica de William Blake. A palavra Promethea é explicada como uma mariposa chamada “Promethea saturnaides”. O título do número é retirado do livro bíblico Apocalipse, capítulo 17, versículo 2. Além disso, a frase que consta na capa – “... *and I saw a woman sitting on a Scarlet Beast... Babylon the Great, mother of harlot...*” – é retirada do mesmo capítulo bíblico, dos versículos 3 ao 5. No enredo, acompanhamos a viagem imaginária ao sefirote Binah com toda a potência do feminino do universo.

Nele, Sophia/Promethea e Bárbara descobrem o matemático, astrólogo, alquimista, filósofo e conselheiro da rainha Elizabeth I, Dr. John Dee (1527-1608), um dos mais poderosos adeptos Illuminati. Ele mostra a elas Babalon, que se torna Maria, mãe de Jesus. Essa é uma versão muito mais antiga do John Dee, que vimos da última vez no número 15 de *Promethea*. Nessa versão, ele ostentava uma barba branca e mostrava o sinal universal do silêncio sagrado com o dedo indicador apontado para cima, próximo aos lábios. Em seguida, entre outros rostos de magos, estudiosos e exploradores do oculto, está o rosto de William Blake.

Figura 34 – Rosto de William Blake



Fonte: (MOORE, 2002, capítulo XXI, p. 8)

Os demais rostos por trás de Dee, no terceiro e o seguinte quadros, são de Aleister Crowley, Austin Osman Spare, Don Juan – personagem de Carlos Castaneda –, um xamã com chifres não identificado e ainda dois personagens de outras etnias. Percebe-se que as duas cabeças logo acima de Dee são chinesas ou típicas dos habitantes da Ásia Central.

No quadro, o rosto de William Blake integra um grupo de pensadores e artistas referidos como “iluminados”, uma expressão que, no contexto da vida do poeta e gravurista inglês e de sua obra “iluminada”, tem sentido ainda mais amplo. A luz ao redor dos rostos explica a energia dessa sociedade secreta de iluminados, a qual se opunha à superstição cega, ao obscurantismo racional, à influência religiosa e aos abusos do governo. Ele anuncia que “Somos a Usina” e “Somos os adeptos benevolentes” (MOORE, 2002, cap. 21, p. 8). Promethea pergunta para

John Dee o que ele e os adeptos estão fazendo na terceira esfera, ao que Dee responde: “Saiba criança, que aqui é a COMPREENSÃO. Isso era tudo o que almejávamos, e assim não ansiamos por local mais alto” (MOORE, 2002, cap. 21, p. 9). Dessa maneira, os Illuminati podem ser descritos como pessoas em busca de uma compreensão acerca do estado das coisas de modo justo.

Outro exemplo de diálogo entre Moore e Blake aparece no capítulo 25, chamado *Supreme Court* (Suprema Corte). O estilo da capa desse número é inspirado em Winsor McCay, mas o conteúdo vem das ilustrações presentes na obra *Alice no País das Maravilhas*, as quais foram desenhadas por Sir John Tenniel.

Esse capítulo apresenta um tribunal com diversas celebridades como jurados, entre eles um Pandelirium, que está no topo da cabeça do Papai Noel; uma mulher com chapéus muçulmanos, que pode ser Scheherezade, de *As mil e uma noites*; Sherlock Holmes; o Lobo Mau; uma criatura gigante de um olho só; Marto Neptura; Medusa; Barão de Munchausen; Stacia; a pequena Margie e outras três Prometheas; um deus hindu com cabeça de elefante chamado Ganesha; o gorila chorão; Chapeuzinho Vermelho e outra menininha; além de um macaco enfrentando uma criatura de terno. A seguir, nota-se a festa onde a banda toca a música recriada por Moore.

Figura 35 – Show da banda Limp citando trechos de poemas blakeanos



Fonte: (MOORE, 2003, Cap. XXV, p. 6-7)

As duas páginas contêm seis quadros em diagonais que parecem ser grades. Os diálogos dos inspetores começam desde ao primeiro quadro. Além dessa música apresenta-se uma fusão de trechos das obras de vários autores, bem como excertos de músicas importantes que recuperam críticas ao contexto opressor. Por essa razão, não é à toa que, no primeiro quadro, surge o rosto de Josef Stálin (1922- 1953), apresentado na cor vermelha e no canto superior da página dupla. Stálin apoiava aos movimentos contrários ao regime fascista, ao mesmo tempo em que realizava massacres e repressões durante o seu governo na União Soviética. Stálin é expurgado, conforme descrito no quadrinho, pois era conhecido por seus expurgos.

Enquanto investigadores passeiam pela multidão de estudantes, a banda de The Limp canta a letra “fantástica viagem da aurora polar”, cantando uma canção cuja letra referencia Beatles, William Blake e Bob Dylan. Aqui, Moore constrói uma rede não linear direcionada para um ritmo poético, entrelaçando-a com outros autores e artistas nos versos da música da banda Limp. No caso de Blake, é possível observar quatro transcrições relacionadas ao poeta. Nas páginas seis e sete, a banda está cantando versos dos poemas blakeanos, entre eles “And

did those feet, in Penny Lane” (MOORE, 2003, capítulo XXV, p.6), que consiste em uma reutilização do trecho “*And did those feet, in ancient time/ Walk upon England’s mountains green?*” (BLAKE, 1804, V. 29-30), presente no poema *Jerusalem* (1804-1811), de William Blake.

Em seguida, a música da banda Limp apresenta outra menção a Blake: “*Dark, Satanic Blisters?*” (MOORE, 2003, capítulo XXV, p. 6), que é uma nova relação do mesmo poema *Jerusalem*; “*And was Jerusalem builded here/ Among these dark Satanic mills?*” (BLAKE, 1804, v.35-36). Por fim, outro exemplo de citação está no trecho “*The long and winding/ abbey road of excess leads to wisdom*” (MOORE, 2003, capítulo XXV, p.6), que foi transposto dos provérbios do inferno de *O matrimônio do Céu e Inferno* (1790) para “*The road of excess leads to the palace of wisdom*” (BLAKE, 1790, V. 8). Nos mesmos painéis, no balão da canção, está a frase “*Tigers burning brightly*” (MOORE, 2003, capítulo XXV, p.7), que remete ao poema *The Tyger* (1789), de William Blake.

Todas essas remissões, citações e transcrições da obra blakeana se fundem no último número de *Promethea*. Nele, Moore apresenta o personagem de uma arte de Blake que pode ser *Urizen* ou talvez aquele que foi chamado pelos estudiosos blakeanos de *The Ancient of Days* ou *O ancião dos dias* (1794). Essa pintura é uma versão de *Urizen*. Ele compreende que o poder de raciocínio negativo no homem trabalha para conter a imaginação criativa de algum modo.

Na “festa de encerramento”, ao lado da personagem de Blake, em um balão de texto, a personagem *Promethea* garante que “mesmo Deus necessitou de linguagem antes de conceber o Universo. Vejo o Gênesis: ‘No princípio era o Verbo’” (MOORE, 2017, s./p.). Ela se refere ao estado inicial da linguagem de interpretação: “a única realidade que podemos realmente conhecer é aquela de nossas percepções, nossa própria consciência, e por consequência, toda nossa realidade é composta por nada além de signos e símbolos. Nada além da linguagem” (MOORE, 2017, s./p.). Na “festa de encerramento”, a pintura de *Urizen* apresenta Deus segurando um imenso compasso, aludindo ao mundo cientificista do período blakeano e visto como marca de Newton.

Figura 36 – Recorte da “Festa de encerramento” de *Promethea*



Fonte: (MOORE, JM III, 1999, p. X)¹²²

Figura 37 – Pintura do *The Ancient of Days* (1794) de William Blake



Fonte: Blake Archive¹²³

¹²² Essa é a oitava página da edição definitiva do volume dois, editada pela Vertigo Panini Books, em 2017.

¹²³ Componente (Setor E) A figura se ajoelha em um círculo ou esfera, talvez o sol do qual os feixes de luz emanam. Componente (Setor CD) A figura contém divisórias ou compassos. Componente (Setor E) A figura e o disco em que ele agacha são cercados por nuvens, exceto onde o braço esquerdo desce. Componente (Setor AB) A posição

No centro da página, que expressa as cores de um jeito psicodélico, como uma festa de referências, encontramos Promethea sentada de costas segurando o seu cajado. Além disso, forma-se uma espécie de útero ou vagina em seu período com as cores no meio, e ela diz em um balão azul: “A consciência é um imenso presente, muito preciosa para ser desperdiçada só com preocupações materiais. É a consciência que a teoria moderna mantém, é que ela é moldada na linguagem”. E continua: “Antes de termos consciência de algo, temos que ter uma palavra sobre tal”. E, abaixo de seus pés, temos a imagem em vermelho, que é a pintura de Urizen de William Blake. No canto superior direito, descreve-se esse ponto com um círculo vermelho como “13 caminho do Tarot”, além de apresentar características como:

A alta sacerdotisa. Planeta: A lua. Cor. Prata. Pedra: Selenita, Pérola, cristal. Planta: Avelã, amendoeira, Artemísia, ranúnculo. Perfume: Sangue menstrual, cânfora, aloés, todos os cheiros ‘virginais’. Animais: cachorro. (MOORE, JM III, 1999, p. X)¹²⁴

Essa jornada tem ligações de sentido com o todo da página. Por exemplo, são relacionados com as estrelas em azul aos diálogos para o leitor, e o primeiro diz o seguinte: “A única realidade que sempre podemos verdadeiramente saber, é que das nossas percepções nossa própria consciência, enquanto essa consciência, e toda a nossa realidade, é feita de nada a mais que sinais e símbolos. Nada mais que linguagem”. No outro balão tem-se que “até Deus precisou da linguagem antes de conceder o Universo veja gênese: ‘no começo havia a palavra’”. E posteriormente, esses textos são interligados com a pintura Blakeana por meio de chaves (MOORE, JM III, 1999, p. X)¹²⁵.

Nesse ponto, o personagem, Urizen é comparado à razão e à criação do universo. Contudo, ele é mais do que aquilo que geralmente entendemos pelo o que seja “razão”. Seu nome foi traduzido como “Sua Razão”, uma derivação bastante característica de Blake, que continuamente usava trocadilhos. A autora Kathleen Raine e outros estudiosos preferem derivar a palavra do grego, em que a palavra significa “limite”. No entanto, não é certo que Blake conhecesse o grego em 1793, quando usou o nome Urizen pela primeira vez (DAMON, 1965). Magnus Ankarsjö (2016) entende que Urizen é uma grande negação e que ele deveria ser uma criatura diabólica, associada a Satanás.

horizontal do cabelo e da barba da figura sugere um forte vento soprando da direita para a esquerda. EUROPE A PROPHECY (COMPOSED 1794) Copy B (Printed 1794). Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/search/?search=the%20days>>. Acesso: 31 jan. 2018.

¹²⁴ Essa é a oitava página da edição definitiva do volume dois, editada pela Vertigo Panini Books, em 2017.

¹²⁵ Essa é a oitava página da edição definitiva do volume dois, editada pela Vertigo Panini Books, em 2017.

Ele também é o arquinimigo de Los. Essencialmente, Urizen é Your Reason, nossa capacidade lógica, racional, apolínea e fria, a lei e o limite, a fórmula e o compasso, que tornam a ciência e a sociedade possíveis. Como vimos, a imagem de Urizen e a referência ao “sono de Newton” em *Promethea* estabelecem uma crítica ao movimento cientificista do ambiente intelectual presente no tempo de Blake e ainda persistente em nossos dias. Ludeen (1989), em seu artigo “*Urizen’s Quaking Word*”, frisa que a personagem Urizen critica uma linguagem lógica, tentando reduzir a “flexibilidade à solidez” (LUDEEN, 1989, s.p.). Moore, por sua vez, defende Blake como uma figura visionária, um artista cujas dificuldades financeiras e cujo isolamento social não o impediram de criar sua arte e registrar suas visões e ideias: “O fato de que Blake nunca teve algum tipo de sucesso fiscal durante sua vida obviamente não o impediu de se tornar uma das figuras visionárias mais brilhantes que a Inglaterra já produziu” (MOORE, 2003, sem paginação)¹²⁶.

O personagem Urizen é a encarnação da razão e das leis convencionais. Na mitologia de Blake, Los é a sua oposição, isto é, a imaginação. Urizen aparece em quatro livros blakeanos que abordam as várias leis destinadas à humanidade. A razão na forma de Urizen se separa dos outros elementos da mente humana, ao passo que Los, considerado um eterno artista, assume a tarefa de lhe dar forma, para que a sua natureza seja então reconhecida pela humanidade. A luta de Los para dar forma a Urizen é a ação central do livro de Urizen. Ao sentir pena de sua criação, o próprio Los se divide, tornando-se escravizado por ela. Além disso, a energia revolucionária na forma de Orc nasce desse embate (BINDMAN, 2006).

Enquanto Urizen é puramente masculino e regulador, Los e Orc configuram energias dinâmicas, ctônicas e abertas, dois batalhadores da liberdade e essencialmente femininos enquanto criadores de vida e energia. Para usarmos um símbolo clássico, Urizen é Apolo enquanto Orc e Los são Dionísio. Numa chave cristã, o primeiro é Javé enquanto os outros são Satã e Jesus, numa associação que o próprio Blake registrou no seu *Laocoonte*.

Ainda em busca de uma compreensão com as obras de Blake, constata-se que a magia da linguagem de Moore traça conexões com outros signos e contextos. O personagem Urizen, de William Blake, é transmutado para essa festa, que é a mescla de um conjunto diversificado de informações artísticas interligadas pela personagem *Promethea*. Além disso, observam-se

¹²⁶ Original: And the fact that Blake never had any kind of fiscal success during his life obviously didn't deter him in the slightest, didn't stop him from becoming one of the brightest visionary figures that England has ever produced. Disponível em : MAGIC IS AFOOT: A Conversation with ALAN MOORE about the Arts and the Occult. Posted by Jay Babcock (Originally published in Arthur. No. 4/May 2003).

pequenas indicações de um manto ou algum tipo de cortina que surgem exatamente à direita do pé esquerdo da figura.

A pintura blakeana possui feixes de luz que emanam do círculo, rodeados por nuvens, exceto no ponto onde o braço do homem se estende para baixo. As nuvens, na imagem, obscurecem o rosto do círculo acima das costas da figura. É provável que Urizen seja considerado um ato de criar e/ou circunscrever o universo material, motivo pelo qual alguns críticos costumam chamá-lo de “*The Ancient of Days*” ou “*God Creating the Universe*”.

Alan Moore funde um jogo criativo da “festa de encerramento” com uma forma de criação do universo por Urizen, de William Blake. O modo como Urizen se curva para olhar para baixo transmite a impressão de que ele está criando a humanidade e o mundo com o seu compasso celestial. Desse jeito, infere-se que a pintura de William Blake possui uma relação direta com o enredo de *Promethea*, pois a “festa de encerramento” assemelha-se a um caos criativo de referências plurais, as quais se combinam para elaborar algo novo ou um universo criativo, conforme é possível ver nas variadas imagens no álbum.

Moore usa o personagem blakeano como um homem velho, musculoso, com cabelos longos, parado dentro de um círculo, o que sugere o disco do sol para o quadrinho. O cabelo e a barba de Urizen – que se estendem horizontalmente para a esquerda – parecem ser soprados por um forte vento que vai da direita para a esquerda. Está de joelhos, curvado, olhando para baixo ou com os olhos fechados, enquanto o braço esquerdo também pende para baixo.

Na mão esquerda, Urizen segura um par de divisórias ou compassos. Além disso, a pintura apresenta um personagem com cabelos longos e brancos levados por um possível vento, e ele está dentro de um círculo de uma cor avermelhada e cercada por nuvens da mesma cor. O personagem aparenta estar nu e segura um compasso em sua mão esquerda. Além disso, vê raios saindo a redor do círculo no qual Urizen está inserido e, com o compasso, observa-se um espaço negro.

Urizen é construído por várias metáforas, cada uma delas com um significado específico, como é mencionado por Lundeen: “Assim, o corpo funciona inicialmente como um símile para o universo de Urizen, mas depois é localizado como uma metáfora da resposta de Urizen ao seu universo” (LUNDEEN, 1989, p. 23)¹²⁷. Para Bentley (2001), Urizen trouxe as prisões de razão que são impostas à mente, conforme se verifica no arcano da carta de tarô “O Diabo”, escrita por Moore em *Promethea*. Essa pintura blakeana sinaliza que a humanidade

¹²⁷ Original: Thus, the body functions initially as a simile for Urizen’s universe but later on is localized as a metaphor for Urizen’s response to his universe.

está vinculada a essas cadeias intelectuais e materiais, as quais, muitas vezes, oprimem o espaço da imaginação.

De acordo com Frye (1990), os trabalhos blakeanos descrevem uma visão de explicação do universo provocada por um atraso no processo da liberdade para a imaginação da época. Blake é contra a condição formal da imaginação imposta pela língua caída, razão pela qual investe em defesa de um sistema verbal mais flexível (TAYLOR, 1976, p. 75-85). Os poemas enfatizam um desenvolvimento evolutivo dentro do universo. Esta versão inicial de um universo em que o importante é a “sobrevivência do mais apto” está relacionada a um mundo em ruínas.

A construção das personagens, tanto de Moore quanto de Blake, é concatenada com o conflito dinâmico da linguagem e suas criações estilísticas nos contextos em que foram produzidas. Moore renova as reflexões de Blake por meio da reapropriação de suas pinturas, pois ambos acreditam que o racionalismo estabelece limites para o pensamento da humanidade, ao passo que a imaginação pode ser compreendida como algo sem limites. Ao ser inserido na “Festa de encerramento”, em *Promethea*, o personagem Urizen, baseado na obra de Blake, leva a outra inspiração imagística na obra de Moore. O signo Urizen, ao ser transposto em *Promethea*, não é somente uma homenagem, podendo ser interpretado como uma retomada da razão e do materialismo ao longo da história da humanidade.

A imagem de Urizen como um construtor de pensamentos também é retomada em *Promethea*, pois a renovação da personagem implica um recomeço da estrutura da humanidade causado pela imaginação restaurada e libertária dos ideais românticos. O caminho da personagem *Promethea* respinga nessa mentalidade de fora da lei de uma racionalidade que também é criticada no personagem Urizen, de William Blake. Segundo Moore, *Promethea* também poderia ser vista como uma espécie de meta-arte:

Sinto necessidade de partir em breve numa longa jornada, de encontrar alguém. Uma jornada rumo à magia. Li muitos livros, entendo as ideias no sentido intelectual, acredito eu, mas não as sinto de verdade... preciso entendê-las pelo lado de dentro (PARKIN, 2016, p. 296).

Moore aprecia os pensamentos filosóficos de Blake em seu contexto. Esses pensamentos compreendem uma visão contrária ao cientificismo compactado dos estudos da época, utilizando a citação da filosofia cabalística para elaborar a sua narrativa, a qual, que ao reconhecer a opressão da lei mecânica e matriarcal, resulta numa jornada sanguínea, menstrual e ctônica nesse encerramento de *Promethea*.

Investindo nessa base sagrada, nessa busca sagrada e sublime, Moore desenvolve uma relação com o ventre materno em *Promethea*, principalmente estabelecendo o poder sagrado feminino que se observa no jogo de cores adotado na página rumo ao sinal de onde surge a imaginação humana: o ventre materno. Esse jogo investe numa roupagem de um útero ou uma vagina. A noção da magia permeia esse espaço do corpo da mulher e suas composições naturais como “todos os cheiros vaginais”, no intuito de sublinhar a natureza humana como sagrada e mágica. O sangue traz a noção de um pacto e ciclo feminino.

Desse modo, “Festa de encerramento”, tanto em texto quanto em imagem, investe nessa percepção de uma sacralidade corpórea, sanguínea e feminina. Quando aberto em formato pôster, esse número – ao lado do número 12, um dos quadrinhos mais experimentais não apenas de *Promethea* como de toda a indústria de quadrinhos – apresenta o rosto de Promethea, um rosto que serve de metáfora para a imaginação, a arte e a magia.

Promethea está diretamente relacionada à linguagem poética, e sua consciência está em voga com a nossa realidade. A imaginação é concretizada por meio da linguagem e isso é destacado na forma de criação de universos paralelos e/ou novos mundos criativos na obra. Em “Festa de encerramento”, a consciência se torna um elemento fundamental para a criatividade, fazendo uma chamada para investimos na “Imatéria” para não ficarmos exclusivamente presos aos assuntos materiais como faz Urizen, criador e prisioneiro das leis do mundo físico.

A linguagem e a palavra se tornam formas norteadoras da consciência ou do pensamento criativo em ação. *Promethea* transborda de linguagem poética nas etapas de superação e formação de Sophia, uma personagem que empreende, em cada capítulo, um crescimento espiritual e material. Os arranjos dos quadrinhos ganham um escopo ritualístico, constituindo em uma materialização da própria imaginação. Essas manifestações da linguagem em *Promethea* trazem essa força para o potencial da arte dos quadrinhos nas mais variadas formas e modos. Esses jogos artísticos de Moore e Williams III evidenciam a criatividade dos autores e seu processo de valorização dos quadrinhos em todo o seu potencial textual e visual.

O corpo de Promethea passa pela linguagem, e suas transmutações são criadas por meio dela. Dessa maneira, esse processo é um outro aspecto importante para atentarmos para o fato de que a imaginação é composta de um jogo da linguagem dos quadrinhos. Essas criações dos quadrinhos evocam uma jornada da heroína em busca do sentido de sua existência. Longe de todo o materialismo como algo primordial, Promethea expande o seu poder da imaginação como uma forma de resistência diante de seus inimigos e vence os seus próprios obstáculos quando busca a sua verdadeira essência por meio de uma ideia criativa: um poema. O corpo nu de Promethea na “festa de encerramento” estabelece essa abertura para o desconhecido do

mundo da imaginação, que é um trampolim para qualquer evento histórico e estético. A festa de encerramento, na verdade, não é encerramento da narrativa, mas a abertura de novas possibilidades de discussões.

Outros temas importantes também são abordados nesse trabalho, tais como os simbolismos e o tarô como formas de explicação da vida humana por meio da filosofia hermética cabalística. Além disso, a protagonista Sophia realiza uma jornada em busca da interpretação da magia. O autor dos quadrinhos trata esse ponto como se ocorresse uma transmutação para a imatéria na criação do universo. A “a festa de encerramento” cria uma teia interartes, fazendo com que, em *Promethea*, a linguagem dos quadrinhos seja uma arte que une a consciência e a magia. A importância da história em quadrinhos se torna evidente, pois ela carrega a ideia de um ritual criativo da linguagem visual feita para o leitor. Toda a composição do capítulo de encerramento apresenta um quebra-cabeças de interpretação para o leitor. Entre os destaques, estão a imagem blakeana recriada em azul e os elementos cabalísticos, em vermelho.

Promethea é uma guerreira mística em busca de salvar a humanidade por meio de sua jornada do ocultismo. A imaginação é uma base para a sua existência. A sua forma de ver a arte é ampla e não se limita ao mero racionalismo. Porém, essa aventureira, essa investigadora do mundo e da magia, explora o desconhecido de sua imaginação para salvar a sua amiga Barbara e toda a humanidade de um outro apocalipse.

Além disso, o percurso didático da Cabala, que é descrito em cada número, traz uma identidade pragmática de como estudar a magia e afins. Nesse processo, Moore dá destaque ao empoderamento do corpo da mulher e seus processos biológicos como formas sagradas de sua existência, conforme expresso na “Festa de encerramento”. Aqui, pode-se estabelecer uma relação com *The Birth Caul*, que defende o nascimento de um xamanismo pela arte, como faz *Promethea* em cada uma de suas páginas.

Os elementos na “festa de encerramento” se interligam e, ao mesmo tempo, demonstram uma liberdade imaginativa na arte em quebra-cabeças com o corpo de Promethea. Essa intensidade da criação imaginativa é recuperada num arranjo que busca o equilíbrio de opostos, sejam eles divinos ou infernais, materiais ou espirituais, femininos ou masculinos, verbais ou pictóricos, numa série de ações poéticas e criativas que são ressignificadas na jornada de Promethea para além da imaginação.

O poder de Promethea está em reestabelecer a ordem fluida da própria natureza. O encontro com o outro mundo faz Sophia perceber o seu potencial corpóreo e o seu sagrado feminino, criativo, erótico e artístico. Blake denuncia a opressão do desejo, sugerindo a

necessidade da liberdade dos corpos – especialmente o feminino – diante do sistema opressor da igreja e da sociedade. Direta ou indiretamente, Moore recupera essa temática em todas as obras que analisamos até aqui.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse momento de caminhar para o fechamento das ideias defendidas, pretendi resumir esta pesquisa a respeito de Alan Moore, bem como suas repercussões literárias, fazendo um encaminhamento de hipóteses para novas possibilidades de investigação. Como demonstrado nesta tese, as obras de Moore possibilitaram uma nova forma de se pensar as histórias em quadrinhos para a indústria dos quadrinhos, com seus personagens configurando comportamentos subversivos e contraditórios, complexos em essência e representação. Para melhor compreender essa construção, discuti as leituras críticas acerca dessas histórias em quadrinhos e suas recepções. As obras *V for Vendetta*, *Watchmen*, *From Hell* e *Promethea* fizeram parte de uma época particular do autor.

Nos capítulos de análise, apresentei minha leitura das quatro *graphic novels* supracitadas a partir dos elementos pictóricos e textuais que remetem direta, indireta e estruturalmente à vida e à obra de William Blake. Este trabalho ressaltou o modo como diferentes textos, temas e figurações se cruzam, sobrepondo, produzindo ou motivando novas releituras, textos ou quadrinhos. Assim, as discussões a respeito das referências de William Blake contribuíram para amparar nossa pesquisa diante de seus ecos nas obras de Alan Moore. Esse jogo apresentado na narrativa também esteve atrelado às relações da composição dos elementos dos quadrinhos. Dessa forma, descrevi as páginas dos quadrinhos do *corpus* para melhor compreender o todo.

A metodologia baseada nos estudos da estética da recepção de Hans Robert Jauss serviu como auxílio para elaborar o processo interpretativo desses meandros, com a descrição de alguns exemplos elaborados por Alan Moore nas quatro obras selecionadas para a análise nesta pesquisa. Nesse sentido, propus a descrição dos pontos de contato entre os dois autores, mediando minha interpretação com auxílio de outras leituras críticas. Por fim, analisei a relação dos exemplos dos quadrinhos de Alan Moore com a obra William Blake. Destaquei uma breve linha histórica contextualizada de publicações de Alan Moore.

No primeiro capítulo, revisei algumas biografias nas quais Moore apresenta suas experiências estéticas. Depois, tratei da relevância do poeta William Blake ao longo dos anos em sua produção. Consequentemente, propus um estudo voltado para uma relação entre as obras de Alan Moore e William Blake. Em seguida, destaquei uma leitura crítica, interpretativa e comparativa do *corpus* na tentativa de explicar esses meandros, observando uma leitura dos caminhos estéticos executados nas histórias em quadrinhos. Ainda no primeiro capítulo,

desenvolvi a ideia de que o Moore foi mentor de um projeto criativo, tendo como base e inspiração o autor William Blake. Nos capítulos seguintes, selecionei quatro livros de Moore para desenvolver a análise. Essas construções criativas de Moore trabalharam com questões políticas, sociais e culturais, visando estabelecer uma nova leitura crítica para o leitor que aprecia essas artes.

Em suma, *V for Vendetta* (1999) é sobre um herói e uma heroína – ou seriam duas heroínas? – que enfrentaram seus mundos em prol de uma determinada ideia de liberdade. Para tanto, criam uma mensagem de oposição na forma de bombas, mortes, monstros, mensagens e arte. Nesse caminho, tracei relação com o livro *Jerusalém* (1804-1811) e o poema que abre o livro iluminado *Milton*, de Blake. Nesse capítulo, desenvolvi a ideia de uma força criativa e política anarquista dentro de sua “galeria das sombras”, que pode ser um lugar estratégico para elaborar o plano de destruição de governo opressor.

Por outro lado, *Watchmen* (1986) apresentou vigilantes que não trazem a necessária segurança – algo esperado de super-heróis – diante do caos social do enredo, já que eles estavam mais ocupados tratando de problemas éticos e psicológicos inacabáveis. Os personagens enfrentavam percalços e não conseguiam lidar com as próprias limitações. Entre homens e suas ambições, Júpiter figurou como heroína complexa e eficiente em resolver não apenas o conflito de sua família como o conflito do próprio deus da narrativa. Nesse capítulo, analisei a relação do poema *The Tyger*, de William Blake, pontuando um jogo estrutural e estilístico dos quadros de modo espelhado.

No capítulo seguinte, analisando *From Hell*, destaquei casos de assassinato em série de mulheres que serviram de inspiração para outras barbáries. Nessa perspectiva, *From Hell* problematiza a construção do espaço da mulher em contextos de riscos, opressão e violência. Em *From Hell*, o silenciamento das mulheres de classes sociais menos favorecidas ressalta uma forma de crítica a governos centralizadores que esqueceram dos direitos de vida desses corpos, inferiorizando-os devido a seus posicionamentos contrários ao sistema conservador materialista da rainha Vitória. Em minha análise, abordei a transmutação do personagem dos quadrinhos na pintura chamada *The Ghost of a Flea*. Assim, Moore reinventou a história e levou a pintura de Blake para uma viagem no tempo nos quadrinhos de sua autoria. Desse modo, o poema intitulado *The vision of Daughters of Albion*, de William Blake, foi mencionado no diálogo dos personagens, o que nos permitiu interpretar o poema em outro contexto.

Por fim, *Promethea* deu luz a variadas possibilidades espiritualistas como forma de desvendar a própria psique e a magia. Os temas dessas narrativas foram interligados entre si, de forma que as obras blakeanas também foram resgatadas para os assuntos elaborados por

Moore em seus quadrinhos. Em sua série, Moore fez uma releitura disso num sentido da alterar a percepção da realidade com rumos apocalípticos, cabalísticos e imagísticos do ser sagrado da mulher pesquisadora como uma heroína. Sendo assim, em *Promethea*, notaram-se os estudos místicos e religiosos em fusão com instrumentos para novas formas artísticas, tendo William Blake como catalizador de várias cenas e eventos. *Promethea*, nesse aspecto, ressalta a essência da liberdade sutil e mediúnica da mulher e dos silenciados da história da humanidade sem nenhuma distinção, revelando sua sexualidade das mais variadas formas, o que também está presente nos quadrinhos pornográficos de *Lost Girls* (1991). Em *Promethea* (1999), Moore empreendeu uma viagem investigativa junto de sua protagonista, a estudante Sophia Bangs, que adquire habilidades místicas decorrentes de sua transformação em uma deusa. Graças a esse espírito encarnado em Sophia, ela recebeu novos conhecimentos advindos das *Prometheas* anteriores. *Promethea* (1999) sugeriu uma restauração criativa da tradição cultural, através de personagens femininas que promoveram uma jornada da heroína pela imatéria.

Nessa breve descrição, é possível notar que os personagens de *V for Vendetta*, *Watchmen*, *From Hell* e *Promethea* apresentaram características “humanas fraturadas”, as quais se combinam às suas buscas investigativas e reveladoras. Em outros termos, são heróis e, sobretudo, heroínas em busca de sentido e compreensão. Talvez, o mesmo sendo buscado por seu autor, um homem que revisitou a obra de outro homem para encontrar na arte e na imaginação, no desejo e na liberdade, no corpo e no feminino, respostas aos enigmas do cosmos. Dessa forma, o projeto do leitor criativo não se baseou em estruturas rígidas para os quadrinhos no momento de criação de seus roteiros, mas de diálogo com outras narrativas, as quais foram reverberadas nos quatro quadrinhos estudados aqui.

Em várias obras e entrevistas, Moore expressa o seu entendimento da arte da escrita e acredita que essa arte é magia. Essa relação de manipular as ferramentas artísticas e as mais variadas unidades mínimas com o intuito de expandir o horizonte do leitor é descrita em uma fala sua no documentário *The Mindscape of Alan Moore*. O autor afirma que “quando cumprimos a vontade do nosso verdadeiro eu, nós estávamos inevitavelmente cumprindo com a vontade do universo. Na magia ambas as coisas são indistinguíveis” (MOORE, 2003)¹²⁸. Os personagens de Moore, bem como seus leitores, estão em vias de alcançar e vencer barreiras, traumas e violências.

As quatro narrativas gráficas que analisei aqui apresentam diferentes jornadas de vilões, de vigilantes, de homens, de mulheres, de deuses e deusas. Todas as obras que compuseram

¹²⁸ MOORE, Alan. *The Mindscape of Alan Moore*. Direção: Zen Vylenz, Produção: Dez Vylenz, London, 34min, 2003.

corpus desta pesquisa apresentam exemplos de diálogo dos signos blakeanos na obra e no processo criativo de Alan Moore. O autor compreendeu o artista inglês como referência, como energia, como força criadora e como investigador das energias centrais que formam a sociedade limitadora de seus dias e da cultura ocidental como um todo. Mas nele, Moore também encontrou um canto ao desejo, ao amor, à liberdade e à imaginação. E, através disso, empreendeu quatro obras – entre várias outras – nas quais a magia é a arte, a arte são os quadrinhos, e os quadrinhos, por sua vez, são as portas e as janelas abertas às capacidades imaginativas da humanidade.

EPÍLOGO

DOS QUADRINHOS PARA A VIDA





Todos me perguntavam o que me fez ir ao sul do Brasil.



Nessa jornada do norte para o sul, encontrei pessoas que jamais encontraria se estivesse no Norte.

Ganhei conhecimento tanto acadêmico quanto humano.



Nesse ritmo de viagem para o sul, aprendi a ouvir e a observar todas as coisas.

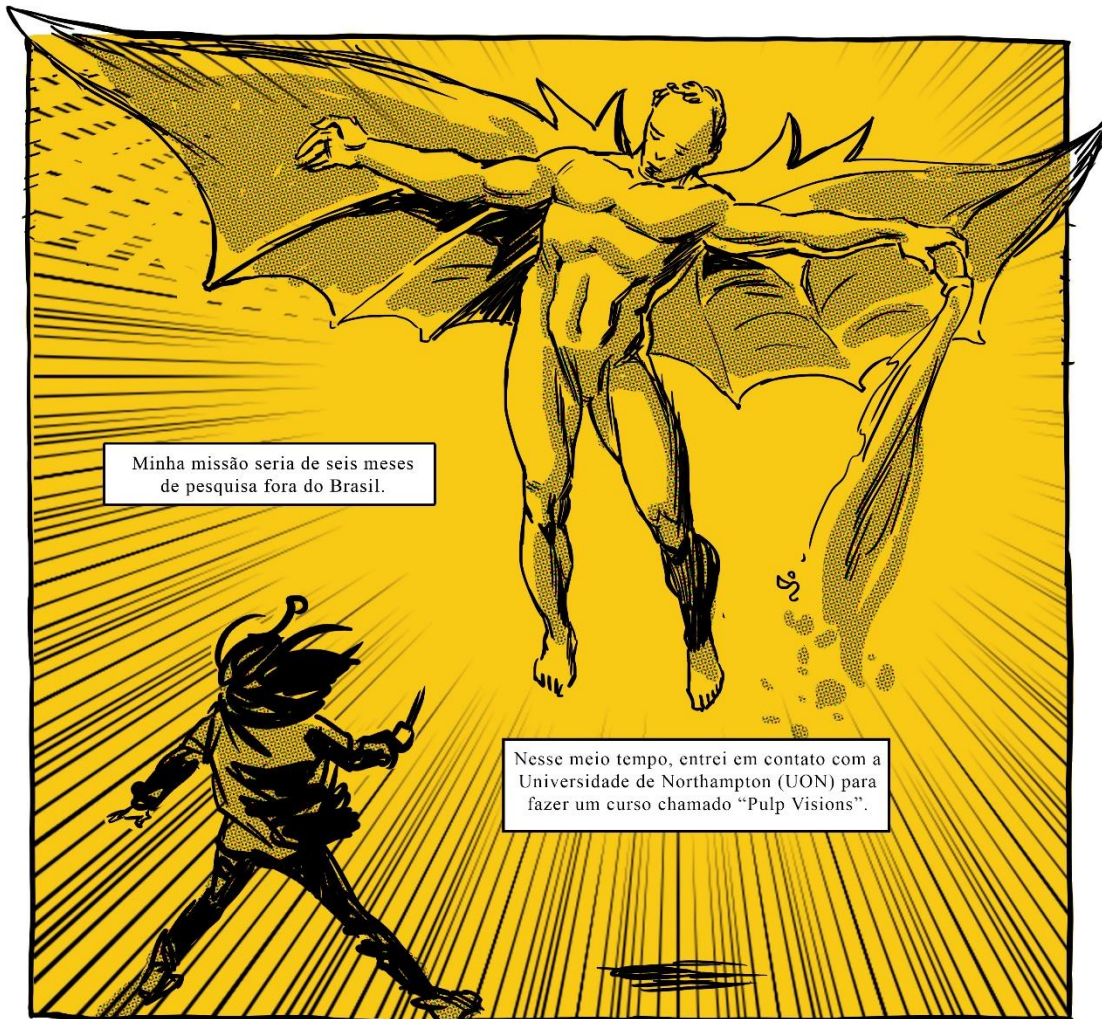


Os contatos pessoais, decorrentes dos eventos da região, foram as maiores riquezas que conquistei nesse movimento.



Trabalhar com o professor Enéias foi uma honra, sobretudo porque, em uma universidade tradicional, ele sempre está aberto para temas assustadores e fantásticos, seja no contexto brasileiro ou inglês.

Nesse ponto, quem está de fato disposto a ajudar você a pesquisar o que você gosta? É uma pergunta que me faço hoje e provavelmente para toda a minha vida universitária.

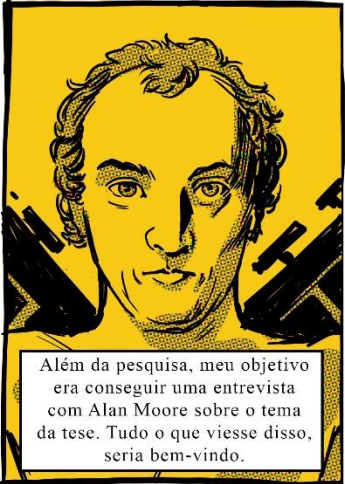


Minha missão seria de seis meses de pesquisa fora do Brasil.

Nesse meio tempo, entrei em contato com a Universidade de Northampton (UON) para fazer um curso chamado "Pulp Visions".



Com o apoio da CAPES e das universidades do Brasil, voei para Londres e em seguida fui parar em Northampton.



Além da pesquisa, meu objetivo era conseguir uma entrevista com Alan Moore sobre o tema da tese. Tudo o que viesse disso, seria bem-vindo.



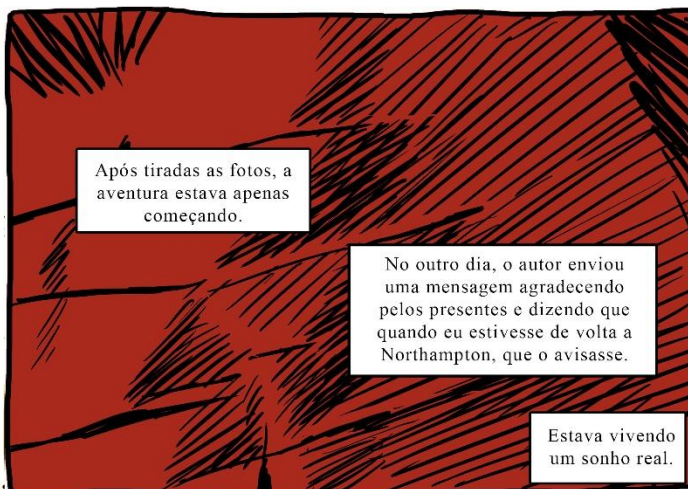
Visitei a casa de Moore no dia do seu aniversário, dezoito de novembro de 2019. Da janela, eu e dois amigos fomos espiados por Melinda Gebbie enquanto Alan Moore dormia.



Deixamos com ela os presentes que levei ao mago – uma cobra de miriti, uma pintura de um nativo amazônico e um cartão.



Após tiradas as fotos, a aventura estava apenas começando.



No outro dia, o autor enviou uma mensagem agradecendo pelos presentes e dizendo que quando eu estivesse de volta a Northampton, que o avisasse.

Estava vivendo um sonho real.

Já de volta a Londres, tive o privilégio de participar do aniversário de homenagem a William Blake na sua casa com diversos estudiosos e entusiastas.



A partir desse encontro, ganhei também uma indicação para ir ao museu Tate Britain

para contemplar uma imensa exposição voltada a Blake.

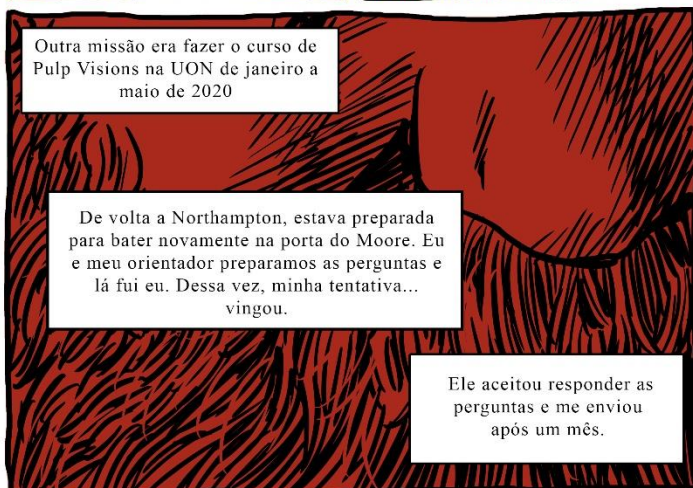


Nessa mesma época, fui aprovada para apresentar uma comunicação sobre minha tese em um evento acadêmico sobre Blake, transferido para 2021.



Outra missão era fazer o curso de Pulp Visions na UON de janeiro a maio de 2020

De volta a Northampton, estava preparada para bater novamente na porta do Moore. Eu e meu orientador preparamos as perguntas e lá fui eu. Dessa vez, minha tentativa... vingou.



Ele aceitou responder as perguntas e me enviou após um mês.



Devido a pandemia do vírus covid-19, com os voos cancelados, acabei abraçando a cidade de Northampton por mais dois meses.



Usei esse período para mergulhar ainda mais no universo blakeano.



Enquanto lia as obras de Moore, o mago escrevia mais sobre Blake.



As hipóteses não paravam de surgir na minha mente.



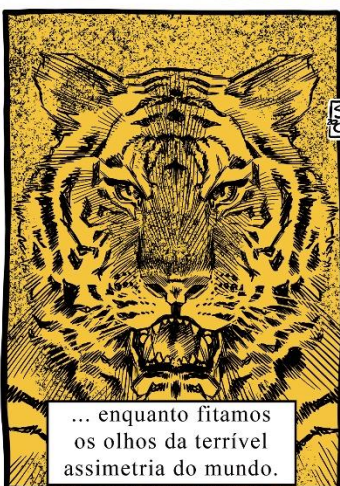
Erguemos a nova Jerusalém ao redor de Usinas Satânicas.



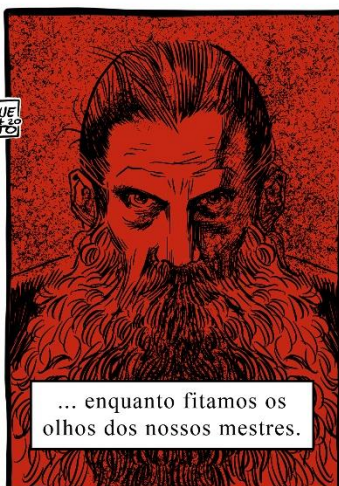
Vemos na máscara um ideal romântico libertário.



Enquanto resistimos à opressão e à intolerância...



... enquanto fitamos os olhos da terrível assimetria do mundo.



... enquanto fitamos os olhos dos nossos mestres.



Nas florestas da noite...

defronto-me com o Apocalipse...

...diário.



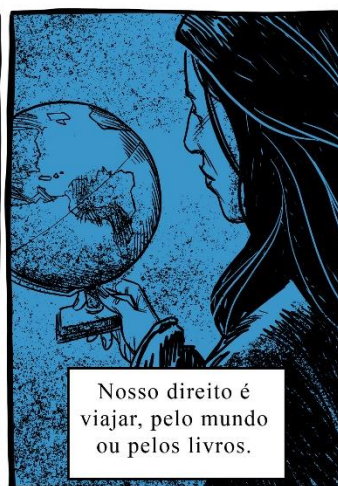
Nesse interim, lidera
meu país um homem cuja
especialidade é matar.



Somos parte integrante
desses mapas...

e sofremos juntos com
as vidas que partem

e com as árvores
que queimam.



Nosso direito é
viajar, pelo mundo
ou pelos livros.



Alguns nascem para
doces deleites.

Outros, para as
noites sem fim.



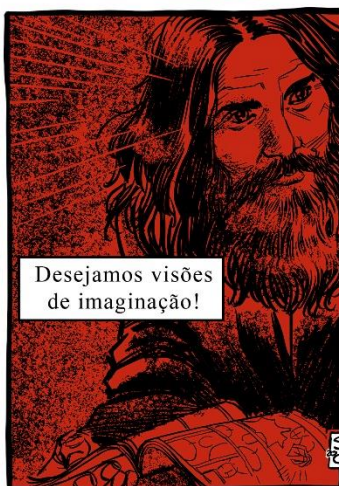
Toda linguagem
artística é uma
espécie de magia.



Buscamos o saber como
uma jornada místicas através
de diversas linguagens,
desvendando nosso corpo
como extensão do nosso
espírito.



Almejamos
uma revolução!



Desejamos visões
de imaginação!



Até o poder pessoal se
fundir com o coletivo!

Pois tudo o que
vive é sagrado!

REFERÊNCIAS

Referências de leituras críticas e outros

ANÔNIMO. **Três Graças**. Pintura. [Século I]

BEATLES. **St. Peppers's Lonely Hearts Club Band**. Capa de album de música. 1967.

BRUEGHEL. Pintura. **The Triumph of Death**. Pintura. 1567.

COVERLEY, Merlin. **Psychogeography**. Harpenden: Pocket Essentials, 2010.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. São Paulo: Martins Fontes-selo Martins, 2014.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos**. Trad. Érico Assis e Francisca Ysabelle Manríquez Reyes. São Paulo: Marsupial, 2015.

GROENSTEEN, Thierry. **The System of Comic**. USA: University Press of Mississippi, 2007.

HUNT, William Holman. **The Hireling Shepherd**. Pintura. 1851.

IANNONE, Leila Rentroia. **O Mundo das Histórias em Quadrinhos**. São Paulo: Moderna, 1994.

JAUSS, Hans Robert. A estética da Recepção: Colocações gerais. In.: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Nauman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In.: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Nauman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

PETERSEN, Robert S. **Comics, Manga, and Graphic Novels**. A History of Graphic Narratives. California: Praeger, 2011.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura Narrativa nos Quadrinhos: Construindo sentido a partir de fragmentos**. Traduzido por Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

Referências críticas de William Blake

ANKARSJÖ, Magnus. **William Blake and Gender**. London: Mc Farland & Company, 2005.

BAINÉ, Rodney M.; BAINÉ, Mary R. Blake's Other Tigers, and "The Tyger". **Studies in English Literature**, 1500-1900, v. 15, n. 4, p. 563-578, 1975.

BEER, John. **Blake a literary life**. Palgrave: Macmillan, 2005.

BENTLEY, G. E. **The Stranger from Paradise**. New Haven: Yale University Press, 2003.

BINDMAN, David. **William Blake: The Complete Illuminated Books**. London, UK: Thames & Hudson and William Blake Trust, 2008.

BLAKE, William. **The Letters of William Blake**. Editado por Geoffrey Keynes. London: Rupert Hart-Davis, 1968.

BLOOM, Harold; ERDMAN, David E. **The Complete Poetry & Prose of William Blake**. New York, NY: Anchor Books, 1988.

BRONOWSKI, J. **William Blake a man without a mask**. USA: Penguin Books, 1954.

BUTTERWORTH, Adeline M. **William Blake: Mystic a study**. London: Simpkin, 1911.

BUTLIN, Martin. (Ed.) **William Blake, Tate Gallery, 1978**. Hardback, good copy, of important Blake exhibition at the Tate, many illustrations.

CHESTERTON, G. K. **William Blake**. Looe, UK: House of Stratus, 2008.

CUNNINGHAM, A. 'William Blake', in **Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects**. 5 vols., 2nd ed., London, 1830, II, pp.170–75, reprinted in G.E. Bentley, **Blake Records**, 2nd ed., Oxford, 2004. p. 648–51.

DAMON, Foster S. **A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake**. Providence, RI: Brown University Press, 1965.

ELLIS, Edwin John; YEATS, William Butler. **The works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical**. Volume II. London: Bernard Quaritch, 1893.

ESSICK, Robert. William Blake's 'Female Will' and its biographical context. **Studies in English Literature** 31. 1991.

GILCHRIST, Alexander. **The life of William Blake: Pictor Ignotus**. London: Vintage, 1999.
LUNDEEN, Kathleen. Urizen's quaking word. **Colby Quartely**, v. 25, March, article 4, issue 1, 1989.

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

PHILLIPS, Michael. **Interpreting Blake**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1978.

RAINE, Kathleen. **William Blake**. London, UK: Thames and Hudson, 1970.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. **Visões de William Blake: imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SWINBURNE, Algernon Charles. **William Blake: A critical Essay**. London: John Camden Holten, Piccadilly, 1868.

TAYLOR, ANYA. Blake's moving words and the dread of embodiment. **Cithara**. N.15, p.75-85, 1976.

TAVARES, Enéias Farias; SANTOS, Andrio de Jesus Rosa dos. *Tradução Intersemiótica Iluminada a obra de William Blake e sua releitura no século XX*. n. 51 (Dez. 2015)- Literatura, Cultura e Outras Artes. **Revista do Programa de pós-graduação em Letras**. UFSM.

TAVARES, Enéias Farias (Org.). **Fragmentum – William Blake – Poeta, Pintor e Artista-Gravurista: uma entrevista com Michael Phillips**, nº 34. Santa Maria, RS: Programa de Pós-Graduação em Letras, Laboratório Corpus, 2012. (3 un.)

VRIES, J. C. E. Bassalick de. **Blake in Relation to Rosetti**. Dissertation presented to the Philosophical Faculty of the University of Zurich. Doctor of Philosophy. BASEL: Buchdruckerei Brin & Cie, 1911.

WEIR, David. **William Blake and the Oriental Renaissance: Brahma in the west**. New York: Albany, 2003.

Referências de obras de William Blake

BLAKE, William. **The Letters of William Blake**. Editado por Geoffrey Keynes. Rupert Hart-Davis: London, 1968.

BLAKE, William. Tyger. 1789. In.: BLOOM, Harold; ERDMAN, David E. **The Complete Poetry & Prose of William Blake**. New York, NY: Anchor Books, 1988.

BLAKE, William. Tyger. In.: **The William Blake Archive**. 1789. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/search/?search=tyger>>. Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. Visions of daughters of Albion. In.: **The William Blake Archive**. 1793. Disponível

em:<<http://www.blakearchive.org/search/?search=Jerusalém,%20the%20emanation%20of%20the%20Giant%20albion>>. Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. The marriage of hell and heaven. In.: **The William Blake Archive**. 1790. Disponível

em:<<http://www.blakearchive.org/search/?search=the%20marriage%20of%20hell%20and%20heaven>>. Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. The marriage of hell and heaven. 1790. In: BLOOM, Harold; ERDMAN, David E. **The Complete Poetry & Prose of William Blake**. New York, NY: Anchor Books, 1988.

BLAKE, William. Newton. In.: **The William Blake Archive**. 1794. Disponível em:<<http://www.blakearchive.org/search/?search=newton>> Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. The ancient of days. In.: **The William Blake Archive**. 1794. Disponível em:<<http://www.blakearchive.org/search/?search=The%20ancient%20of%20days>> Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. Jerusalem, the emanation of the Giant albion: Preface Milton a poem. In.: **The William Blake Archive**. 1804-1811. Disponível em: < > Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. Jerusalem, the emanation of the Giant albion. 1804-1811. In: BLOOM, Harold; ERDMAN, David E. **The Complete Poetry & Prose of William Blake**. New York, NY: Anchor Books, 1988.

BLAKE, William. Augurous of innocence. In.: **The William Blake Archive**. 1807. Disponível em: <<http://erdman.blakearchive.org/#492>> Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. A ghost of a flea. In.: **Tate Britain**. 1819-20. Disponível em:<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-head-of-the-ghost-of-a-flea-verso-a-profile-and-a-reduced-drawing-of-miltons-n05184>> Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. A ghost of a flea. In.: **Tate Britain**. 1819-20. Disponível em:<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>> Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. Milton a Poem: Robert. In.: **The William Blake Archive**. 1811. Disponível em:<<http://www.blakearchive.org/search/?search=robert>> Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. Milton a Poem: William. In.: **The William Blake Archive**. 1811. Disponível em:<<http://www.blakearchive.org/search/?search=william>> Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. Milton a Poem: Jerusalem. In.: **The William Blake Archive**. Disponível em:<<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.84>> Acesso em: 02 Out. 2020.

BLAKE, William. Songs of innocence and experience: London. In.: **The William Blake Archive**. 1789-1794. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/search/?search=london>> Acesso em: 02 Out. 2020.

Referências críticas de Alan Moore

ATKINSON, Doug. **The Annotated Watchmen**. Create Space Independent Publishing Platform, 2016.

BAKER, William M. S. **Alan Moore Spells it Out On Comics, Creativity, Magic and much, much more**. Airwave Publishing, LLC, 2005.

LESLIE, Esther. **Image text interdisciplinary comic studies**. v. 3, n. 2. 2006. Disponível em:<http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_2/leslie/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

LIDADO, Annalisa Di. **Comics – a performance, fiction as scalpel**. Mississippi: University Press, 2009.

HOLLANDA, Carlos Manoel de. **O reencantamento do mundo em quadrinhos uma análise de Promethea de Alan Moore**. Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração: história e teoria da arte, linha de pesquisa: imagem e cultura, 2013.

GREEN, Matthew J. A. The end of the world that's a bad thing right? In: CLARK, Steve; CONNOLLY, T; WHITTAKER, J. **Blake 2.0: William Blake in twentieth – Century Art, Music and Culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 175-176.

NALA, Aroom. **Promethea notes and annotations**. Issues 1-25. 2004. Disponível em:<<http://www.angelfire.com/comics/eroomnala/Promethea.htm>>

MILLIDGE, Gary Spencer. **Alan Moore: O mago das histórias**. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Mythos Editora, 2012.

MINCKLER, David. *Blake/An Illustrated Quarterly, University of North Carolina at Chapel Hill University of Rochester, volume 36, winter, 2003*. Disponível em:<<http://bq.blakearchive.org/36.3.minckler>>. Acesso em: 12/09/2019.

PARKIN, Lance. **Mago das palavras: a vida extraordinária de Alan Moore**. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2016.

SONCUL, S. YIGIT. From Screens to Streets The Dissemination of Guy Fawkes Image in Physical and Living Media. **Between**, vol. IV, n. 7 (Maggio/May 2014)

SILVA, Suellen Cordovil da. A ironia em V de Vingança de Alan Moore. In.: LUIZ, Tiago Marques; SILVA, Suellen Cordovil da Silva. (Org.) **O humor nas literaturas de expressão de Língua Inglesa**. Jundiaí (SP): Paco, 2018.

WHITTAKER, Jason. **From Hell: Blake and Evil in Popular Culture**. In: CLARK, Steve; WHITTAKER, Jason (Eds.). *Modernity and Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p. 192-204.

WHITSON, Roger. *Panelling Parallax: The Fearful Symmetry of William Blake and Alan Moore*. **Imagext**, 2006. Disponível em: <http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v3_2/whitson/>. Acesso em: 12/09/2019
Disponível em: < <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-mooredave-gibbons/> >. Acesso em: 12/05/2019.

Referências de obras de Alan Moore

MOORE, Alan; LLOYD, David. *V for vendetta*. **Warrior magazine**. DC comics, 1982.

MOORE, Alan; LLOYD, David. **V for Vendetta. #1-10**. Maxi-series. Set. 1988- Maio. 1989.

MOORE, Alan; LLOYD, David. **V de Vingança**. Trad. Helcio de Carvalho. Barueri, SP: Panini BOOKS, 2012.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. **Watchmen. #1-12**. Maxi-series. USA: DC comics, set. 1986-Out. 1987.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. **Watchmen**. USA: DC comics, 2014.

MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. **From Hell**. London: Knockabout, 1989.

MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. **From Hell**. London: Knockabout, 2000.

MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. **The From Hell Companion**. China: Knockabout, 2013.

MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. **Do inferno**: drama em dezesseis partes. Trad. Jotapê Martins. São Paulo: Veneta, 2014.

MOORE, Alan; WILLIAM III, J.H. **Promethea. #1-32**. America's Best Comics. Agosto, 1999-Abril, 2005.

MOORE, Alan; WILLIAM III, J.H. **Promethea**. V. 1. Trad. Octávio Aragão. Barueri, SP: Panini Books, 2015.

MOORE, Alan; WILLIAM III, J.H. **Promethea**. V 2. Trad. Octávio Aragão. Barueri, SP: Panini Books, 2017.

MOORE, Alan. **Bog Venus versus Nazi Cock Ring: Some Thoughts Concerning Pornography**. 2007. Disponível em: <<http://www.chrismclaren.com/blog/2007/01/14/bog-venus-vs-nazi-cock-ring/>> Acesso em: 02/08/2020.

Referências de entrevistas consultadas de Alan Moore

MOORE, Alan. Entrevista. **The guardian**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2019/aug/30/from-heaven-and-hell-alan-moore-on-the-sublime-visions-of-william-blake>> Acesso em: 28/09/2019

MOORE, Alan; NOTENBOOM, E. M. **From Hell: Alan Moore and William Blake**. September 4, 2016. Disponível em: <<https://thehumandivine.org/2016/09/04/from-hell-alan-moore-and-william-blake-by-e-m-notenboom/>>. Acesso em: 28/01/2018.

MOORE, Alan. **Alan Moore on William Blake's contempt for Newton**. Published 5 th, December, 2014. Disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/william-blake-isaac-newton-ashmolean-oxford>>. Acesso em: 25/01/ 2018.

MOORE, Alan. **Alan Moore: Comics Won't Save You, but *Dodgem Logic* Might**. 2009 Disponível em: <<https://www.wired.com/2009/12/alan-moore-dodgem-logic/>> Acesso em: 27/01/ 2018.

MOORE, Alan. **Alan Moore's Top Five: Mystics and Magicians**. *Confidentials*. March, 28th, 2017. Disponível em: <<http://confidentials.com/liverpool/alan-moores-top-five-mystics-and-magicians>>. Acesso em: 25/04/2018.

MOORE, Alan. **Dans la tête d'Alan Moore**. Arte HD, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YJ3QWnWENNY>> ou <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-014342/dans-la-tete-d-alan-moore/>> Acesso em 21/10/2018.

MOORE, Alan. **Dodgem Logic**. Alan Moore's underground Magazine Wallpapers. London: Top shelf, 2010. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20110717070900/http://www.dodgemlogic.com/steal>>. Acesso em: 27/01/2018.

MOORE, Alan. **Dodgem Logic**. Alan Moore's underground Magazine. London: Top shelf, 2010. Disponível em: <<https://comicvine.gamespot.com/dodgem-logic/4050-37489/>>. Acesso em: 27/01/2018.

MOORE, Alan. **Fossil Angels**. 2010. Disponível em: <<https://glycon.livejournal.com/13888.html>>. Acesso em: 29/11/2017.

MOORE, Alan. **If you read only one Alan Moore Jerusalem interview, make it this one**. 22th, set. 2016. Disponível em: <https://londonhollywood.wordpress.com/2016/09/22/if-you-read-only-one-alan-moore-jerusalem-interview-make-it-this-one/>>. Acesso em: 14/05/ 2018.

MOORE, Alan. **KFB1M£**. 11th, May, 2009. Disponível em: <<http://www.terrazero.com.br/2009/11/alan-moore-kfb1m/>>. Acesso em: 24/01/2018.

MOORE, Alan. **Pyrotechnics: Alan Moore on Anarchy, Psychedelics, and the Art of Storytelling**. 8 th, January, 2018. Disponível em: <<https://www.insidetherift.net/art/2018/1/4/pyrotechnics-alan-moore-on-anarchy-psychedelics-and-the-art-of-storytelling>>. Acesso em: 30/01/2018.

MOORE, Alan. **The Mindscape of Alan Moore**. Direção: Zen Vylenz, Produção: Dez Vylenz, London, 34min. 2013.

MOORE, Alan; ABAITUA, Matthew. **Alan Moore Interview**. 10 de janeiro de 2011. Disponível em: <<http://www.harrybravado.com/articles/alan-moore-interview>>. Acesso em: 26/01/2018.

MOORE, Alan; BABCOCK, Jay. **Magic Is A Foot: A Conversation with ALAN MOORE about the Arts and the Occult**. Posted by Jay Babcock. 4 May 2003. Disponível em: <<https://arthurmag.com/2007/05/10/1815/>>. Acesso em: 19/09/2018.

MOORE, Alan; BEATON, Frank. O Encantador de Serpentes: Entrevista com ALAN MOORE. **Nona Arte**. Publicado em 31 de Março de 2003. Traduzido por Alexis Lemos. Disponível em: <www.briefnews.kit.net>. Acesso em: 25/04/2018.

Referências consultadas

BIAZU, Caroline. **Desejo & Violência: a personagem Oothoon sob o enfoque dos pensamentos de William Blake e Mary Wollstonecraft**. 2016. p. 158. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2016.

CANTO, Daniele Schwarche do. **O casal Gilchrist e a vida de um pintor desconhecido: o gênero biografia e a recepção da obra de William Blake no século 19**. 2015. P.120. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2015.

CARNEIRO, Maria Clara. **Metalinguagem dos Quadrinhos: Estudo de contre la bande dessinée de Jochen Gerner**. (Tese em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2014.

D'ANGELO, Helô. Barreiras da academia são de linguagem, não de inteligência, diz autor de tese em quadrinhos. **Revista Cult**. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/nick-sousanis-desaplanar/>> Acesso em: 01Out. 2020.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. v. 1. São Paulo: 34, 1996.

OLIVEIRA JR, Otoniel Lopes de. **Etnografia em quadrinhos subjetividades e escrita de si Tembê-Tenetchara**. 2016. P.140. Dissertação. (Mestrado Acadêmico em Ciência da Comunicação) - Universidade Federal do Pará, RS, 2016.

SILVA, Suellen Cordovil da. A ironia em V de Vingança de Alan Moore. In.: LUIZ, Tiago Marques; SILVA, Suellen Cordovil da Silva. (Org.) **O humor nas literaturas de expressão de Língua Inglesa**. Jundiaí (SP): Paco, 2018.

TAVARES, Enéias Farias (Org.). **Fragmentum – William Blake – Poeta, Pintor e Artista-Gravurista: uma entrevista com Michael Phillips**, nº 34. Santa Maria, RS: Programa de Pós-Graduação em Letras, Laboratório Corpus, 2012.

TAVARES, Enéias, F. **As Portas da Percepção: Texto e Imagem nos Livros Iluminados de William Blake.** (Tese em Letras). Univesidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil, 2012.

APÊNDICE I – TABELA QUANTITATIVA DE PESQUISA

Nota ao leitor: Essa tabela numérica em andamento foi criada em 2017 e contabiliza as obras de Alan Moore que apresentam referências à William Blake.

Tabela numérica	Obras de Alan Moore (lidas)	Referências a Blake encontradas
Referências Textuais Ficcionalis	20 ¹²⁹	4 ¹³⁰
Referências Textuais não Ficcionalis	16 ¹³¹	16
Referências Visuais Ficcionalis	14 ¹³²	4 ¹³³
Referências Visuais Não Ficcionalis	1 ¹³⁴	1

¹²⁹ Obras lidas: *Watchmen*, *From Hell*, *Promethea*, *Swamp Thing*, *Supreme*, *Lost Girls*, *Miracleman*, *V for Vendetta*, *Liga extraordinária*, *Halo Jones*, *The small killing*, *Voice of Fire*, *Monstro*, *Superman*, *The Spirit*, *It's dark in London*, *Batman killing joke*, *Nemo: heart of ice*, *Vampirella*, *D.R&Quinch/Skizz*.

¹³⁰ Obras que fazem referência a Blake: *Watchmen*, *From hell*, *Promethea*, *V for Vendetta*.

¹³¹ São 14 entrevistas, incluindo *Fossil Angel* e *Angel Passage performance*.

¹³² Obras lidas: *Watchmen*, *From Hell*, *Promethea*, *Swamp Thing*, *Supreme*, *Lost Girls*, *Miracleman*, *V for Vendetta*, *Liga extraordinária*, *Halo Jones*, *The small killing*, *Voice of Fire*, *Monstro*, *Superman*, *The Spirit*, *It's dark in London*, *Batman killing joke*, *Nemo: heart of ice*, *Vampirella*, *D.R&Quinch/Skizz*.

¹³³ Obras que fazem referência a Blake: *Watchmen*, *From Hell*, *Promethea*.

¹³⁴ 25.000 years of erotic Freedom (1953) refere-se a *The Red Dragon Does the Woman Clothed in the Sun* na página 17.

APÊNDICE II – ENTREVISTA COM ALAN MOORE

Illuminated Visions: An Interview with Alan Moore about William Blake's Art By Suellen Cordovil & Enéias Tavares

Nota ao leitor: Questões enviadas para o autor entrevista em 15 de fevereiro de 2020 e as respostas entregue dia 25 de março de 2020.

1. William Blake is a very important artist in English Tradition. Today, he is translated to movies, comics, music, novels and other media and arts. For a lot of readers, Blake is first read in those media translations than in his original works. Do you remember when was the first time that you read about him or about his art? How that experience formed your own artist process and career?

Alan Moore: By 1953, the year of my birth, Blake and Parry's Jerusalem was already England's favourite hymn – perhaps because its ambiguity allows it to mean many different things to many different people – and was subsequently part of the cultural atmosphere that I breathed, largely unnoticed and unconsidered, from my early childhood. At around the age of fifteen, I was studying Blake as part of my 'O'-level English course and became more broadly aware of his work. Electrifying pieces like 'London', timeless in its portrait of crushing austerity, convinced me of both Blake's lyric genius and his blazing morality. This was vital, contemporary poetry that could as easily have been written in 1815, or 1969, or 2020, and it demonstrated the astonishing power of what poetry could accomplish; beautiful information, unrestrained by time and space. Of course, during the psychedelic 1960s, references to Blake were everywhere, from Aldous Huxley to Allen Ginsberg and the iconic sleeve of the Beatles' *Sergeant Pepper*. Even so, it was not until I'd become someone who earned their living by crafting language and imagery that I began to fully appreciate the enormous scale of what Blake had achieved in his glorious synthesis of language, art, spirituality and politics. I placed Blake at the very top of my personal pantheon of human high-water marks; men and women who are deathless pinnacles of our species, and who remind us all just how much there is to aspire to. He has remained in that position ever since. Biological organisms don't get much better than William Blake.

2. In the 1980s, we found remissions of Blake’s work in *V for Vendetta* and *Watchmen*. In *V*, Blake is cited as an example a revolutionary artist. In *Watchmen*, his poem, “The Tiger”, is used as an example of a poet and painter whose symmetry mirrors the very complexity of artistic making. At that time, was Blake important for your own production? How these two views, political and artistic, are shaped by your concerns in this period, such as totalitarian regimes and war dangers?

Alan Moore: During the 1980s I became aware that, as an autodidact, I possessed perhaps a broader field of cultural reference than my contemporaries in the comics world, and decided to use that to my advantage as a literary resource. Quotes from books or songs that seemed appropriate would find their way into my earliest stories, often as a way of lending extra resonance or meaning to the subject matter. Since William Blake has been a longstanding source of inspiration, and since his ideas are still so widely applicable and relevant, it’s not surprising that I’ve found them useful in so many instances. With *Watchmen*, this grew from the symmetry inherent in a Rorschach blot, and the realisation that that character’s tiger-like behaviour might fit with Blake’s poem in an interesting way, that could be made to resonate with other symmetries presented in the narrative, including the material layout of the comic’s pages. Probably of more significance was the allusion in *V for Vendetta*. In that work I was attempting to express my thoughts on anarchy and revolution generally, and to suggest that these things should not separate themselves from the Romanticism that is arguably at their core; the freedom to create, and be in love, and explore marvellous ideas, that are surely the freedoms which we fight our revolutions for. Nowhere is this crucial union between Romantic vision and dissident acts better exemplified than in Blake’s work, and that is as true today as it was forty years ago.

3. William Blake was a multiple artist: poet, painter, printmaker, singer and book producer. Among these dimensions, Gilchrist’s stories tells us about his visionary perceptions. This aspect of his biography was present by you in *From Hell*. Being yourself a student and a practitioner of magic, how close is Blake’s mystical aspect to your own experiences and visions?

Alan Moore: When I began to study magic, I quickly came to realise that Blake’s sophisticated view of the primacy of the imagination was entirely the correct one: the only place that magic happens – or needs to happen – is inside the human mind, where it is unquestionably real in all

its terrible magnificence. Once that is understood, we have the key to Romanticism, and magic, and William Blake. It might be said we have the key to everything.

4. In *Songs of Innocence*, Blake has a poem called “The Little Girl Lost” and “The Little Girl Found”, two poems about how the loss of innocence is related to the experience of sexuality. One of your most important works is *Lost Girls*, with Melinda Gebbie. How free love, the senses of the body, the experience of desire, sung by Blake in his poems, are present in this project or in other examples of your production?

Alan Moore: The idea of ‘free love’ is a perennially attractive one in theory, particularly amongst adolescents, that is almost impossible to put into practice in any human emotional reality. A reading of Marsha Keith Schuchard’s *Why Mrs. Blake Cried* would suggest that William Blake fared no better than anybody else in this regard. On the broader subject of desire and sensuality, I think that Blake’s honesty about these vital elements of our experience was one of the things that made him a totemic figure in the 1960s, when the expression of the erotic was an issue on the cultural frontline. In my own case, it was the influence of those times rather than Blake specifically that led me to insist that the erotic be given equal time with the violent or horrific in my work, most notably in *Lost Girls*. As I say, this agenda arose from the imprinted culture of my youth, but William Blake was always a component of that culture.

5. *Promethea* is a kind of practical course about magic and west esoteric. In your opinion, would Blake’s illuminated books – a composite art of text and image - be analogues or precursors to comic books? Because the two arts encompass text and image, mind and body, are they not also the ideal space for a mystical experience in which bodily senses and spiritual elements are merged or united?

Alan Moore: While I’d agree that in combining text and imagery – engaging both ‘halves’ of our minds – we have a splendid vehicle for the transmission of elusive magical ideas, I’d tend to shy away from an attempt to link Blake’s wonderful illuminated manuscripts with comic books. Most importantly, they do not have the all-important element of sequential visual storytelling in common. The only tenuous connection that I’d make between Blake and the comic field would be to draw comparisons between the work of William Blake and the late comic-book genius Jack Kirby (whose Marvel Comics contemporary, ‘Submariner’ creator William Blake Everett, claimed ancestral family connections with the Lambeth visionary). Both

Blake and Kirby surrounded themselves with working-class metropolitan life, and both produced celestial visions of another world above the urban squalor, that was populated by titanic figures with unlikely allegorical names, and proportions that were more those of classical statuary than of human beings. And both, of course, died without a fraction of the wealth or recognition that their sublime work should have afforded them.

6. Blake, according to Gilchrist, sang some of his songs in soirees and social London gatherings, which would transform him into a kind of performer. As a performer yourself, with magical acts like *Birth Call* and *Snakes & Ladders*, what is the importance of this personal interaction with the audience? How did this experience lead to *Angel Passage*, a performance in honor of Blake and what you communicate about his art and magic on that piece? Can we expect a comic version of this performance, as we have the other two, *Birth Call* and *Snakes & Ladders*?

Alan Moore: In 1994, while still in the aura phase of my first genuine magical experience, it occurred to me that the only conceivable way of processing such an experience was through the power of art. I conceived of dense and mesmeric verbal lyricism, fused with music, dance, theatrics, lighting and even incense to create a multisensory, multimedia event that could possibly overwhelm the audience's conventional critical faculties and immerse them in a simulacrum of the mystical experience itself. Being new to magic, I egotistically assumed that I was the first magical practitioner in human history to have thought of this. Then, of course, I realised that this kind of magical performance had a history that reached back through Aleister Crowley and John Dee; through alchemist Claudio Monteverdi's conception of multimedia opera as a means of conveying alchemical ideas; through the creator of my snake-puppet patron deity Glycon, Alexander of Abonoteichus, in the 1 century CE; back to the original Palaeolithic shamans dancing in the firelight and creating all of modern human culture as they did so. In short, throughout our history, its performance has always been magic's most obvious and most efficient application, and I'm unsurprised to find that Blake came to the same conclusion. We commenced our magical performances in 1994, and we liked to let them happen by invitation rather than pre-selecting subject matter ourselves. In 2000, I'd been asked to contribute something to an event celebrating Blake, to coincide with an exhibition of his work at the Tate Gallery. In preparation, I'd conducted a magical ritual in order to determine what form the piece should take, and had found myself simply recounting everything I knew of Blake's life, albeit in an emotionally and spiritually charged register. This simple biographical recounting thus

became the principal backbone of the hour-long performance piece, which we divided into four movements. Blake's childhood we chronicled in a section titled 'Innocence', his painful adolescence and early adulthood in a section titled 'Hell', his later life and eventual death in a section titled 'Experience', and finally his afterlife as a continuing force in culture in a section titled 'Heaven'. I don't think that a comic strip adaptation is likely at this point. Melinda once considered an illustrated version, but whether that is still a possibility amongst her other projects, I'm afraid I don't know.

7. With poems like "London" or passages from *Milton*, Blake is considered one of the precursors of Psychogeography. You explored this theme through the imaginative territories of *From Hell*, *The Voice of Fire* and *Jerusalem*. How do you see psychogeography and what is its importance from English romanticism to contemporary production, as in your works attested and the works by Ian Sinclair?

Alan Moore: Psychogeography, in its simplest construction, is an excavation of a place's meaning, generally using poetry as a pick or shovel. As an artistic practice, it has a number of forebears, including the walks of the Surrealists, the Situationist concept of *derive* or 'drift', and even the questing London strolls of Arthur Machen. Although he himself feels the term has outlived its usefulness, Iain Sinclair is to my mind the greatest living exponent of this process, and it was through his work that I first became aware of the concept, making use of it in my approach to *From Hell*. It has become a central concern of my work in general, in that I don't believe it is possible to fully understand a character, real or fictitious, unless we fully understand the landscape, real or fictitious, from which that character has emerged. The reverse is also true, in that we cannot talk of a place without also talking of the human lives that have passed through it and defined its character. Psychogeography is a literary tactic, and, as with Blake's 'London', its enormous power is derived from short-circuiting the gap between the sublime and the mundane, lending the weight and force of the material world to poetry, while directing the transformative light of poetry on the material world.

8. Can we expect Blake's presence in *The Moon and Serpent Bumper Book of Magic*, your great book on the history of magic written in partnership with Steve Moore? Is there a date for its launch?

Alan Moore: *The Moon & Serpent Bumper Book of Magic* has suffered a number of setbacks, most of them related to providing artists and artwork for the already-completed text material. This has led to a necessary re-think of the project, and the dropping of some art-based features, like the proposed tarot deck, for cost reasons. However, work is now progressing – Kevin O’Neill, for example, is currently working on the eight-page ‘Adventures of Alexander’ serial, and I believe John Coulthart is continuing with his hallucinatory illustrations for our decadent/occult pulp adventure narrative, ‘The Soul’.

I’m afraid we still have no release date for the book, but I can tell you that William Blake is included as one of our fifty-strong ‘Lives of the Great Enchanters’, situating him at the pivotal historical point where magical ideas found a new and potent vehicle in Romanticism.