

O JARDIM SELVAGEM DE ANNE RICE: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE REMBRANDT EM *THE TALE OF THE BODY THIEF* ATRAVÉS DE UM “PROJETO CRIATIVO”

Andrio J. R. dos SANTOS*

■ **RESUMO:** Em seus romances, Anne Rice traça desde impressões passageiras até análises complexas de pinturas, poemas, contos, músicas e outras formas artísticas. Por vezes, tais obras são ressignificadas no texto em prosa e, em certos casos, esse processo pode ser lido como tradução intersemiótica. No romance *The Tale of the Body Thief*, Rice realiza uma releitura da pintura *The Syndics of the Clothmakers Guild*, de Rembrandt, utilizando-a como uma espécie vértice onde converge a maior angústia do vampiro Lestat: a questão do mal. Tomando os estudos interartes como base teórica, considero que existe uma concepção crítica e criativa que norteia as releituras artísticas de Rice em suas “Vampire Chronicles”, algo que concebo como um “projeto criativo” e que tem base na noção estética que Lestat chama de Jardim Selvagem. A partir dessa noção, analiso a releitura da pintura de Rembrandt realizada por Rice. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Releitura artística. Anne Rice. Rembrandt. Crítica.

Introdução

A obra de Anne Rice possui a peculiar característica de atrair tanto a atenção acadêmica quanto a do público *mainstream*. Isto porque nenhuma outra autora considerada “cultura popular” ou “literatura de massa” atraiu tanta atenção acadêmica quanto Anne Rice, principalmente na década de 1990. Essa atenção se deve não apenas às características composicionais de suas obras, como caracterizações de personagens sofisticadas ou enredos intrincados, como também ao fato de Rice estabelecer um diálogo crítico com a tradição gótica. As obras

* Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Vinculado ao Programada de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – Estágio Pós-Doutoral, Bolsa PNPd/CAPES, Santa Maria, RS, Brasil — andriosantoscontato@hotmail.com.

da autora são frequentemente lidas sob um escopo gótico, no qual aparecem ao lado de textos fundadores, como *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, e *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, e da obra de autores contemporâneos, como Clive Barker e Stephen King. Por isso, não surpreende que Rice adentre a academia norte-americana a partir dos estudos do gótico. Além disso, a obra de Rice passou a ser discutida em relação as teoria de gênero, principalmente devido a leituras homoeróticas de seus romances.

A obra de Rice também é caracterizada por personagens singulares, seus monstros elegantes, como o vampiro Lestat ou o imortal Ramses. Esses monstros sobrenaturais seriam, segundo a própria Rice, representações da dual condição humana, apontamento que fornece uma importante ferramenta de leitura e interpretação à obra da autora. A personagem Lestat ecoa essa questão no prólogo de *Memnoch The Devil* (1995), ao sugerir que divide as mesmas dúvidas existenciais que seu leitor: “we have souls, you and I. We want to know things; we share the same earth, rich and verdant and fraught with perils. We don’t – either of us – know what it means to die, no matter what we might say to the contrary” (RICE, 1995, p. 8)¹. Rice não deseja que sua obra seja um tipo de fuga da realidade, mas sim um mergulho no âmago da realidade, um exame empático e estético das coisas e dos seres. A busca de Louis por sentido através de uma existência sombria, em *Interview with the Vampire* (1974), reflete a busca humana por sentido no que, às vezes, parece ser uma vida estéril em um mundo apático. A busca de Micheal por identidade, em *The Witching Hour* (1990), reflete a busca humana por conexão e família, levantando questões sobre como essas relações definem quem somos.

De modo geral, a religião Católica sempre teve lugar de destaque na obra de Rice e a razão disso é, em partes, biográfica. Nessa instância, sua obra também reflete as dissidências e reconciliações da autora com a fé Católica. Claro que não é possível reduzir a obra da autora a sua biografia, uma vez que seus romances também tratam de questões universais, como no caso de discussões acerca do mal. Em *Essay On Earlier Works* (2007, online), Rice menciona que os três temas mais recorrentes em suas obras, se não os mais importantes, são “the continuing battle against evil” (RICE, 2007, s.p.)², “the search for the good” (RICE, 2007, s.p.)³ e “the quest of the outcast for a context of meaning” (RICE, 2007, s.p.)⁴. O fato é que o imaginário e a crença Católica, assim como as concepções de pecado, culpa,

¹ Tradução de Barcellos (1997): Nós temos alma, você e eu. Queremos conhecer tudo. Dividimos a mesma terra, rica, verdejante e cheia de perigos. Não sabemos, nenhum de nós dois, o que significa morrer, por mais que possamos afirmar o contrário.

² Tradução do autor: a batalha contínua contra o mal.

³ Tradução do autor: a busca pela bondade.

⁴ Tradução do autor: a busca do excluído por algo significativo.

danação e redenção, marcam a produção de Rice desde as primeiras obras até as mais recentes. Rice é natural de New Orleans, cidade em que residiu por muito tempo e que é palco de boa parte de sua produção ficcional. Filha de descendentes de imigrantes irlandeses, sua família, assim como a comunidade a que pertencia, estava fortemente atrelada à fé Católica. A autora menciona que, durante a infância em New Orleans, parecia-lhe que todos eram católicos e que havia algo celestial palpável pelas ruas (RAMSLAND, 1991).

A obra de Rice está permeada por referências e releituras artísticas. Particularmente em “The Vampire Chronicles” (1974-2018), saga que conta com 18 publicações, a malha narrativa ressoa poemas de Coleridge, Shelley, Keats, tragédias de Shakespeare e Marlowe, épicos de Dante e Milton, a prosa de Charles Dickens e Henry James e até mesmo a *weird fiction* de H. P. Lovecraft. Neste ensaio, trato da releitura artística que Rice realiza da pintura *The Syndics of the Clothmakers Guild* (1662), de Rembrandt. No romance *The Tale Of The Body Thief* (1992), Rice emprega a pintura do artista holandês como um espelho que reflete a maior angústia do vampiro Lestat: a questão do mal. Lestat considera que Rembrandt era capaz de retratar a bondade imanente dos modelos, algo eternizado na tela. Por outro lado, para Lestat, a natureza vampiresca seria algo maligno. Por isso, contemplar a pintura de Rembrandt o desconcerta, uma vez que a eternidade concedida pelo pintor holandês aos seus modelos – e à bondade em seus rostos – é considerada superior à sua. Para fins metodológicos, leio esse processo de releitura artística como tradução intersemiótica.

Embora autores como Diniz (1998), Pignatari (2004), Clüver (2006) e Plaza (2006) forneçam concepções gerais de tradução intersemiótica (não livres de inconstâncias e disparidades), não há menção a uma forma de abordagem, tratamento ou análise do resultado desse processo. No entanto, a inexistência – ou a vaga menção à questão da análise – sugere que uma tradução intersemiótica necessita ser lida de acordo com a coerência interna da obra tradutora. Isto é, os subsídios críticos para a análise estariam expressos na obra que realiza a recriação artística.

Longe de adentrar nas minúcias desta querela teórica, procuro sanar essa lacuna a partir da compreensão de que a tradução intersemiótica em *Body Thief* se realiza a partir de um “esquema” estruturante, um tipo de *mote* estético, cuja função é oferecer um norte crítico para as recriações realizadas por Rice. Partindo de obras de Clüver (2006) e Campos (2006), chamei este “esquema” de “projeto criativo”. No intuito de identificar o projeto criativo em voga no romance analisado, busquei a concepção traçada em *The Vampire Lestat* (1985), chamada “Jardim Selvagem”, a qual serve de base para a análise da recriação artística realizada por Rice.

“Beauty is a savage garden”: O Jardim Selvagem de Lestat como “projeto criativo”

Leio a recriação artística realizada por Rice em *Body Thief* como tradução intersemiótica. No entanto, este conceito não está livre de dubiedades, uma vez que é tratado e desenvolvido de formas distintas por diversos teóricos. A própria noção de “tradução intersemiótica” é, por vezes, inconstante. A ideia geral, como demonstra Thaís Diniz (1998), é a de uma transferência ou diálogo de signos entre um sistema verbal e um não verbal. Essa mesma noção, para Claus Clüver (2006), é nomeada como “transposição intersemiótica”. Para o autor, a “tradução intersemiótica” diz respeito a uma representação relativamente ampla, considerando não apenas a relação entre dois sistemas sógnicos distintos, como também os aspectos culturais das obras.

Os pressupostos teóricos nos quais se fundamentam os estudos intersemióticos também apresentam divergências. Autores como Diniz (1998) desenvolvem noções mais pragmáticas, a partir do trabalho de Roman Jakobson e de outros teóricos da semiologia. Outros autores, como Júlio Plaza (2006) e Décio Pignatari (2004), compreendem que a semiótica formulada pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce seria a mais adequada para tratar de tradução intersemiótica. Plaza (2006) defende a noção de “signo estético”, concepção diretamente absorvida do pensamento peirceano, apresentada como uma espécie de significado essencial, aquilo de mais instantâneo que se mostra em um dado objeto. Pignatari (2004) discute essa questão nomeando o “signo estético” de Plaza como “quase-signo”. Já Clüver (2006), embora não chegue a adotar essas terminologias, menciona a existência de um “essencial” irredutível na obra traduzida – na mesma linha do “quase-signo” de Pignatari (2004).

Embora expressem visões um tanto divergentes, os autores Diniz (1998) e Clüver (2006), Pignatari (2004) e Plaza (2006), parecem concordar que tradução intersemiótica – ou transposição, no caso de Clüver – compreende uma transformação ou diálogo crítico entre signos, considerando objetos artísticos distintos. Tendo essa similaridade básica em comum, o processo de tradução intersemiótica leva em consideração as diferenças compreendidas nas naturezas dos objetos artísticos analisados e, por vezes, em suas especificidades materiais. Ou seja, as características essenciais concernentes a um processo de tradução intersemiótica se estabelecem de forma contextual, conforme uma lógica interna relativa à sua pertinência no próprio processo.

A noção de tradução intersemiótica que mais se adéqua a este trabalho vai ao encontro das concepções de Plaza, *Tradução Intersemiótica* (2008)⁵, e Pignatari,

⁵ Publicado pela primeira vez em 1987.

Semiótica em Literatura (2004)⁶, que têm como base a semiótica de Peirce. Ambos os autores partem do pressuposto de que uma tradução intersemiótica se realiza a partir da saturação do que Peirce chama de signo estético. O signo estético seria uma espécie de “significado essencial” que existiria em uma dada obra de arte e que, assim que identificado, poderia ser utilizado como material de tradução. Ou seja, seria este “significado” que seria identificado e traduzido pelo objeto tradutor. Pignatari (2004) comenta que o signo estético, de caráter icônico, apresenta-se, de certa forma, híbrido: “o signo estético, uma espécie de noção geral em que se funda a obra de arte, é compreendida por Peirce em caráter icônico. Todavia, existe aqui uma miscigenação de ordem semiótica, pois se trata de um ícone simbolizado ou um símbolo iconizado” (2004, p. 74). Na perspectiva do autor, o signo estético, esse ícone simbolizado, atua em um interstício de significação no processo de tradução intersemiótica.

Em sua noção mais básica, o processo de tradução intersemiótica se funda na identificação de um material básico e essencial em uma dada obra, que seria, por sua vez, transformado pela obra tradutora. A poesia é sempre o exemplo utilizado pelos autores supracitados para exemplificar o signo estético: “na poesia, as palavras não mais significam o que delas se espera, porque já não são mais palavras. Elas adquirem feições icônicas” (PIGNATARI, 2004, p. 183). A noção de que a poesia apresenta feições icônicas, ou seja, características que mais evocam sentidos do que os expressam positivamente, traz à luz outro problema teórico. Para Plaza, a poesia é “[f]eita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, é intraduzível” (PLAZA, 2008, p. 26). Se tradução intersemiótica tem por base a identificação deste signo estético, que seria por sua vez intraduzível, de que forma esse processo seria possível? Além disso, como se daria tal processo?

Plaza (2008), Clüver (2006) e Diniz (1997) buscam em Haroldo de Campos uma resposta a essa questão. O ensaio que fundamenta a discussão é *Da tradução como Criação e como Crítica*, publicado originalmente em 1962. Neste texto, o poeta e tradutor Haroldo de Campos examina a noção de “informação estética”, que se refere a uma espécie de sentido essencial de uma obra de arte, que seria inseparável de sua forma composicional e, justamente por isso, intraduzível. Vale ressaltar que essa noção de “informação estética” apresenta características similares à noção de signo estético apresentada por Peirce (1958), que é empregada por Pignatari (2004) e Plaza (2008).

Campos sugere abdicar da noção de prosa ou poesia, tratando da obra, particularmente a literária, como “texto criativo”. Partindo dessa perspectiva, Campos considera a impossibilidade da tradução de textos criativos, defendendo, na verdade, que a prática tradutória recria esses textos. Assim, teremos “em outra

⁶ Publicado pela primeira vez em 1974.

língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2006, p. 34). Campos compreende tradução como uma espécie de vivência do texto criativo, mas também uma vivência do mundo e da técnica do objeto traduzido. A partir disso, empreende-se um estraçalhamento das partes dessa criatura organizada que é o texto criativo, para então recriá-la de forma crítica.

A concepção de tradução apresentada por Campos, localizada “no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 2006, p. 35), apresenta-se de maneira provocadora, uma vez que sugere a abdicação de certos preceitos teóricos. Quando penso em tradução intersemiótica a partir de Campos, as considerações de Clüver e Diniz sobre a natureza das obras envolvidas no processo perdem destaque, ficando em segundo lugar. Da mesma forma, as abstrações e suposições teóricas de Pignatari e Plaza também perdem força. Isto porque a noção de Campos oferece uma resolução atrativa, coerente e crítica à questão da tradução intersemiótica.

As questões teóricas apresentadas até este ponto oferecem a possibilidade de compreender tal processo como um exercício crítico e criativo, noção orgânica e fluida que, embora longe de solucionar todos os problemas teóricos relativos à tradução intersemiótica, se opõe a uma visão excessivamente pragmática e causal do mesmo. De certa maneira, esta afirmativa esgota os recursos teóricos fornecidos pelas concepções sobre tradução intersemiótica. Uma vez que uma tradução intersemiótica já está dada na obra tradutora, as noções teóricas que norteiam o processo são pano de fundo e, assim, o que está para além desse processo é a análise da obra tradutora. Neste caso, não se trata mais de tradução intersemiótica, e sim de crítica, algo de que tratarei a seguir.

Gostaria de destacar que, por razões estilísticas e objetivas, não me deterei em especificações sobre termos teóricos específicos, como os discutidos até aqui. Por isso, quando digo que analiso “uma tradução intersemiótica” ou “uma recriação artística”, estou dizendo na verdade que analiso os sentidos “essenciais” (signo estético) que a obra tradutora recriou criticamente da obra traduzida, sentidos que agora integram organicamente a própria obra tradutora. De certa forma, o que analiso é o “produto” de uma tradução intersemiótica, pois analiso esses “sentidos essenciais” de acordo com a coerência interna da obra tradutora.

As questões teóricas supracitadas não oferecem necessariamente um ponto de partida para fundamentar a análise do resultado de uma tradução intersemiótica, isto é, para nortear a análise de um objeto tradutor. Vejo-me então diante da seguinte questão: como analisar o resultado de um processo tão intrincado? Ou melhor, ao passo que Rice recria sentidos de uma pintura de Rembrandt em seu romance, como analisar *Body Thief* considerando estes sentidos que o permeiam?

Considerando que, conforme Clüver (2006), a própria tradução seria, em si, dependente de uma abordagem de leitura, busco então uma abordagem de leitura

crítica do resultado desse processo. Para tal, tenho em mente a sugestão de Campos (2006), que consiste em tratar uma obra literária como “texto criativo”. Essa noção apresenta-se maleável e orgânica e parece adequada ao corpus de análise deste artigo. Aproprio-me também do apontamento de Clüver (1998) a respeito da análise de uma tradução intersemiótica, que necessita se ater à “reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes [...]” (CLÜVER, 1998, p. 41). Compreendo que essa atenção aos “programas estéticos” mostra-se essencial ao processo de análise, o que, somado à perspectiva de Campos (2006), permite-me sugerir que a análise de uma tradução intersemiótica necessita se preocupar com “programas estéticos” presentes em “textos criativos”.

Assim como o signo estético pode ser identificado no objeto traduzido e então recriado pelo objeto tradutor, o artifício, *mote* ou “programa estético” através do qual esse processo se realiza pode ser identificado a partir da análise crítica do objeto tradutor – aquele que efetivamente realiza a tradução intersemiótica. Assim, compreendo que existe um norte crítico e criativo nos romances de Rice, algo que guia ou atua sobre a maneira como a autora recria e relê obras de arte em suas narrativas, como no caso de Rembrandt em *The Tale of the Body Thief*. Em outras palavras, as releituras e recriações artísticas empreendidas por Anne Rice realizam-se a partir de um “projeto criativo”. Escolhi o termo “projeto”, em vez de “programa”, no intuito de fugir de denotações excessivamente pragmáticas e utilizo o termo “criativo” no sentido que Campos utiliza, como algo que visa dar conta de uma expressão estética. Boa parte das releituras e recriações artísticas (aqui lidas como traduções intersemióticas) realizadas pela autora tem por base a concepção de Jardim Selvagem apresentada em *The Vampire Lestat* (1985), que atua como o projeto criativo. Tendo isso em vista, faz-se necessário examinar o projeto criativo de Lestat: a noção de Jardim Selvagem.

Em *The Vampire Lestat*, o protagonista homônimo olha para dentro de si e vê o mal. Angustiado, ele busca por algo que o possa redimir, encontrando na beleza um sentido capaz de apaziguar sua mente insone. Lestat afirma que a beleza está além do bem e do mal e, por isso, concebe que a busca da beleza representa o caminho para a salvação. Por isso, ele se torna um esteta. Após contemplar a música tocada pelo amante violinista, Nicolas, Lestat traça suas iniciais considerações sobre a beleza:

Beauty [...] rather it was an uncharted land where one could make a thousand fatal errors, a wild and indifferent paradise without signposts of evil or good. In spite of all the refinements of civilization that conspired to make art – the dizzying perfection of the string quartet or the sprawling grandeur of Fragonard’s canvases – beauty was savage. It was as dangerous and lawless as the earth had been eons before man had one single coherent thought in his

head or wrote codes of conduct on tablets of clay. Beauty was a Savage Garden (RICE, 1985, p. 96)⁷.

A beleza é um terreno fatal e selvagem, um campo onde germinam as mais belas flores tóxicas, porque Lestat considera que a beleza não possui um caráter essencialmente bom ou ruim, ela apenas existe, como algo que resiste ao julgamento e à tentativa de delimitação humanas. Todas as características da beleza descritas por Lestat são primais e indômitas, tais como “an uncharted land” (RICE, 1985, p. 96)⁸, “wild and indifferent paradise” (RICE, 1985, p. 96)⁹ e “dangerous and lawless” (RICE, 1985, p. 96)¹⁰. Essas noções se referem a algo bruto e livre de artificios, como se o estado natural do mundo, também compreendido como uma espécie de força criadora de todas as coisas, fosse intrinsecamente belo.

Mas contemplar essa instância das coisas, a beleza indiferente, livre e crua que Lestat vê no mundo, não seria um exercício passivo. Como resiste, a beleza age sobre aquele que a contempla. Nesse quesito, existem duas considerações traçadas pela personagem que se mostram pertinentes. A primeira se refere à noção de sublime¹¹. Lestat afirma que a música criada por Nicolas, ao mesmo tempo em que maravilha, também fere o violinista: “[...] why must it wound him that the most despairing music is full of beauty?” (RICE, 1985, p. 96)¹². A música, conforme descrita por Lestat, apresenta-se como algo sublime, como uma criação artística intrincada capaz tanto de evocar algo massivo e distante quanto de tocar o interior do indivíduo, fazendo-o responder a esse apelo. Essa tensão entre transcendência e imanência não é resolvida na noção estética apresentada por Lestat, embora este consiga permitir a si mesmo aceitar esse fato como algo sinestésico, de forma imaginativa. Nicolas, ao contrário, age de maneira oposta. Incapaz de reconciliar

⁷ Tradução de Guarany (1999): A beleza [...] era mais uma terra desconhecida, na qual se poderiam cometer mil erros fatais, um paraíso selvagem e indiferente, sem indicações claras do bem e do mal. Apesar de todos os refinamentos da civilização, que conspiraram para produzir a arte – a estonteante perfeição do quarteto de cordas ou o exuberante esplendor das telas de um Fragonard – a beleza era selvagem. Era tão perigosa e sem lei quanto a terra fora milênios antes que o homem tivesse elaborado um único pensamento coerente ou escrevesse códigos de conduta em tábuas de argila. A beleza era um Jardim Selvagem.

⁸ Tradução de Guarany (1999): [...] uma terra desconhecida.

⁹ Tradução de Guarany (1999): [...] um paraíso selvagem e indiferente.

¹⁰ Tradução de Guarany (1999): [...] perigosa e sem lei.

¹¹ Refiro-me a noção de sublime desenvolvida por Edmund Burke, frequentemente empregada como base teórica para discussão de obras de ficção gótica. Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), Burke escreve que o sublime diz respeito àquilo que, de alguma forma, é capaz de nos incitar ideias de perigo e de dor, em uma operação análoga ao terror, culminando na mais forte emoção estética que a mente humana seria capaz de produzir: o medo.

¹² Tradução de Guarany (1999): [...] por que o fato de a mais desesperadora música estar cheia de beleza precisava machucá-lo?

essa tensão entre transcendência e imanência e, em última instância, entre corpo e alma, ele acaba enlouquecendo.

A segunda questão diz respeito àquilo que o homem seria capaz de criar a partir da beleza primal que compõe o Jardim Selvagem de Lestat. Para a personagem, Nicolas é incapaz de se desprender de certos conceitos, tais como bem e mal. Apesar de o próprio Lestat também ter essas noções profundamente arraigadas em si, ele busca por uma maneira de apaziguar a angústia que sente devido a sua natureza vampiresca, que considera maléfica. Por isso, ele afirma que “[g]ood and Evil, those are concepts man has made. And man is better, really, than the Savage Garden” (RICE, 1985, p. 96-97)¹³. Ou seja, o homem é superior ao Jardim Selvagem, pois é capaz de se apropriar do material fundador da beleza para criar arte. Através de um senso estético, as únicas regras válidas, o homem seria capaz de criar de maneira visionária, tocando e se deixando tocar pelas possibilidades energéticas imbuídas na criação e, a partir disso, dar forma a toda sorte de arte.

Posteriormente, no mesmo romance, Lestat expande suas ideias a respeito do Jardim Selvagem, compreendendo então o mundo como um jardim selvagem. Nessa nova concepção, toda a Terra torna-se um lugar constituinte de belezas a serem desvendadas e sentidos a serem experienciados. Segundo a personagem, as únicas leis possíveis seriam as leis da estética (RICE, 1985). Ainda que tais leis não tenham sido especificadas na narrativa, é possível considerar que a própria concepção de beleza da personagem, seu Jardim Selvagem, atua como um conjunto estético no contexto da obra, uma vez que a experiência da beleza seria capaz de redimir a personagem. A busca pela beleza seria capaz de superar o mal e de conferir significado à existência de Lestat:

And I knew my vision of the garden of savage beauty had been a true vision. There was meaning in the world, yes, and laws, and inevitability, but they had only to do with the aesthetic. And in this Savage Garden, these innocent ones belonged in the vampire’s arms. A thousand other things can be said about the world, but only aesthetic principles can be verified, and these things alone remain the same (RICE, 1985, p. 106)¹⁴.

Lestat sugere que a beleza abarca algo profético, uma vez que compara a noção de Jardim Selvagem a uma visão: “my vision of the garden of savage beauty

¹³ Tradução de Guarany (1999): O bem e o mal são conceitos criados pelo homem. E o homem é melhor, de fato, do que o Jardim Selvagem.

¹⁴ Tradução de Guarany (1999): E eu sabia que minha visão do jardim da beleza selvagem havia sido verdadeira. Havia um sentido do mundo, sim, e leis e inevitabilidade, mas isso só tinha a ver com a estética. E, nesse Jardim Selvagem, aquelas pessoas inocentes pertenciam aos braços do vampiro. Milhares de outras coisas podem-se dizer sobre o mundo, mas apenas os princípios estéticos podem ser verificados, e só essas coisas permanecem as mesmas.

had been a true vision” (RICE, 1985, p. 106)¹⁵. Esse ato visionário seria capaz de romper com as coisas mundanas. A personagem menciona que existe sentido no mundo, além de certas leis e de alguma inevitabilidade, mas logo descarta essas concepções em nome da estética, que, segundo ele, oferece os únicos princípios válidos ao indivíduo. A abandonar as demais leis em prol da estética, Lestat substitui a ética pela estética.

Embora possam soar imprecisas, as considerações de Lestat sobre a beleza associam-na a uma perspectiva metafísica imanente, como se tudo que existe no mundo estivesse imbuído por fragmentos da mais pura energia da criação, concepção que ecoa noções gnósticas. Ao mesmo tempo, também é uma noção que diz respeito a uma busca. Em certas correntes do gnosticismo, como o ofitismo, o Deus do *Pentateuco* é considerado um Deus falso. Por isso, no mito da queda, a serpente teria libertado Adão e Eva do jugo desse Deus, assim como Jesus teria vindo para corrigir os ensinamentos desse Deus falso e proporcionar a verdadeira iluminação humana (FIORILLO, 2008). Na mesma medida, a busca de Lestat pela beleza, assim como sua visão do Jardim Selvagem, compreende a capacidade de ver além das aparências, procurar por aquilo que existe por trás do verniz do mundo e, assim, encontrar a moção estético-criativa que fundamenta a existência. Essa linha narrativa compreendendo uma busca do “eu” para dentro do “eu”, possui algo de holístico, no sentido de que se tudo está imbuído com porções da criação, tudo contém beleza, sendo necessário aprender a lê-la nas coisas.

Além disso, o Jardim Selvagem de Lestat se reporta à sinestesia, como se o processo de apreensão da beleza fosse mais completo quando esta atinge mais sentidos. O ato criador humano supera a beleza primal das coisas e, nessa instância, representa a beleza em seu estado mais elevado, desde que imbuído da capacidade transgressora e selvagem de significar. O projeto criativo de Lestat, seu Jardim Selvagem, compreende uma trilha de encontro à beleza, um caminho em meio a uma fauna vívida, exótica e tóxica, em que a sinestesia e a transgressão ocupam lugares de destaque, tendo por definição uma disposição crítica e criativa que permite ao indivíduo estar aberto àquilo de imanente que habita o cosmo de uma obra de arte.

“Their inner divinity”: releitura de the *Syndics of the Clothmakers Guild*

The Tale of the Body Thief (1992) apresenta diversas referências artísticas a pinturas, músicas e contos de H. P. Lovecraft e Edgar Allan Poe. Neste ensaio, trato particularmente da releitura da pintura *The Syndics of the Clothmakers Guild* (1662), de Rembrandt. O romance é narrado por Lestat, protagonista das “Vampire

¹⁵ Tradução de Guarany (1999): [...] minha visão do jardim da beleza selvagem (havia sido verdadeira.

Chronicles” de Rice. Por isso, conforme supracitado, analiso a releitura da pintura através de seu projeto criativo, o Jardim Selvagem.

Em *Body Thief*, Rice utiliza a pintura de Rembrandt como um tipo de *mote* para a discussão de Lestat e David Talbot acerca do tema central do romance: a existência do bem e do mal. Lestat encontra Talbot no Rijksmuseum, em Amsterdam, diante da pintura:

He was staring steadily at the painting, which was that of several proper Dutchmen, gathered at a table, dealing with the affairs of commerce, no doubt, yet staring serenely at the viewer from beneath the broad brims of their big black hats. This is scarcely the total effect of this picture. The faces are exquisitely beautiful, full of wisdom and gentleness and a near angelic patience. Indeed, these men more resemble angels than ordinary men.

They seemed possessed of a great secret, and if all men were to learn that secret, there would be no more wars or vice or malice on earth. How did such persons ever become members of the Drapers’ Guild of Amsterdam in the 1600s? But then I move ahead of my tale (RICE, 1992, p. 27)¹⁶.

É interessante notar que, em um primeiro momento, Lestat menciona a pintura de forma um tanto trivial (em nada eufórica), descrevendo-a de maneira prática: alguns homens reunidos em torno de uma mesa, tratando de negócios. No entanto, o protagonista percebe a existência de um contato entre o observador e as figuras retratadas na obra, um contato que denota serenidade: “yet staring serenely at the viewer” (RICE, 1992, p. 27)¹⁷. É claro que, em parte, esse contato, assim como o sentido de placidez, poderia denotar a sabedoria dos comerciantes holandeses. Todavia, Lestat não se contenta com essa noção e explora os sentidos da pintura a partir de sua concepção imanente de Jardim Selvagem, encontrando sentidos divinos imbuídos na obra: “a near angelic patience” (RICE, 1992, p. 27)¹⁸. Lestat comenta que as figuras representadas na tela parecem possuir um segredo que, se fosse aprendido, “there would be no more wars or vice or malice on earth” (RICE,

¹⁶ Tradução de Rodrigues (2009): Olhava atentamente para os holandeses de porte digno do quadro, reunidos em volta de uma mesa, sem dúvida tratando dos seus negócios, mas com os olhos sob as abas dos chapéus grandes e negros fitos serenamente no espectador. Isto não traduz de modo algum o efeito total do quadro. Os rostos são caprichosamente belos, cheios de sabedoria, de bondade e de uma paciência quase angelical. Na verdade, mais parecem anjos do que homens comuns. / Parecem donos de um grande segredo que, se fosse descoberto por todos os homens, não haveria mais maldade nem guerras no mundo. Como aqueles indivíduos chegaram a ser síndicos da associação dos mercadores de tecidos de Amsterdã, no século XVII? Mas agora estou me afastando da minha história.

¹⁷ Tradução de Rodrigues (2009): [...] fitos serenamente no espectador.

¹⁸ Tradução de Rodrigues (2009): [...] uma paciência quase angelical.

1992, p. 27)¹⁹. Ou seja, esse sentido divino percebido por Lestat, somado a esse segredo, seria capaz de redimir os homens de seus pecados. Reproduzo a pintura (figura 1):

Figura 1 – *The Syndics of the Clothmakers Guild* (1662)



Fonte: Portal do Rijksmuseum

Talbot questiona Lestat em um tom sereno, ainda que suas indagações sugiram algo de provocador: “[a]re there any vampires in this world who have such faces? [...] I am speaking of the knowledge and understanding which lies behind these faces. I’m speaking of something more indicative of immortality than a preternatural body anatomically dependent upon the drinking of human blood” (RICE, 1998, p. 27)²⁰. Diante dessa questão, Lestat se enche de raiva:

Vampires with such faces? I responded. David, that is unfair. There are no men with such faces. There never were. Look at any of Rembrandt’s paintings. Absurd to believe that such people ever existed, let alone that Amsterdam was full of them in Rembrandt’s time, that every man or woman who ever darkened his door was an angel (RICE, 1998, p. 27-28)²¹.

¹⁹ Tradução de Rodrigues (2009): [...] não haveria mais maldade nem guerras no mundo.

²⁰ Tradução de Rodrigues (2009): Existe algum vampiro neste mundo com rosto igual a estes? [...] Estou falando do conhecimento e compreensão que vejo nesses rostos. Estou falando de algo mais indicativo de imortalidade do que um corpo paranormal que depende anatomicamente de se alimentar com sangue humano.

²¹ Tradução de Rodrigues (2009): Vampiros com rostos iguais a esses? David, isso não é justo. Não

Ambas as personagens reconhecem uma qualidade divina e um sentido de bondade na pintura. A pergunta de Talbot deixa Lestat desconcertado e ofendido. Por isso, o vampiro parte, deixando o amigo sozinho no silêncio escuro do museu. Lestat menciona posteriormente que também se sentiu envergonhado por sua atitude, pois a pergunta de Talbot fizera ecoar nele o sentido da própria culpa. O vampiro anseia por redenção, algo que, até o momento, considera impossível. Nesse sentido, a sugestão de que as figuras representadas por Rembrandt seriam imagens de caráter divino também sugere que a imortalidade conferida pelo pintor àqueles homens seria superior a de Lestat, pois o próprio Lestat não possui, em sua imagem, essa característica divina, conforme Talbot deixa implícito. A razão disso seria porque Lestat é um vampiro, e sendo um vampiro sua existência é dependente do consumo de sangue humano. Dessa forma, a tradução intersemiótica de Rice, a partir do Jardim Selvagem de Lestat, realoca a pintura de Rembrandt como um ideal de bondade e, justamente porque ideal, inatingível. Essa é a razão da angústia arrebatadora que a pintura provoca em Lestat.

Uma questão ainda pode ser considerada a respeito do quadro de Rembrandt, que diz respeito à hipótese que Lestat levanta sobre o pintor. Para o vampiro, o artista firmou um pacto com o Diabo, não em troca de talento, e sim de modelos, de casas e bens materiais e do amor de uma esposa e de uma amante. Mas ver o Diabo também representava ter encontrado a prova inegável do mal. Por isso, o pintor dedicou-se a buscar e retratar o bem:

But Rembrandt had been changed by his encounter with the Devil. Having seen such undeniable evidence of evil, he found himself obsessed with the question “What is good?”. He searched the faces of his subjects for their inner divinity; and to his amazement he was able to see the spark of it in the most unworthy of men (RICE, 1998, p. 29)²².

Lestat sugere que Rembrandt buscava por um sentido de divindade interior nos rostos de seus modelos, o que se adéqua a sua noção de Jardim Selvagem, que compreende a busca do divino através de uma perspectiva imanente. Essa concepção imanente é justamente o que eleva as representações do pintor holandês a um ponto distante de Lestat. Entretanto, além de uma ideia de bondade, a pintura

existem homens com esses rostos. Jamais existiram. É absurdo pensar que possam ter existido, e muito mais que Amsterdã estivesse cheia deles no tempo de Rembrandt, que todos os homens e mulheres que ele conheceu eram anjos. Não, é Rembrandt que você vê nesses rostos e é claro que Rembrandt é imortal.

²² Tradução de Rodrigues (2009): Mas o encontro com o demônio provocou uma mudança em Rembrandt. Depois de ver a prova inegável do mal, passou a ser atormentado pela seguinte pergunta. O que é o bem? Procurava nos rostos dos seus modelos a divindade interior e com surpresa viu que era capaz de encontrar uma fagulha dessa divindade nos homens mais desprezíveis.

também representa uma tensão, uma ruptura. De acordo com o dogma Cristão, a verdadeira bondade divina   transcendente, um sentido impossível de ser atingido no mundo material. Apenas no paraíso, ao lado de Deus, ela existiria em totalidade (FIORILLO, 2008). Na concep o de Lestat, a bondade, como uma forma de beleza ou de refinamento da beleza, existe como algo imanente. Por outro lado, mesmo sob suas perspectivas distintas, a bondade ainda parece algo de difícil acesso. No entanto, Rembrandt foi capaz de retratá-la, o que gera esse destempero em Lestat. Afinal, ele reconhece, representada na tela, a bondade divina imanente às coisas, apresentando-se como algo tão próximo e, ao mesmo tempo, tão distante.

Segundo Lestat, a cada retrato, Rembrandt compreendia mais a respeito da graça e da bondade existente nos homens. Em seu leito de morte, o Diabo teria vindo buscar a alma do pintor, mas os anjos teriam intervido por ele, argumentando que nenhum outro ser humano retratara a bondade com tamanha perfei o. Por isso, Deus arrebatara sua alma aos céus, como no *Fausto*, de Goethe. Para o vampiro, a busca pela bondade redimi  Rembrandt do pacto com o Diabo. Da mesma forma, Lestat passa a acreditar que, mesmo possuindo uma natureza irredimível, a busca pela bondade poderia salvá-lo. Em *The Tale of the Body Thief*, a releitura da pintura de Rembrandt atua de forma direta sobre a a o do enredo – Lestat decide mergulhar em um tipo de aventura mística, trocando de corpos com James no intuito de voltar a ser humano, pois ele necessita empreender o próprio caminho em busca da bondade.

Considera es finais

Men oes a obras de arte são comuns nos romances de Anne Rice. A autora traça desde impressões passageiras até análises complexas de pinturas, poemas, contos, músicas e outras formas artísticas. Compreender como Rice ressignifica essas obras auxilia a esclarecer a pertinência da arte, como objeto estético, em rela o a sua fic o. Pois Rice se utiliza de objetos est ticos como recursos profícuos não só para a composi o de seus romances, como também para dar tom   discussão de temas como o mal, a bondade e a reden o humana.

Considerando a estrada acidentada das teorias sobre tradu o intersemiótica, sirvo-me da no o mais difundida, como concordam, em maior ou menor grau, autores como Diniz (1998), Pignatari (2004), Clüver (2006) e Plaza (2008). Assim, compreendo tradu o intersemiótica como uma recria o crítica e criativa do essencial de uma obra (signo estético), realizada por um objeto estético distinto. Considerando que pouco se fala sobre como analisar o resultado de uma tradu o intersemiótica, recorri   crítica na tentativa de sanar esse problema – e também porque não desejo adentrar nas minúcias de tais querelas teóricas. Compreendo que o processo de releitura de *The Syndics of the Clothmakers Guild* presente em *Body Thief* pode ser lido como tradu o intersemiótica e, a partir

disso, analisei este processo a partir do projeto criativo de Lestat, sua concepção de Jardim Selvagem.

A noção de projeto criativo atua como um caleidoscópio que permite a identificação do *mote* estético a partir do qual a tradução intersemiótica se realiza. Isto porque, a partir do projeto criativo atuante na obra, é possível averiguar com mais clareza como Rice atualiza sentidos, realocando-os em seu romance e concedendo-lhes distintas possibilidades de significação. Rice realiza releituras e recriações artísticas para discutir questões de grandeza humana – o mal, a bondade, a redenção, o divino –, como se intentasse, de fato, empreender um exame estético da condição humana. Por isso, a identificação de um projeto criativo relacionado a tais traduções intersemióticas torna-se pertinente, justamente porque oferece um norte analítico para suas obras – quando este se aplica, é claro –, calcado em noções estéticas particulares que intentam dar conta da transmutação da matéria artística.

Em *The Tale of the Body Thief*, Lestat descreve a pintura de Rembrandt e tece algumas considerações críticas e hipotéticas sobre a obra e o artista que a criara. A tradução intersemiótica da pintura está diretamente atrelada a uma de suas maiores angústias, referente à questão do mal e a malignidade essencial de sua natureza. Esse processo, realizado a partir do Jardim Selvagem, permite que a personagem discuta a noção de bondade ideal e imanente existente em todas as coisas da criação e, particularmente, na arte.

SANTOS, A. S. F. Anne Rice’s Savage Garden: intersemiotic translation of Rembrandt in the Tale of the body thief through a “creative design”. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 243-259, jan./jun. 2023.

- **ABSTRACT:** *Throughout her novels, Anne Rice comes and goes from simple impressions to complex considerations concerning paintings, poems, short stories, songs, and other artistic mediums. In some cases, such works may be resignified throughout her prose. In this scenario, such a process may be read as intersemiotic translation. In her novel The Tale of the Body Thief, Rice approaches a painting by Rembrandt, The Syndics of the Clothmakers Guild, as an object which mirrors Lestat’s ultimate anguish: the problem of evil. Having the interarts studies as my theoretical background, I reckon that there is a creative and critic notion that guides Rice’s artistic rereading’s in “The Vampire Chronicles”, a notion that Lestat calls The Savage Garden, which I conceived as an “imaginative design”. By this means, I analyze The Tale of the Body Thief related to Rembrandt’s painting. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.*
- **KEYWORDS:** *Artistic rereading. Anne Rice. Rembrandt. Criticism.*

REFERÊNCIAS

BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary. “Introduction: Vampires, Witches, Mummies, and Other Charismatic Personalities: Exploring the Anne Rice Phenomenon”. In: _____. **The Gothic World of Anne Rice**. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 1-13.

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

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

_____. “Estudos Interartes: Conceitos, Termos, Objetos”. In: **Literatura e Sociedade**, USP, nº 2, 1997.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. In: **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 3 (1998), p. 313-338. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 10/01/2016.

FIORILLO, Marília. **O Deus Exilado: Breve História de uma Heresia**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2008.

HAGGERTY, George E. “Anne Rice and the Queering of Culture”. In: **Novel: A Forum on Fiction – Reading Gender after Feminism**. v. 32, n. 1, p. 5-18, 1998. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1346054?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 28 de março de 2018.

HUSBAND, Stuart. “Anne Rice: interview with the vampire writer”. In: **The Telegraph**. n. 2, nov. 2008. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3562792/Anne-Rice-interview-with-the-vampire-writer.html>. Acesso: 09 de fevereiro de 2017.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura vol. 2 – uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**. Cambridge: Harvard University Press, 1958, 8 volumes.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

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

RADCLIFFE, Ann. **The Mysteries of Udolpho** (1794). New York: Some Good Press, 2015.

RAMSLAND, Katherine. **Prism of the Night: A Biography of Anne Rice**. Boston: Dutton Adult, 1991.

RICE, Anne. **Essay On Earlier Works**, 15 Ago. 2007. Disponível em: <http://www.annerice.com/Bookshelf-EarlierWorks.html>. Acesso: 04 de janeiro de 2017.

_____. **The Tale of the Body Thief**. New York: Ballantine Books, 1993.

_____. **The vampire Lestat**. New York: Ballantine Books, 1985.

_____. **Memnoch the Devil**. New York: Ballantine Books, 1997.

_____. **Interview with the Vampire** (1974). New York: Ballantine Books, 1997.

_____. **The Witching Hour**. New York: Ballantine Books, 1990.

_____. **O Vampiro Lestat**. Tradução: Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A História do Ladrão de Corpos**. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

WALPOLE, Orace. **The Castle of Otranto** (1764). Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>. Acesso em: 12 de janeiro de 2017.

