

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

Andrio de Jesus Rosa dos Santos

**O JARDIM SELVAGEM DE ANNE RICE:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA OBRA DE WILLIAM BLAKE A
PARTIR DE UM “PROJETO CRIATIVO”**

Santa Maria, RS
2019

Andrio de Jesus Rosa dos Santos

**O JARDIM SELVAGEM DE ANNE RICE:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA OBRA DE WILLIAM BLAKE A PARTIR DE
UM “PROJETO CRIATIVO”**

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

Orientador: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

Santa Maria, RS
2019

Santos, Andrio de Jesus Rosa dos

O Jardim Selvagem de Anne Rice: Tradução intersemiótica da obra de William Blake a partir de um "projeto criativo" / Andrio de Jesus Rosa dos Santos.- 2019.
193 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, 2019


1. Tradução Intersemiótica 2. Anne Rice 3. William Blake 4. Crítica I. Farias Tavares, Enéias II. Título.

Andrio de Jesus Rosa dos Santos

**O JARDIM SELVAGEM DE ANNE RICE:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA OBRA DE WILLIAM BLAKE A PARTIR DE
UM “PROJETO CRIATIVO”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Aprovado em 14 de março de 2019:


Enéias Farias Tavares, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)


Aparecido Donizete Rossi, Dr. (UNESP)

Claudio Vescia Zanini, Dr. (UFCSPA) - Parecer


Renata Farias de Felipe, Dra. (UFSM)


Anselmo Peres Alós, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

*Os limites do desejo são também
os limites da literatura.
(Harold Bloom)*

RESUMO

O JARDIM SELVAGEM DE ANNE RICE: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA OBRA DE WILLIAM BLAKE A PARTIR DE UM “PROJETO CRIATIVO”

AUTOR: Andrio de Jesus Rosa dos Santos
ORIENTADOR: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

Nesta tese, trato das recriações artísticas que Anne Rice realiza da obra do poeta, pintor e gravurista William Blake. No romance *The Tale Of The Body Thief*, Rice emprega o poema *The Tyger* em relação à caracterização do protagonista, Lestat. Além disso, a recriação de *The Tyger* no romance também está relacionada às discussões sobre os temas do mal, da culpa e da redenção humana, questões que são matéria de obsessão do vampiro Lestat. Em *Memnoch The Devil*, Rice caracteriza o diabo a partir de ilustrações e pinturas de Blake, em um processo relativo à intenção, ação e ideais da personagem Memnoch. Isto é, o diabo assume um verniz blakeano. Para dar conta deste problema de pesquisa, trato o tipo de recriação artística realizado por Rice como tradução intersemiótica, que, por sua vez, compreendo como um processo de recriação crítica e criativa de um dado objeto estético por outro objeto estético distinto. Embora diversos autores forneçam concepções gerais sobre tradução intersemiótica, não há menção a uma forma de abordagem, tratamento e/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. Longe de adentrar nas minúcias desta querela teórica, procuro sanar essa lacuna a partir da análise crítica dos textos de Rice. Por isso, defendo a seguinte hipótese: as traduções intersemióticas da obra de Blake em *The Tale Of The Body Thief* e *Memnoch The Devil* se realizam a partir de um “esquema” estruturante, um tipo de *mote* estético, cuja função é oferecer um norte crítico às recriações realizadas por Rice; eu chamo este “esquema” de “projeto criativo”. Meu percurso crítico compreende a identificação do projeto criativo atuante nos romances analisados, que diz respeito à concepção de Jardim Selvagem riceana, originalmente apresentada em *The Vampire Lestat*; por sua vez, no intuito de demonstrar minha tese, emprego a noção de Jardim Selvagem como base para a análise das traduções intersemióticas nos referidos romances. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Anne Rice. William Blake. Crítica.

ABSTRACT

ANNE RICE'S SAVAGE GARDEN: INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF WILLIAM BLAKE'S WORKS BY AN 'IMAGINATIVE DESIGN'

AUTHOR: Andrio de Jesus Rosa dos Santos
ADVISOR PROFESSOR: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

In this thesis, I'm interested in discussing a type of artistic recreation undertaken by Anne Rice concerning William Blake's illuminated books and paintings. Rice, in *The Tale of the Body Thief*, mentions the poem *The Tyger* to approach the main character characterization, the vampire Lestat. Moreover, the kind of recreation shaped by Rice it's also related to themes such as evil, guilt, and human redemption, which are altogether subjects of the vampire Lestat's obsession. In *Memnoch the Devil* the author approaches paintings and illustrations by Blake in order to characterize her devil, adding a Blakean nuance to the voice, mode of action, and ideas of Memnoch. Aiming to approach the research question properly I'm reading the kind of artistic recreation conceived by Rice as intersemiotic translation. This kind of process can be understood as a creative and critic recreation of an aesthetic subject by another distinct and autonomous aesthetic subject. While many authors provide some general basis concerning intersemiotic translation, there's no indication about how to approach, to read or to analyze such a process. Nevertheless, the nonexistence or even the vague mentions towards criticism suggests that the analysis of an intersemiotic translation should find its basis in the inner coherence of the translator subject. Far from trying to fall in a theoretical quarrel, my intention throughout this research is to offer a point of view related to literary criticism. In order to achieve such goal my hypothesis is that the intersemiotic translations of Blake's works in *The Tale of the Body Thief* and *Memnoch the Devil* are conceived by a 'structural scheme', a kind of aesthetic motto, which its function is to offer a grounded basis to Rice's artistic recreations in those novels; that scheme is what I call 'imaginative design'. My path of criticism, in this sense, includes identifying the imaginative design that operates in those novels – Anne Rice's *Savage Garden*, an idea conceived in *The Vampire Lestat*. Aiming to illustrate my thesis I take this notion – the *Savage Garden* – as the basis to analyze the intersemiotic translations in the referred novels. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Keywords: Intersemiotic Translation. Anne Rice. William Blake. Criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>The Syndics of the Clothmakers Guild</i> (1662).....	50
Figura 2. <i>Elohim Creating Adam</i> , 1795.	101
Figura 3. Detalhe de Reboan Abia em comparação à gravura de Adamo Ghisi e ao <i>Newton</i> de Blake.	106
Figura 4. <i>America: A Prophecy</i> , placa 12, 1793.....	107
Figura 5. <i>The Argument</i> , placa 2, <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> , 1790, cópia B.	122
Figura 6. <i>Introduction</i> , placa 2, <i>Songs of Innocence and of Experience</i> , 1821, cópia V.	123
Figura 7. <i>The Garden of Earthly Delights</i> ; detalhes da mesma obra.....	124
Figura 8. <i>The Good and Evil Angels</i> , Tate Collection, 1795.....	137
Figura 9. Detalhe de <i>Satan Arousing the Rebel Angels</i> e <i>The Expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden</i> , Thomas Butts' Set, 1808.....	138
Figura 10. Detalhe da placa 3 de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> , 1790.	149
Figura 11. <i>Europe: A Prophecy</i> , placa 8, cópia A, 1794.	151
Figura 12. <i>The Vision of the Last Judgement</i> , 1808.....	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. RECRIAÇÕES ARTÍSTICAS DE ANNE RICE	25
1.1 SOBRE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: O JARDIM SELVAGEM DE LESTAT COMO “PROJETO CRIATIVO”	25
1.2 DIFERENTES NARRADORES, DIFERENTES “PROJETOS CRIATIVOS”: EXEMPLOS DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	41
2. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE <i>THE TALE OF THE BODY THIEF</i> <i>E THE TYGER</i>	53
2.1 “DID HE WHO MADE THE LAMB MAKE THEE?”: O TIGRE & O CORDEIRO, INOCÊNCIA & EXPERIÊNCIA	53
2.2 “FEARFUL SYMMETRY”: O VAMPIRO LESTAT E O TIGRE BLAKEANO	64
3. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE IMAGENS DEMONÍACAS EM <i>MEMNOCH THE DEVIL</i>	99
3.1 “BY AN IMPROVEMENT OF SENSUAL ENJOYMENT”: O CORPO SUBLIME E O ACESSO AO DIVINO	99
3.2 “BEHOLD THE ANGELS AND DEVILS OF WILLIAM BLAKE”: O DIABO, O DEMÔNIO E OS SATANISMOS BLAKEANOS	119
3.3 “WE KNEW IN THE FLESH ETERNITY”: A EXPERIÊNCIA DO CORPO COMO ACESSO AO DIVINO	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS	183

INTRODUÇÃO

A obra de Anne Rice possui a peculiar característica de atrair tanto a atenção acadêmica quanto a do público *mainstream*. Isso porque nenhum outro autor considerado como “cultura popular” ou “literatura de massa” atraiu tanta atenção acadêmica quanto Anne Rice, principalmente na década de 1990 (HOPPENSTAND, 1995). Essa atenção se deve não apenas a 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 da autora são frequentemente incluídas em um “escopo gótico”, no qual aparecem ao lado de obras fundadoras, 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 de estudos sobre o gótico. Complementarmente, a obra de Rice passa a ser discutida em relação à teoria de gênero, principalmente devido a leituras homoeróticas de seus romances (HAGGERTY, 1998).

A estética riceana também influencia os modos de comportamento e expressão de seus leitores, particularmente durante a efervescência da contracultura, entre 1970 e 1980. De acordo com Hoppenstand, as sessões de autógrafa da autora se tornaram uma “assembly of young people – clothed entirely in black and sporting ‘alternative’ hairstyles and jewelry – who had apparently adopted Rice’s *Vampire Chronicles* series as a fashion statement” (HOPPENSTAND, 1995, p. 14)¹. Por outro lado, nas filas de autógrafos também eram vistas pessoas nascidas entre 1940 e 1960 (os chamados *Baby Boomers*), que cresceram sob políticas mais conservadoras, além de leitores cristãos, o que demonstra o imenso apelo e variedade de seu público, que chega a transcender o apelo típico às obras de terror.

Segundo críticos como Jane Plumb (1990) e Eric Savoy (2002), o fator responsável por tornar a obra de Rice atraente a um público aparentemente tão genérico se encontra em um passado recente. Desde a publicação de *Rosemary's Baby* (1967), de Ira Levin, questões domésticas têm sido incorporadas em obras de terror contemporâneas, na esfera de problemas sociais como abuso infantil e violência conjugal. Levin afirma que *Rosemary's Baby* não trata de bruxaria, e sim de maternidade. Em *The Exorcist* (1971), William Peter Blatty também trata de questões como maternidade, violência e histeria parental. Na mesma linha, Stephen King realiza um exame minucioso sobre violência parental em *The Shinning* (1977), obra em

¹ Tradução do autor: [uma] reunião de jovens – vestidos inteiramente em negro e ostentando penteados e adereços “alternativos” – que aparentemente adotaram as “*Vampire Chronicles*” de Rice como moda.

que a violência paira como uma sombra constante, algo iminente, prestes a recair sobre Danny e Wendy.

Nessa perspectiva, o apelo da obra de Rice bem poderia ser explicado por sua mistura entre o prosaico e o terror de caráter fantástico (RAMSLAND, 1997). Essa combinação cria uma tensão atrativa, principalmente envolvendo as personagens ao mesmo tempo melhores e piores que aquele que lê, algo visto em seus monstros elegantes, como o vampiro Lestat ou o imortal Ramses, que personalizam contrastes sombrios e iluminados do ser humano. Ramses, o protagonista de *The Mummy* (1989), é retratado como um homem encantador e inteligente, que causa um tipo de atração inata nas pessoas ao seu redor. Ele também é imortal, tendo vivido por milhares de anos, apresentando-se como um tipo inverso de vampiro, pois a luz do sol, ao invés de destruí-lo, o fortalece. Ainda assim, Ramses é chamado de amaldiçoado, principalmente devido à sua solidão, uma vez que ele é incapaz de estabelecer uma conexão empática duradoura. Mesmo possuidor de grande conhecimento, Ramses, em sua obsessão por Cleopatra, acaba trazendo-a de volta dos mortos, desencadeando uma série de assassinatos e desastres. Embora superior aos homens por sua imortalidade e inteligência, isto não torna mais acurada a sua capacidade de julgamento e discernimento e, quando a paixão se mescla a solidão, ele acaba cometendo erros por demais “humanos”.

Esses “monstros sobrenaturais” seriam, segundo a própria Rice, representações da dual condição humana (RAMSLAND, 1991), apontamento que fornece uma importante ferramenta de leitura e interpretação da 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)². Por outro lado, 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, família, levantando questões sobre como essas relações definem quem somos.

² 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.

De um modo geral, a religião Cristã sempre teve lugar de destaque na obra de Rice e a razão disso é, em partes, biográfica, pois, nessa instância, sua obra reflete seus confrontos e reconciliações com a fé Cristã. 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. De fato, em *Essay On Earlier Works*³, Rice menciona que os três temas mais recorrentes em suas obras, se não os mais importantes, são “the continuing battle against evil”⁴, “the search for the good”⁵ e “the quest of the outcast for a context of meaning”⁶. Nessa medida, o imaginário e a crença Cristã, particularmente de vertente Católica, assim como suas concepções de pecado, culpa, danação e redenção, marcam a obra da autora desde o seu início até suas produções 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 Cristã. A autora menciona que, na New Orleans em que cresceu, parecia-lhe que todos eram católicos e que havia algo celestial palpável pelas ruas (HUSBAND, 2008)⁷.

Em 1973, enquanto passava por um período de luto devido à perda da filha de seis anos, Rice retomou um antigo conto e desenvolveu-o no romance *Interview with the Vampire*, que viria se tornar seu primeiro trabalho publicado e seu maior sucesso editorial: “I returned to the story furiously after Michelle's death. [...]. Maybe Louis represented the surrender to guilt for my daughter's death. When a child dies, you feel as if you should have been able to do something” (ENTREVISTA, KELLERMAN, 1988,)⁸. Nessa obra, Rice explora, entre outras questões, o tema do confronto entre o pensamento cético e aquele calcado na fé, e a personagem Louis apresenta-se dividida entre sua ânsia por salvação e por beatitude, ao mesmo tempo em que compreende Deus apenas como uma ideia morta.

Recentemente, Rice deu continuidade à saga *The Vampire Chronicles* com a publicação de *Prince Lestat* (2014), *Prince Lestat and the Realms of Atlantis* (2016) e *Blood*

³ RICE, Anne. *Essay On Earlier Works: TO MY READERS - On the Nature of My Earlier Works*, *annerice.com*, 8/15/2007. Disponível em: <<http://www.annerice.com/Bookshelf-EarlierWorks.html>>. Acesso em: 21/02/2019.

⁴ Tradução do autor: a batalha contínua contra o mal.

⁵ Tradução do autor: a busca pelo bem.

⁶ Tradução do autor: a busca de um ser à margem por um contexto significativo.

⁷ Rice cresceu no bairro Irish Channel, região conhecida na época como uma espécie de “Gueto Católico”. Ela chegou a viver em um prédio pertencente a sua paróquia, um antigo convento abandonado, para que sua mãe, Alice Allen, recebesse assistência no tratamento de seu alcoolismo (MCGARVEY, 2005).

⁸ Tradução do autor: Depois da morte de Michelle, eu retomei a história cheia de fúria. Talvez Louis represente a rendição à culpa devido à morte de minha filha. Quando uma criança morre, você sente como se devesse ter feito alguma coisa a respeito.

Communion: A Tale of Prince Lestat (2018). O primeiro dá continuidade à série após onze anos de hiato, desde a publicação de *Blood Canticle* (2003), que Rice afirmava ser o último livro que escreveria sob a ótica da personagem Lestat. O romance teve uma aceitação mediana pelo público não acadêmico, recepção baseada principalmente nas críticas publicadas em jornais e portais online, o que não impediu que a obra se tornasse um *beste-seller*⁹. *Prince Lestat* (2014) foi visto com certa animosidade, em parte porque difere da ficção anterior de Rice no que concerne aos seus vampiros. Da mesma forma, *Prince Lestat and the Realms of Atlantis* (2016) apresenta traços que se aproximam, embora não abarquem necessariamente, elementos da ficção científica, assim como experimentações temáticas da autora, o que gerou certa aversão no público, devido à diferença da obra em relação às suas antecessoras. No caso de *Blood Communion*, a obra parece ter atingido um ponto decisivo na expectativa do público da autora, uma vez que tem sido considerado como um dos romances mais instigantes das *Vampire Chronicles*.

No que concerne à composição de sua ficção, Rice menciona que seus primeiros trabalhos, particularmente os textos sobre vampiros, inserem-se em uma longa tradição de “histórias sombrias” (RAMSLAND, 1991). Essa tradição, assim como suas influências, compreendem autores como William Shakespeare, Mary Shelley, Emily Brontë e Charles Dickens. Rice comenta sobre tais autores em *Essay On Earlier Works* (2007), publicado em seu site. De fato, muito da produção ficcional de Rice remete à tradição de ficção gótica. O tratamento controverso que Rice por vezes dá ao sexo e à violência pode ser posto em paralelo com antecessores distantes dentro da tradição gótica, aproximando obras como *Interview with the Vampire* e *The Witching Hour*, por exemplo, de *The Castle of Otranto*. O texto de Horace Walpole, considerado como fundador do gótico literário, teceu as bases para obras como *Ambrosio, or the Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, e *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin. Nestes textos, encontram-se elementos narrativos, estruturas e temas que podem ser facilmente postos em paralelo com obras de Rice, como no caso de *The Monk* e *The Vampire Armand*, que espelham o tema da errância, do martírio e o problema da fé e da remissão dos pecados em um mundo decaído.

Além disso, a obra de Rice está permeada por referências, releituras e recriações artísticas. Particularmente em *The Vampire Chronicles* (1974-corrente), saga que já conta com 18 publicações¹⁰, 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

⁹ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/books/best-sellers/2014/11/23/hardcover-fiction/>>.

¹⁰ Ao menos, até o momento de finalização da presente tese, em março de 2018.

e até mesmo a *weird fiction* de H. P. Lovecraft. Nesta tese, trato das recriações artísticas que Rice empreende da obra do poeta, pintor e gravurista inglês William Blake. No romance *The Tale Of The Body Thief* (1992), Rice emprega o poema *The Tyger* em relação à caracterização do vampiro protagonista, Lestat. Além disso, a recriação e ressignificação de *The Tyger*, no romance, também estão relacionadas às discussões sobre os temas do mal, da culpa e da redenção humana, questões que são matéria de obsessão do vampiro Lestat. Em *Memnoch The Devil* (1995), Rice caracteriza o demônio a partir de ilustrações e pinturas de Blake, em um processo relativo à intenção, ação e ideais da personagem Memnoch. Isto é, no romance de Rice, o diabo assume um verniz blakeano. Além disso, esse movimento de recriação empreendido pela autora ressignifica a composição iconográfica do diabo.

Para dar conta do referido problema de pesquisa, trato o tipo de recriação realizada por Rice nos supracitados romances como tradução intersemiótica. Nascida no vasto campo dos estudos interartes, a noção de tradução intersemiótica é desenvolvida de maneiras variadas por diferentes teóricos da literatura, apresentando-se como uma concepção fluida, marcada por deslocamentos de bases teóricas. Estas variações vão desde o termo “tradução intersemiótica” até distinções profundas no que diz respeito ao processo de geração de significado – dificuldades que não parecem possuir um horizonte teórico bem delimitado. Tendo isso em vista, sirvo-me da noção mais difundida, que considera tradução intersemiótica como um processo de saturação do signo estético, compreendendo uma recriação crítica e criativa de um dado objeto estético por outro objeto estético – como concordam, em maior ou menor grau, autores como Diniz (1998), Pignatari (2004), Clüver (2006) e Plaza (2008).

Embora os autores supracitados forneçam uma concepção geral de tradução intersemiótica, não há uma sugestão coerente sobre como analisar o resultado deste processo. Ou seja, não existe concordância sobre como abordar, tratar e/ou analisar a obra tradutora. No entanto, a inexistência – ou a vaga menção à questão da análise – sugere que a obra tradutora necessita ser lida de acordo com sua coerência interna. Isto é, os subsídios críticos à análise de uma dada obra estariam expressos nesta mesma obra, uma vez que é a partir de seus elementos constituintes – enredo, estilo, personagens, temas, etc – que se realiza tal recriação artística. Longe de adentrar nas minúcias dessa querela teórica, procuro sanar essa lacuna voltando-me para a crítica. Isto é, não intento investigar a forma com que Rice traduz intersemióticamente obras de Blake, e sim analisar e discutir as obras de Rice enquanto romances que recriaram obras de Blake, nos quais os sentidos das obras blakeanas estão intrinsecamente instaurados. Assim, analiso os romances de Rice enquanto textos tradutores.

Visando dar conta desse exercício crítico, defendo a seguinte hipótese: considero que as traduções intersemióticas da obra de Blake em *The Tale Of The Body Thief* e *Memnoch The Devil* se realizam a partir de um “esquema” estruturante, um tipo de *mote* estético, cuja função é oferecer um norte crítico às recriações realizadas por Rice. Partindo de obras de Clüver (1998) (2006) e Campos (2006), nomeei este “esquema” de “projeto criativo”. No intuito de identificar o projeto criativo em voga nos romances analisados, busquei a concepção estética traçada em *The Vampire Lestat* (1985), chamada Jardim Selvagem.

Minha discussão desenvolve-se em três capítulos. Na primeira seção do capítulo um, discuto problemas teóricos envolvendo tradução intersemiótica. Eu poderia sustentar minha tese, a noção de um projeto criativo atuante na obra de Rice, a partir de um exercício crítico de leitura. No entanto, optei por manter a convenção acadêmica de iniciar o primeiro capítulo com uma revisão teórica, justamente em uma tentativa de superar a aridez da teoria. Minha argumentação se inicia com comentários sobre os estudos interartes, para então adentrar nas vias intermitentes das teorias sobre tradução intersemiótica. Apresento concepções teóricas de autores distintos, como Décio Pignatari (2004), Claus Clüver (2006) e Júlio Plaza (2006), no intuito de examinar concordâncias e discrepâncias, objetivando alcançar um denominador comum acerca de tradução intersemiótica. Boa parte dos autores supracitados encontra um norte teórico na concepção de tradução literária de Haroldo de Campos, noção que também emprego. A partir disso, calcado nas considerações estéticas da personagem Lestat – “Beauty is a Savage Garden” – traçadas principalmente no romance homônimo, de 1984, desenvolvo e defendo minha tese: a concepção de projeto criativo – que compreendo como um tipo de jogo ou *mote* estético que norteia certos movimentos de recriação artística realizados por Rice.

Na segunda seção do primeiro capítulo, no intuito de exemplificar minha tese, analiso dois casos de tradução intersemiótica a partir da concepção de projeto criativo. No primeiro deles, trato da recriação que Rice empreende, em *The Vampire Armand* (1998), da sonata *Appassionata*, de Beethoven, como forma de discutir não apenas a caracterização de Armand, como as angústias e tensões de cunho teológico e metafísico expostas pela mesma personagem. Também analiso a tradução intersemiótica da pintura *The Syndics of the Clothmakers Guild* (1662), de Rembrandt, no romance *The Tale of the Body Thief* (1992). Nesta obra, a tradução intersemiótica da pintura se relaciona a uma espécie de ideal de bondade de Lestat, assim como ao papel da arte na obra da autora.

Na primeira seção do capítulo dois, apresento a fortuna crítica do poema *The Tyger*, de William Blake. Discuto os significados da obra, considerando questões como as instâncias blakeanas de inocência e experiência e a relação de *The Tyger* com o poema *The Lamb*. Na

segunda seção do segundo capítulo, analiso a tradução intersemiótica de *The Tyger* no romance *The Tale of the Body Thief* a partir da concepção de projeto criativo, neste caso, considerando o Jardim Selvagem de Lestat. A partir disso, analiso as ressonâncias do poema de Blake em relação à caracterização de Lestat, processo que dá margem à discussão do tema do mal e da redenção, principais questões tratadas no romance.

Na primeira seção do terceiro capítulo, discuto concepções blakeanas a respeito de corpo, imaginação, visão, profecia e arte. Meu intuito é apresentar a noção de “sensual enjoyment” blakeano, que compreende a ação através da qual o homem decaído teria acesso ao divino; ideia pertinente, uma vez que a tradução intersemiótica em *Memnoch the Devil* está calcada na instância “imagético-corporal” da obra de Blake. Além disso, também traço distinções entre o sublime de Blake e o sublime de Burke, visto que este último, rejeitado por Blake, é frequentemente empregado nos estudos do gótico – e em relação à obra de Rice. Na segunda seção deste capítulo, examino as relações iniciais entre *Memnoch* e as imagens demoníacas blakeanas. De fato, preocupo-me em discutir as diferenças entre aquilo que é satânico, demoníaco e satânico-tardio na obra de Blake.

Por fim, na terceira seção do capítulo três, analiso a tradução intersemiótica entre o romance *Memnoch the Devil* e as imagens demoníacas picturais de Blake. Com o objetivo de demonstrar minha tese, parto da noção de projeto criativo para discutir as diversas traduções intersemióticas que Rice realiza de ilustrações de Blake. Considerando que Lestat apresenta-se como narrador da referida obra, aqui também me utilizo de seu Jardim Selvagem. Tendo isso em vista, demonstro como Rice recria uma espécie de iconografia demoníaca blakeana no intuito de compor e caracterizar o seu diabo. Neste sentido, a personagem Memnoch apresenta-se como uma espécie de caleidoscópio onde colidem concepções demoníacas de Blake e, assim, na ação, voz e pensamento, o diabo de Rice apresenta um verniz blakeano.

A partir disso, intento dar conta do problema de pesquisa aqui proposto. Também me preocupo em construir uma crítica coerente a respeito da obra da autora, sobretudo no tocante à importância da arte em seus romances. Rice se propõe a um tipo de exame estético da condição humana. Não que a autora trace considerações sobre o tema – isto, de fato, ela não realiza diretamente. Rice trata da arte como objetos de beleza, mas de forma geral, a partir de noções que se reportam a características como sensibilidade poética e sinestesia. A beleza, para Rice, habita no cerne das coisas e isto não está relacionado à forma da arte: por isso, pode haver mais poesia no sol de inverno em *The Tale of the Body Thief* ou em uma personagem, como a indômita Grabielle, do que em certos objetos de arte. No cosmo das *Vampire Chronicles*, a voz narrativa de Lestat – luminosa, autoabsorvida, autocentrada, cheia

que vontade – busca encontrar o sentido da existência na arte, nas diversas peças representadas no decorrer de seus romances, obras que poderiam ter naufragado no turbilhão da eternidade; talvez por essa ânsia imanente é que Rice se aproxime de Blake, uma vez que, para ambos os artistas, poesia e redenção são algo que habita no interior do peito humano.

1. RECRIAÇÕES ARTÍSTICAS DE ANNE RICE

1.1 SOBRE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: O JARDIM SELVAGEM DE LESTAT COMO “PROJETO CRIATIVO”

É convenção iniciar uma pesquisa acadêmica com uma revisão teórica. Essa retomada visa fornecer um pano de fundo ao trabalho, afirmando sua inserção numa corrente teórica, como também demonstrar o domínio do pesquisador no devido campo. No entanto, autores mais pertinentes que eu já levantaram diversas questões sobre os limites da teoria. Como se trata de uma convenção, torna-se quase constrangedor segui-la, visto que esta tese trata de dois autores que cultivaram sua arte nas matas dionisíacas da subversão. Em *The Marriage of Heaven and Hell*, um de seus esforços revolucionários iniciais, Blake imaginou um Satã messiânico que abandonou a graça divina no intuito de alertar o homem sobre os dogmas opressores do Deus destes tempos. Rice, por sua vez, inicialmente renega o Catolicismo que habitara o cerne de sua vida até então para buscar por sentido e conexão existencial na arte e em toda sorte de exames estéticos. Tendo isso por base, eu poderia simplesmente renegar-me à convenção e abandonar a revisão teórica. Sei que a crítica sustentaria minha tese; Blake questiona, no verso final de *The Tyger*, quem teria ousado forjar a temível simetria do tigre. Pois bem, esta tese é minha criatura e eu ousaria.

Por outro lado, Blake abre mão do ímpeto revolucionário inicial em nome de uma reintegração do messias do perdão e do amor em seus poemas tardios. Da mesma forma, Rice reintegra a fé católica em seus textos, buscando sua própria concepção teológica para conceber um Deus imperfeito, egoísta e criativo. Ambos os autores buscam algo por trás das convenções; não apenas isso, eles buscam reler e recriar suas tradições no intuito de oferecer-nos algo mais que passagem. Por isso eu desenvolvo esse pano de fundo teórico. Meu desafio aqui é construir algo que supere a comum aridez da teoria da literatura e espero que o leitor compreenda este esforço. Além disso, ofereço este panorama apenas como pano de fundo, esperando que não esgote ou polua nossa ânsia por leitura, por crítica, pelo desbravamento das paixões e sentidos que compõe a obra literária. Pois a teoria inevitavelmente se esgota, deixando-nos a gritar, como Polifemo, que “ninguém” nos feriu.

Rice realiza exercícios críticos distintos em relação à obra de Blake: releituras, recriações, apropriações; no entanto, as características distintivas da relação que Rice estabelece com Blake em *The Tale of the Body Thief* e *Memnoch the Devil* possibilitam uma leitura das recriações artísticas presentes nessas obras como tradução intersemiótica. Por isso,

em um primeiro momento, apresento autores pertinentes aos estudos interartes, no intuito de traçar um panorama teórico sumário sobre tradução intersemiótica. Em um segundo momento, discuto e defendo a hipótese de que as traduções intersemióticas que Rice realiza das obras de Blake em *Body Thief* e *Memnoch* se realizam a partir de um programa estético, crítico e criativo, que nomeei de “projeto criativo”.

Acredito que exista um espírito alquímico no campo dos estudos interartes; digo espírito alquímico, pois há, no referido campo, uma intenção de desvelar a criação de uma obra de arte a partir de pressupostos científicos. Por outro lado, de maneira dual, este mesmo espírito clama por uma reintegração da sensibilidade artística nos estudos de literatura e de artes picturais, não na forma de uma idealização, mas a partir da consciência de que uma das questões mais pertinentes para este campo de estudos é abordagem de leitura. Por isso, essa sensibilidade, da ordem das coisas dos sentidos, diz respeito a uma capacidade estética de percepção e recepção da obra. Trata-se da consciência de que os estudos interartes ocupam um espaço intervalar no estudo das artes, algo que se manifesta entre a dicotomia de sensibilidade (artística) e pragmatismo (científico). Esta é uma distinção ainda em voga, mas que, como minha analogia à alquimia sugere, apresenta-se mais como um véu poroso que permite trocas do que como uma barreira erigida em pedra.

Uma das questões basilares aos estudos interartes é o problema da “palavra versus imagem”. Ou seja, a predominante supremacia do verbal sobre o não verbal. Para Anne-Marie Christin (2006), as discussões sobre as artes irmãs – poesia e pintura – acabam sempre no invariável predomínio do texto, mesmo que nem sempre de maneira explícita. Isto porque frequentemente assume-se que a descrição de uma obra pictural seria a única maneira de termos acesso a ela. Desta perspectiva, o significado de uma obra pictural dependeria do texto escrito, uma vez que ela precisaria ser explicada através de palavras. É claro que quando observo uma pintura, dou sentido a ela, para mim mesmo ou para os outros, através do que eu digo sobre ela. O problema é que, neste caso, não existe um paralelo entre pintura e sua arte irmã, a poesia. Pois a poesia é compreendida como algo que contém seu próprio significado, de maneira intrínseca. Nessa lógica problemática e um tanto excludente, o poema pode ser lido e interpretado diretamente, enquanto a pintura precisa ser transcrita e então interpretada. Essa dicotomia é algo comum nos estudos interartes¹¹.

Essa discussão um tanto espinhenta sobre pintura e poesia tem raízes profundas. Ela

¹¹ Trata-se de uma ideia semelhante àquela apresentada por Roland Barthes. Não adentrarei na questão, uma vez que meu objetivo é afunilar a discussão sobre tradução intersemiótica. Ver: BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

perpassa a antiguidade clássica, a partir do problema da “Ut Pictura Poesis”, pensado por Horácio, abarcando a poética de Aristóteles e a Retórica Clássica. Embora se admitisse que as artes – pintura, escultura, teatro, poesia – estivessem interligadas em nível de metáfora, era comum considerar a arte pictórica como uma subordinada da arte poética, principalmente pelo fato de que, notadamente em Atenas, as imagens picturais se tornaram vetores ideológicos e culturais. Considerando a especificidade dos episódios narrativos a serem representados nessas obras, conformantes com a cultura hegemônica, “o paralelo interartístico no Ocidente se originou por meio de uma analogia especulativa de ordem filosófica, estética e moral” (MELLO, 2010, p. 216)¹².

Mas história e cultura são criaturas duais, que pigarreiam, um tanto cínicas, quando traçamos nossos conceitos teóricos. Por isso, é claro que existem exceções. A noção de transposição de arte, defendida pelos artistas decadentistas franceses do século XIX, apresenta-se como um bom exemplo. Através de uma interpretação sinestésica do poema “Correspondências”, de Baudelaire, artistas como Jean Lorrain e J. K. Huysmans defendiam que a única resposta possível a uma obra de arte seria outra obra de arte (VIEIRA, 2013). Sendo assim, seria inviável tecer uma crítica a uma obra artística, pois a linguagem se esgotaria na tentativa de elaborar qualquer argumento sobre um poema ou uma pintura. Apenas a arte, enquanto trabalho estético, seria capaz de responder à arte. Então, para compor uma crítica a um poema, por exemplo, o artista deveria compor um outro poema como resposta, ou talvez uma pintura. O fato é que esse tipo de exercício criativo estreita as fronteiras entre as artes, estabelecendo um diálogo significativo entre as diferentes formas de arte, levantando também questionamentos sobre o próprio processo de criação dessas obras.

Outro exemplo interessante é o fato de Pignatari (2006) defender que Leonardo Da Vinci foi um “filósofo não verbal”, considerando que as obras picturais do artista conteriam significações intrincadas, de caráter sensível e qualitativo, algo que não pode ser simplesmente comunicável por palavras. Este é, de fato, um dos pontos mais constrangedores dos estudos interartes, ao relegar o sentido de uma obra ao texto verbal. Porque o que Pignatari sugere é algo que se sempre esteve presente na história da arte, mas que, por alguma razão, acabou sendo deixado de lado nos últimos séculos: a arte visa produzir um efeito

¹² A presente tese não objetiva desenvolver a questão da “palavra versus imagem”, uma vez que não é o foco da discussão teórica aqui apresentada. Sobre este tema, no entanto, vale mencionar o estudo muito comentado de Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, publicado pela primeira vez em 1766, em que o autor traça considerações sobre as especificidades da poesia e da arte pictórica, discorrendo sobre a maneira como uma forma de arte influencia a outra. Lessing formulou a conhecida concepção de poesia como uma pintura que fala e a de pintura como poesia muda. Ver: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

estético. E este efeito não é meramente positivo, o corpo responde à arte tanto quanto a nossa mente racional. Ou existe algum apreciador de literatura, pintura ou música que nunca sentiu um arrepio diante de uma obra? A arte também tem esse intuito provocador, de nos arrancar de nossas seguranças e de questionar o controle racional que ilusoriamente acreditamos ter sobre as coisas. Se alguém acredita apreciar arte e nunca foi tocado por ela, então este alguém jamais compreendeu uma obra, sendo a obra para ele apenas a objetificação de um desejo. Pignatari se deu conta disso, por isso ele sugere que as obras de Da Vinci se comunicam com outras maneiras de apreensão, relativas aos sentidos, a imagens mentais complexas e a respostas corporais, referindo-se a algo mais visceral. Por isso, explicá-las em palavras seria reduzi-las.

Christin (2006) menciona que palavra e imagem concedem acesso a universos múltiplos. O indivíduo que contempla uma dada obra absorve sentidos diversos, relativos à natureza dessas obras. A palavra escrita seria um elemento de coesão das sociedades, mediando os complexos sistemas dialógicos culturais e garantindo, de maneira mais direta, a transmissão da informação, do conhecimento, dos mitos e das narrativas. A natureza da imagem, por sua vez, possibilita a comunicação entre indivíduos que não possuem a mesma língua. Além disso, segundo a autora, as imagens aproximam-se de uma noção mítica, uma vez que são capazes de exprimir sonhos e visões, mensagens fantasmáticas comunicadas por deuses e entidades lendárias.

Márcia Arbex (2006) considera que o texto artístico, seja prosa ou poesia, é fruto da imagem, ou melhor, ele representa algo a partir dela. Nesse contexto, a “imagem” não é apenas compreendida como uma representação pictural, sendo também considerada como uma imagem mental, algo que serve de subsídio à imaginação do artista – nos mesmos moldes que Durand (1997) e Bosi (2000) tratam a noção de imagem. Assim, a imagem fantasmática seria o elemento comum a toda obra de arte, uma vez que ela é que seria desenvolvida em objeto artístico, seja textual ou pictural. A imagem seria o combustível à imaginação poética. Se considerarmos a imagem, no sentido de algo fantasmático, como o elemento primal da criação artística, a distinção entre verbal e não verbal torna-se mais clara e problemática. O verbal simplesmente não seria capaz de representar devidamente o não verbal, mas poderia, por outro lado, recriá-lo, ressignificando-o e traduzindo-o. A própria nomeação “não verbal”, de maneira implícita, prioriza o verbal, pois relega o diferente, aquilo que não é texto, a um caráter de negação, àquilo “que não é verbal”. Nesse sentido, Arbex (2006) sugere o termo “representação pictural” para dar conta daquilo que é “não verbal”, ou seja, para os objetos

artísticos que são da ordem do visível: pinturas, ilustrações, gravuras, etc¹³.

Até este ponto, posso afirmar duas coisas: a obra de arte se funda – geralmente – na imagem; o que um poema ou pintura significa, ou pode significar, depende de seu contexto e de sua natureza (ARBEX, 2006). Sendo a imagem o que origina uma obra de arte, a forma da arte, textual ou pictural, apresenta-se como algo secundário, como uma forma de expressão. Nesse sentido, considerando que a fronteira entre as artes é tão porosa, como tratar dessa relação? É nessa instância que atua a tradução intersemiótica, processo múltiplo e dinâmico que nasce onde se entrecruzam duas formas artísticas. Como destaca Arbex: “[s]abemos que a fronteira entre a literatura e as artes visuais são permeáveis, que o espaço onde a letra e a imagem se encontram – ou se desencontram – é múltiplo e híbrido” (2006, p. 55). A autora também comenta que “em narrativas que recorrem ao pictural, delinea-se uma reflexão sobre o processo criativo e a escrita, sobre os limites entre imitação e criação, e sobre a legitimação de certos procedimentos criativos” (ARBEX, 2006, p. 58)

A noção de tradução intersemiótica não está livre de dubiedades, uma vez que é tratada de maneiras distintas e inconstantes por diversos teóricos. A ideia geral, como demonstra Thaís Diniz (1998), diz respeito a 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 algo mais amplo, considerando não apenas a relação entre dois sistemas sígnicos 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 Peirce¹⁴ seja a mais

¹³ Este também é um problema quando se trabalha com os livros iluminados de William Blake, um dos autores cujas obras são objeto de estudo desta tese. Frequentemente consideram-se seus livros iluminados como obras compósitas, onde não há supremacia de imagem sobre texto ou texto sobre imagem (MITCHELL, 1978).

¹⁴ A semiótica peirceana pode ser definida como uma lógica geral e abrangente, que intenta servir como ferramenta de análise dos signos, isto é, dos processos de geração de sentido. No entanto, vale a pena traçar uma ressalva. A menção do termo “lógica” pode soar um tanto ameaçadora, pois sugere uma proximidade demasiada do referencial desta tese com os estudos linguísticos, mas este não é o caso. A noção de “lógica” na semiótica diz respeito à ordenação dos objetos e signos no processo de geração de sentido. Na semiótica, a relação entre o signo e seu objeto não é arbitrária, ela é contextual e este contexto é organizado de forma “lógica” – de fato, como metáfora. Um signo só é capaz de representar através de outro signo e, assim, a maneira de definir o lugar do objeto, assim como o lugar do signo e do interpretante no processo semiótico se dá de forma contextual, referente ao objetivo da análise. Ou seja, o processo é organizado de forma “lógica”, variando de acordo com o contexto de análise. Conforme Lúcia Santaella defende, a semiótica de Peirce é “antirracionalista, antiverbalista e radicalmente original, visto que nos permite pensar também como signos, ou melhor, como quase-signos,

adequada para tratar de tradução intersemiótica. Plaza (2006) defende a ideia de um “signo estético”, noção diretamente absorvida do pensamento peirceano, apresentado como uma espécie de significado essencial de uma obra de arte. Pignatari (2004) apresenta uma noção semelhante, mas chama o “signo estético” de Plaza como “quase-signo”. Clüver (2006), por sua vez, embora não chegue a adotar terminologias desse tipo, defende a existência de um “essencial” irredutível na obra traduzida. Mesmo partindo de correntes teóricas distintas, os três autores se referem, com nomes diferentes, a uma ideia em comum. Ou seja, embora expressem visões 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 entre signos, considerando objetos artísticos distintos.

O corpus de análise desta tese apresenta dois casos de tradução intersemiótica que envolvem obras de naturezas distintas. No romance *The Tale Of The Body Thief* (1991), Anne Rice realiza uma tradução intersemiótica do poema *The Tyger*, de William Blake, tendo como principal objeto de tradução os temas apresentados no poema. Ainda que este apresente uma instância visual, a autora não parece interessada em se aproximar dessa questão. Neste caso, o processo de tradução intersemiótica envolve dois objetos de mesma natureza, embora de formas distintas: um objeto verbal (prosa) que traduz outro objeto verbal (poesia). No segundo caso, o romance *Memnoch: The Devil* (1992), Rice dialoga com a produção pictural de William Blake, sem se deter em uma obra específica, embora a autora dê especial atenção às concepções iconográficas do demônio. Nesse caso, o processo de tradução intersemiótica compreende dois objetos de naturezas distintas: um objeto verbal (prosa) traduz objetos visuais (pinturas e gravuras). Ou seja, as traduções intersemióticas em *Body Thief* e *Memnoch*, ainda que se apresentem como processos semelhantes, possuem suas próprias especificidades. 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 que tratarei a seguir.

Até este ponto, as concepções de autores como Diniz (1998) e Clüver (2006), assim como as de Pignarai (2004) e Plaza (2006), parecem adequadas enquanto pano de fundo para a análise que intento realizar nesta tese. Isto porque em ambos os casos os autores se detêm,

principalmente, na relação entre duas obras de arte e nas possíveis transformações de sentido envolvendo esse contato. No entanto, no intuito de esclarecer essas noções distintas sobre tradução intersemiótica e de oferecer um pano de fundo teórico para esta pesquisa, discorro sumariamente sobre as concepções de Pignatari (2004) e Plaza (2006), de Diniz (1998) e Clüver (2006). Esclareço que meu objetivo aqui não é tentar conformar duas correntes teóricas que, embora tratem das mesmas questões e se aproximem em dados momentos, apresentam pontos de vista distintos.

A noção de tradução intersemiótica que mais se adéqua a este trabalho vai ao encontro das concepções de Plaza, *Tradução Intersemiótica* (2008)¹⁵, e Pignatari, *Semiótica em Literatura* (2004)¹⁶. Escolhi está via porque a teoria de Plaza e Pignatari se preocupa mais com as transformações de sentido que uma tradução intersemiótica proporciona do que com características essencialmente formais e pragmáticas, como no caso de Diniz e Clüver. No intuito de oferecer um pano de fundo teórico para esta pesquisa, discorro sumariamente sobre as concepções de Pignatari (2004) e Plaza (2006). Também me aproprio de noções de Clüver (2006) em dado momento, mesmo que suas bases teóricas sejam divergentes das de Plaza e Pignatari. Todavia, ressalto que não desejo com isso conformar duas correntes teóricas distintas.

Pignatari (2004) defende que a semiótica peirceana é maleável, possuindo desenvolvimento teórico abrangente e de ampla sustentação, o que oferece o embasamento necessário para os estudos de tradução intersemiótica. A preferência destes autores pela semiótica de Peirce se dá, em grande medida, devido a sua abrangência conceitual, principalmente a respeito da noção de signo. Peirce (1999) menciona que um signo¹⁷ possui três categorias básicas, relativas à sua relação consigo mesmo, com o seu objeto (aquilo que ele representa) e com seu interpretante (aquilo que o signo é capaz de significar). Ou seja, todo signo possui três aspectos: os materiais, que fornecem suas qualidades físicas ou verificáveis através de sua forma; sua função denotativa, ou seja, àquilo a que o signo se reporta ou substitui; e sua função representativa ou simbólica. Esta última é também aquela que dá reinício ao processo semiótico. Logo, é possível considerar que o próprio ato de decodificar signos – o pensamento em si – já é um movimento intersemiótico. Como sugere

¹⁵ Publicado pela primeira vez em 1987.

¹⁶ Publicado pela primeira vez em 1974.

¹⁷ Tendo a fenomenologia por base, Peirce desenvolveu sua semiótica, o estudo dos signos, de suas gerações e relações de significado. A noção de signo desenvolvida por Peirce é abrangente, visto que um signo pode ser qualquer coisa com a capacidade de significar, seja em caráter qualitativo, como uma sensação ou emoção, seja em caráter físico, como uma mesa ou uma caneta, seja em caráter intrincado, como uma pintura: “um signo [...] é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O ‘representado’ é o seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante” (PEIRCE, 1999, p. 99).

Plaza (2008), os processos de tradução intersemiótica levam em consideração principalmente a relação do signo com seu objeto, uma vez que visam explorar os desdobramentos da relação entre objeto traduzido e objeto tradutor.

Pignatari (2004) e Plaza (2008) 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 icônico¹⁸, 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 algumas passagens de seu texto, Plaza (2006) torna-se demasiadamente abstrato em suas considerações, em parte porque sua argumentação visa servir a sua própria produção artística. Ainda assim, a ideia de um signo mediador, que atua ativamente no processo de tradução intersemiótica, pode oferecer aporte teórico satisfatório quando se trabalha com o processo de tradução intersemiótica. O signo estético se apresenta então como um signo que resguarda o essencial da obra ao mesmo tempo em que oferece material criativo para a reinterpretação crítica desta mesma obra.

Na perspectiva dos autores, pensar um processo de tradução intersemiótica a partir de signos, e não a partir da natureza das obras, expande as possibilidades de estudo. Por isso, Pignatari (2004) considera que a tradução de um signo é outro signo, “uma vez que um signo se satura num outro signo da mesma natureza e um código se satura em outro código, o verbal se satura no icônico e vice-versa, continuamente” (PIGNATARI, 2004, p. 173). Assim, é possível considerar que o processo de tradução de um dado signo geraria outro signo, que estaria ao mesmo tempo conectado ao signo anterior e ao novo signo. Plaza também afirma que “os signos [...] têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original”

¹⁸ O ícone é um signo que evoca alguma coisa: uma cor, um aroma, uma sensação. Trata-se de um tipo de signo efêmero e evanescente, que não possui ainda uma materialidade referencial tão definida (PEIRCE, 1958). As significações do ícone variam conforme sua natureza, afinal, aquilo que uma cor de terra evocaria é diferente do que uma sensação líquida ou aquosa pode despertar: “o objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido” (SANTAELLA, 2010, p. 64).

(PLAZA, 2008, p. 30). Ou seja, quando um objeto artístico traduz outro objeto artístico, o resultado é uma obra que se reporta ao objeto traduzido ao mesmo tempo em que se afasta dele, apresentando-se como obra autônoma. Em suma, em uma tradução intersemiótica, o objeto tradutor traduz o signo estético, esse essencial da obra, transformando-o, mas mantendo uma relação dual, que afasta e aproxima as duas obras. Como é um signo – um sentido – que é traduzido, a natureza desse signo importa menos nesse tipo de relação.

As concepções Clüver (2006) acrescentam interessantes nuances ao pano de fundo teórico que traço aqui¹⁹. Clüver (2006) considera que existe uma equivalência entre diferentes formas artísticas, defendendo que pinturas e poemas não são objetos autônomos ou autossuficientes, nem mesmo essencialmente românticos, impressionistas ou modernos, pois essas determinações estariam calcadas na entrada de leitura da obra. Ou seja, o leitor seria o responsável por dar sentido às obras, através do processo de leitura. Clüver (1997), de fato, segue a linha da estética da recepção, conforme proposta por Wolfgang Iser (1999). Nesse sentido, a leitura crítica de uma tradução intersemiótica estaria calcada na entrada de leitura, que compreende a “reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes (ou supostamente relevantes) para o artista, seus modelos negativos ou positivos” (CLÜVER, 1998, p. 41).

Clüver (2006) compreende que a tradução intersemiótica diz respeito a uma transferência de significados entre dois sistemas sígnicos. Nesse processo, o autor defende que necessitamos observar “a existência de um equivalente de essência, a evocação de uma realidade não representada diretamente pela denotação das palavras, ou pelas marcas visuais” (CLÜVER, 2006, p. 108). Esse “equivalente de essência”, uma vez identificado, oferece os recursos necessários para que retracemos o percurso de composição de uma obra. Ou seja, existiria um sentido essencial, compreendido entre o processo de criação, de leitura e na materialidade da própria obra. Esse sentido seria justamente o “material” básico de uma transposição intersemiótica, de maneira que “textos lidos como transposições intersemióticas são, portanto, analisados como signos que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico” (CLÜVER, 2006, p. 150).

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,

¹⁹ Destaco que as concepções de Clüver se reportam à semiótica de Saussure, não à Semiótica de Peirce, como no caso de Plaza e Pignatari. Ou seja, existem duas tradições teóricas distintas operando por trás das bases teóricas dos autores aqui mencionados; tradições que não se conformam e que não se conectam. A compreensão desse fato é essencial para o entendimento da revisão teórica apresentada aqui.

transformado pela obra tradutora. Como supracitado, Pignatari (2004) compreende esse material como um “quase-signo”, ao passo que Plaza (2008) o nomeia como “signo estético”. Clüver, por sua vez, defende a existência de uma “equivalência essencial”, embora não chegue a nomeá-la. Na definição de Pignatari, o signo estético ou quase-signo seria “[a]quele *bit* de informação que nos diferencia dos outros, que faz o *eu* de um *eu*, o *você* de um *você*, o *ele* de um *ele* – é o quase-signo. Melhor, um quase-signo, que ele é sempre um qualitativo de cada vez” (PIGNATARI, 2004, p. 78). 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 maneira 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 (1959), 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 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 maneira crítica. Assim, surge uma nova criatura:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autômata porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2006, p. 35).

A concepção de tradução apresentada por Campos, localizada “no avesso da chamada tradução literal”, 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. Isto porque a proposta de Campos prima pela análise crítica, não pela discussão teórica.

A partir de Campos, compreendo que um processo de tradução intersemiótica diz respeito a uma recriação crítica e criativa do signo estético – ou seja, do sentido essencial de uma obra. O objeto traduzido possui um essencial: a informação estética, o signo estético; assim, o objeto tradutor transforma o signo estético do objeto traduzido, recriando-o de maneira crítica e criativa. Como Campos (2006) menciona, não se traduz apenas o significado, mas também o próprio signo, sua materialidade mesma, uma vez que a tradução é sempre uma recriação paralela e autônoma. Nesse sentido, a natureza das obras envolvidas em um processo de tradução intersemiótica possui uma relevância contextual, pertinente quanto esta natureza midiática se apresenta como parte integrante do processo.

Além disso, é possível compreender que a tradução intersemiótica altera mesmo o original, ao reincidir os significados do objeto tradutor no objeto traduzido. Isso porque após o acesso ao objeto tradutor, assim como a sua interpretação, o objeto “original” traduzido receberia novas perspectivas críticas, sugeridas pela maneira com que o objeto tradutor reconstrói criticamente o objeto traduzido. Como Plaza (2008) menciona, trata-se de um processo dialógico, em que as significações de um objeto acabam incidindo sobre o outro – desde que exista uma troca de sentidos ativa pelo ato de leitura (PIGNATARI, 2004).

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 mais positiva e causal do mesmo – uma perspectiva que seria, considerando os autores e objetivos desta tese, um tanto contraproducente. Reforço a noção de tradução intersemiótica como um exercício crítico e criativo, pois ela sugere um movimento orgânico de recriação artística. Reforço que essa revisão teórica tem papel complementar na presente pesquisa, apresentando-se como um pano de fundo – como mencionei no início deste capítulo. Ou seja, não me interessa em investigar a forma como essas recriações ocorrem, mas no que significam enquanto camadas do tecido narrativo de Rice.

Gostaria também de destacar que, por razões estilísticas e objetivas, não me deterei em minúcias sobre termos teóricos específicos, como os discutidos nesta seção. Por isso, nos capítulos subsequentes, 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. Ou seja, ocupo-me em discutir, na obra tradutora, as relações e recriações de sentido da obra traduzida. Em certo sentido, o que analiso é o “produto” de uma tradução intersemiótica, pois analiso esses “sentidos essenciais” de acordo com a coerência interna da obra tradutora.

A partir disso, preocupo-me com a questão da análise dos textos de Rice. As questões teóricas supracitadas não oferecem necessariamente um ponto de partida para fundamentar a análise uma tradução intersemiótica. Vejo-me então diante da seguinte questão: como analisar as traduções intersemióticas em *The Tale of the Body Thief* e *Memnoch The Devil* considerando os sentidos blakeanos que os permeiam?

Considerando que 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 desta tese. 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, assomado à perspectiva de Campos (2006), permite-me sugerir que a análise do resultado de uma tradução

intersemiótica necessita preocupar-se com “programas estéticos” presentes em “textos criativos”.

Minha tese é a seguinte: 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. Ou seja, existe um norte crítico e criativo nos romances de Rice, algo que guia ou atua sobre a maneira com que a autora recria obras de Blake. Tendo as concepções de Clüver e Campos em mente, proponho que as traduções intersemióticas empreendidas por Anne Rice se realizam a partir de um “projeto criativo”. Escolhi o termo “projeto”, ao invés de “programa”, no intuito de fugir de denotações excessivamente pragmáticas ou causais. Da mesma maneira, utilizo-me do termo “criativo” no sentido que Campos se utiliza, como algo que visa dar conta de uma expressão estética. Boa parte das recriações realizadas pela autora tem por base a concepção de Jardim Selvagem apresentada em *The Vampire Lestat* (1985), que funciona como uma espécie de mote estético para as traduções intersemióticas empreendidas em praticamente todos os volumes das *Vampire Chronicles*. Por isso, examino agora o Jardim Selvagem de Rice.

Em *The Vampire Lestat*, o protagonista homônimo olha para dentro de si mesmo e vê o mal. Angustiado, ele busca por algo que possa redimi-lo, 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 a busca pela beleza como o caminho para a salvação, tornando-se um esteta. Após contemplar a música tocada pelo seu amigo 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)²⁰.

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

²⁰ 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.

ruim, ela apenas existe, como algo que resiste ao julgamento e à tentativa de delimitação humana. Todas as características da beleza descritas por Lestat são primais e indômitas, tais como “an uncharted land”, “wild and indifferent paradise” e “dangerous and lawless”. Essas noções se referem a algo essencialmente bruto, como se o estado verdadeiramente 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 bruta que Lestat vê no mundo, não é algo 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 sublime²¹. Lestat afirma que a música criada por Nicolas, ao mesmo tempo em que maravilha, também machuca o violinista: “[...] why must it wound him that the most despairing music is full of beauty?” (RICE, 1985, p. 96)²². A música, conforme descrita por Lestat, apresenta-se como algo sublime, como uma criação artística intrincada capaz de evocar algo tão 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 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 do material de 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 vampírica, que ele considera essencialmente 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)²³. Ou seja, o homem é superior ao Jardim Selvagem, pois é capaz de se apropriar do material

²¹ Refiro-me aqui 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. Retomo essa questão no capítulo três, uma vez que a noção de sublime de Blake é contrária à de Burke.

²² Tradução de Guarany (1999): [...] por que o fato de a mais desesperadora música estar cheia de beleza precisava machucá-lo?

²³ 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.

fundador da beleza para criar arte. Através de um senso estético, as únicas regras válidas, conforme Lestat menciona, o homem seria capaz de criar de maneira visionária, tocando e se deixando tocar pelas possibilidades energéticas imbuídas na criação e, então, 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, pois, segundo a personagem, as únicas leis possíveis seriam as leis da estética. Embora não haja uma especificação dessas leis 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, pois 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)²⁴.

Lestat sugere que a beleza compreende algo de profético, uma vez que considera a ideia de seu Jardim Selvagem como uma visão: “my vision of the garden of savage beauty had been a true vision”. Esse ato visionário seria justamente o que rompe com as coisas mundanas. A personagem menciona rapidamente que há significado no mundo, assim como certas leis e o sentido de inevitabilidade, mas logo descarta essas concepções em nome da estética, que, segundo ele, oferece os únicos princípios válidos para um indivíduo. Nesse sentido, Lestat também empreende algo que vai ao encontro de seus ideais esteticistas: a substituição da ética pela estética – ou a criação de uma “ética estética” (a terminologia é menos importante que seu efeito).

Embora possam soar imprecisas, as considerações de Lestat sobre a beleza associam-na a uma perspectiva metafísica imanente, como se tudo que existisse no mundo estivesse imbuído com fragmentos da mais pura energia da criação, concepção que ecoa noções

²⁴ 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.

gnósticas. Ao mesmo tempo, também é uma noção que diz respeito a uma busca. No gnosticismo, 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.

A partir de *The Vampire Lestat*, Lestat torna-se o principal narrador das *Vampire Chronicles*. Embora algumas de suas concepções possam ser alteradas em romances posteriores, existe um princípio de ação uniforme em sua caracterização²⁵, que considero como sendo sua visão do Jardim Selvagem. Em todos os romances da série, a personagem traça suas considerações baseadas em sua noção de beleza, retomando e autorreferenciando suas ideias sobre o Jardim Selvagem.

Tendo isso em vista, quando uma dada pintura é apropriada como objeto de tradução intersemiótica, como no caso da pintura de Rembrandt em *The Tale of the Body Thief*, a visão do Jardim Selvagem de Lestat age como um projeto criativo, a partir do qual a personagem lê e recria essas obras na narrativa. Por isso, para dar conta da análise dessa recriação, resultado de uma tradução intersemiótica, seria necessário também compreender como a noção de

²⁵ Gostaria de destacar que não objetivo discutir definições de caracterização de personagem. Acredito que, em relação a presente tese, seja mais profícuo examinar de que maneira as recriações artísticas de Rice se relacionam à caracterização de personagem, neste caso, em relação à caracterização de Lestat. No entanto, vale traçar certas distinções sobre a questão da caracterização. Em *A Personagem de Ficção* (2009), originalmente publicada em 1964, Anatol Rosenfeld menciona que a verossimilhança seria um dos traços definidores do romance de ficção. Para o autor, a coerência interna de elementos não estéticos – morais, éticos, sociais, filosóficos, etc – se estabelece justamente como fruto de uma organização estética, propiciando a sensação de verossimilhança. Paradoxalmente, a intensidade da aparência de realidade de uma obra revelaria sua intenção ficcional. De forma complementar, “é porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2009, p. 13). David Lodge menciona que “toda descrição ficcional é altamente seletiva; a técnica retórica típica é a sinédoque – a parte que assume o lugar do todo” (2011, p. 77), sendo esta seleção de fatos descritos responsável pela caracterização de uma personagem. Rosenfeld traça uma noção de caracterização, compreendida como “os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor” (2009, p. 44); tais elementos diriam respeito à “concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário **[ficcional]***, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (2009, p. 26). A partir disso, poderíamos reconhecer que “[a] força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização [...] o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação” (2009, p. 44). ***especificação minha.**

beleza do Jardim Selvagem atua em relação à obra traduzida. O mesmo pode ser dito quando Lestat traduz intersemioticamente o poema *The Tyger*, de Bake, também em *Body Thief*, uma vez que sua concepção de Jardim Selvagem atua como um projeto criativo que norteia o processo de recriação dos sentidos que Lestat lê no poema.

Reforço novamente que, embora a noção estética de Lestat, seu Jardim Selvagem, possa soar um tanto imprecisa, trata-se justamente de uma concepção que intenta não abranger o todo, mas oferecer uma noção das belezas particulares e sutis que habitam o mundo. A visão inicial do Jardim Selvagem diz respeito à forma primal e bruta da beleza imanente do mundo, algo que poderia ser considerado, inclusive, como provocador à capacidade de apreensão humana. A partir disso, Lestat defende a noção de que essa energia da criação habita em tudo no universo e, por consequência, em tudo há beleza. Mas essa beleza possui gradações e características distintas, podendo assumir traços duais, como no caso da música de Nicolas, impossível de ser reconciliada em sua tensão transcendente e imanente.

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 direção, representaria 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, 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.

1.2 DIFERENTES NARRADORES, DIFERENTES “PROJETOS CRIATIVOS”: EXEMPLOS DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Menções a obras de arte são comuns nos romances de Anne Rice. Independentemente da personagem narradora, a autora traça desde impressões passageiras até análises complexas de pinturas, poemas, contos, músicas, etc. No caso em que tais obras recebem maior destaque, elas são, por vezes, relidas e ressignificadas no texto em prosa e, em certos casos, esse processo pode ser lido como tradução intersemiótica. Compreender como Rice ressignifica essas obras auxilia a esclarecer a pertinência da arte, enquanto objeto estético, em relação a sua obra. As recriações artísticas realizadas pela autora oferecem luz sobre elementos como

caracterização de personagens, construção de sua mitologia e ambientação, e isso não apenas relacionado às *Vampire Chronicles*, como a sua obra como um todo, uma vez que existem diversos interstícios em que personagens e tramas se cruzam, como no caso de *Merrick* (2000), romance que aproxima os vampiros das bruxas da família Mayfair.

Um exemplo a ser citado é *The Vampire Armand* (1998), em que Rice realiza uma operação de tradução intersemiótica da sonata *Appassionata*, de Beethoven²⁶. No intuito de discutir sobre tal processo, se faz necessário tratar do projeto criativo do romance. Nesse ponto, algumas questões necessitam ser especificadas. Rice traça fortes distinções entre suas personagens narradoras, tanto em relação à caracterização dessas personagens quanto ao seu estilo narrativo, objetivando denotar uma personalidade particular e, assim, distinguir tais personagens umas das outras. A maior parte dos volumes das *Vampire Chronicles* é narrada por Lestat, por isso, quando penso em traduções intersemióticas nessas obras, leio-as a partir de seu projeto criativo, o seu Jardim Selvagem. No entanto, *The Vampire Armand* é narrado pelo protagonista homônimo e, nesse sentido, o Jardim Selvagem de Lestat não seria adequado ao processo, justamente porque Rice traça diversas distinções relativas à caracterização de tais personagens. Nessa acepção, o primeiro passo para analisar a tradução intersemiótica da *Appassionata* no romance é identificar o projeto criativo de Armand.

É interessante notar o quanto a *Appassionata* de Beethoven é pertinente para Armand. A personagem frequentemente evoca a referida sonata, através de um fluxo de consciência, visando reconciliar sua fé e suas angústias. Ao final do volume anterior da série, *Memnoch*, Armand foi um dos únicos a acreditar que Lestat realizou de fato uma viagem por céu e inferno e que, além disso, trouxe consigo uma relíquia Cristã, o Véu de Verônica. Ao contemplar o rosto de Cristo no Véu, Armand decide entregar sua vida a Deus, sentindo sua fé restaurada. Por isso, o vampiro de cerca de quinhentos anos de idade decide caminhar para o sol, entrando em combustão instantânea. No entanto, ao contrário do que esperava, Armand não é destruído e, tomado pelo desespero diante da morte iminente, ele foge e acaba isolado, em meio a uma nevasca, queimado e gravemente ferido. Nesse ínterim, ele é encontrado e auxiliado por Sybelle e Benji, dois irmãos humanos, por quem acaba se apaixonando. Sybelle possui uma educação erudita e é quem toca obcecada e incessantemente a *Appassionata*.

Armand apresenta-se como uma criatura atormentada desde suas primeiras aparições nas *Vampire Chronicles*. Em *The Vampire Lestat*, ele lidera um secto de vampiros fanáticos,

²⁶ A versão da sonata de Beethoven considerada nesta tese é a interpretação de Sviatoslav Richter, de Sviatoslav Richter in Recital: Sonata nº 23 in F Minor, Op 57: *Appassionata* I. Allegro Assai; II. Andante con moto; III. Allegro ma non troppo – Presto.

que habitam as catacumbas do antigo cemitério Les Innocents, em Paris. Todavia, Lestat desmantela o pequeno culto, deixando Armand à deriva. Mais tarde, ele encontra propósito no Teatro dos Vampiros, um estratagema orquestrado por Lestat para que os vampiros do antigo secto de Armand pudessem se esconder à vista de todos, assim como se alimentar facilmente, apresentando peças sublimes no coração de Paris. Todavia, Louis destruiu o Teatro em *Interview with the Vampire*.

O fato de ter sobrevivido ao sol, algo que poderia remeter à Providência e/ou à vontade divina, não oferece alento a Armand. Ao contrário, ele agora sente a urgência de conciliar suas memórias, dores e desejos sombrios com seu possível propósito de existir, ou seja, com a razão pela qual Deus não teria permitido que ele fosse destruído pelo sol. Nesta respectiva cena, tomado por uma turbulência mental e espiritual, ferido sob a neve, ele evoca a *Appassionata* performada por Sybelle:

I didn't move. I didn't speak. I shut my eyes. I heard in my heart the swift, bold march of the *Appassionata*, those rumbling, incandescent waves of music, full of throbbing and brittle metal, *Appassionata*. Only it was in my head. No golden long-limbed Sybelle (RICE, 1998, p. 22)²⁷.

Armand rememora o som da sonata como um sentimento tempestuoso, turbulento, algo “bold”, “incandescent”, que ressoa “throbbing” e “rumbling”. A evocação da sonoridade é, em si, um tanto sublime – no sentido burkeniano –, pois sugere algo de iminente, não de terror estrito, mas talvez de um terror advindo da não ciência, do vácuo entre suas memórias, da fragmentação fria, como o som “brittle metal” da música, uma fragmentação dolorosa e tormentosa que reflete a maneira como Armand reconhece sua alma e, por consequência, sua imagem autorrepresentada. E a canção é executada por uma Sybelle que também possui um *quê* de sublime, “golden long-limbed”, de longos dedos e cabelos revoltosos como a música que toca, uma imagem que a retrata como uma criatura mítica a artificial, como a estátua de ouro desgastada de uma deusa esquecida. Sybelle também possui um interesse incontido no ato de observar Armand se alimentar. De fato, a personagem parece definida por suas obsessões: “you know, my blessed mortal Sybelle, when she is not playing the Sonata by Beethoven called the *Appassionata*, watches me feed all the time” (RICE, 1998, p. 20)²⁸.

²⁷ Tradução de Campos da Silva (2000): Fiquei imóvel. Calado. Fechei os olhos. Ouvi em meu coração a marcha rápida e vigorosa da *Appassionata*, aquelas ondas de música retumbantes e incandescentes, cheias de vibrações metálicas, *Appassionata*. Só que estava em minha cabeça. Nada de Sybelle dourada de pernas compridas.

²⁸ Tradução de Campos da Silva (2000): minha abençoada mortal Sybelle, quando não está tocando a sonata de Beethoven chamada a *Appassionata*, fica vendo eu me alimentar.

A relação de Sybelle com a *Apassionata* é estreita, assim como a relação da música com a própria noção de propósito e de redenção que Armand anseia encontrar. Seu relato, o próprio livro intitulado *The Vampire Armand*, apresenta-se como uma confissão, noção que ressoa o dogmatismo Católico, algo caro a Armand. Nessa turbulenta relação entre música e fé é que podemos encontrar o projeto criativo de Armand, que se apresenta como a própria *Appassionata*, pois ele dedica sua confissão a todos que ama: “this is for you, and for Sybelle. Oh, it's for my little Benji too. But in a way, it's my symphony for Sybelle” (RICE, 1998, p. 22)²⁹. Novamente, ao final do romance, Armand reforça: “symphony for Sybelle. That might as well be the name of this confession” (RICE, 1998, p. 245)³⁰.

A *Appassionata* poderia funcionar como projeto criativo, mas não é exatamente a obra de Bethovem, e sim a memória da música que age sobre Armand e, nesse sentido, a ideia da personagem a respeito da sonata seria aquilo que atua como projeto criativo. Cada vez que ouve a canção, Armand identifica uma nova nuance, um detalhe sinestésico que o fascina. No entanto, a memória da música permanece sempre relativamente constante e, como memória, não é capaz de reter toda a sensação, sentido e emoção despertados pela execução da peça em si. Trata-se de uma noção de reconhecimento de sentidos e reconciliamento de sua fé através dos “rastros” e “restos” de suas memórias, simbolicamente representados pela execução da música.

Essa noção vai ao encontro da concepção de Jeanne Marie Gagnebin (2002) sobre o reconhecimento e o registro da memória. A autora ilustra, a partir da *Odisseia*, como a afirmação da palavra é capaz de despertar o reconhecimento pleno, pois a palavra funcionaria como um rastro de memória. Para a autora, sem acesso ao todo de suas lembranças, o indivíduo segue rastros de memória em meio ao jardim semidestruído do mundo. No caso de Armand, os “rastros” são perdidos, sobrando apenas o que Gagnebin denomina de “restos”, de natureza oca, arruinada e de difícil reconhecimento, e apenas com o auxílio da narrativa haveria a possibilidade de retrair esses “restos” e reconstruir algo coerente: “a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGNEBIN, 2002, p. 128). Esse processo de reconhecimento de “rastros” e “restos” de memória apresenta-se turbulento, justamente nos moldes da evocação que Armand faz da *Appassionata*. Até mesmo Talbot, que atua como seu

²⁹ Tradução de Campos da Silva (2000): Isso é para você, e para Sybelle. Ah, é para meu pequeno Benji também. Mas de certa forma, é minha sinfonia para Sybelle.

³⁰ Tradução de Campos da Silva (2000): Sinfonia para Sybelle. Esse bem pode ser o nome dessa confissão.

escrivão, percebe a inconstância de seus pensamentos e a imensa angústia que domina sua alma:

[Talbot:] “What I think is that when you make a book, you tell the tale as you would like to know it!”

[Armand:] “I see no great wisdom in that.”

[Talbot:] “Well, then think, for most speech is a mere issue of our feelings, a mere explosion. Listen, note the way that you make these outbursts.” (RICE, 1998, p. 14)³¹

Desse modo, o projeto criativo de Armand se caracteriza a partir de suas imagens mentais sobre a *Appassionata*: uma jornada entre “rastros” e “restos” de memória, como notas dispostas em frases musicais, que se oferecem aos sentidos de maneira turbulenta, fugidia, inconstante e, por vezes, com algo de enganoso, que ludibria esses mesmos sentidos. O projeto criativo de Armand é menos coeso que o Jardim Selvagem de Lestat, mas não menos eficaz. A concepção estética de Lestat é mais evidente, tem a ver com transgressão, beleza e subversão, a partir de uma concepção animísta imanente. Já no caso de Armand, sua concepção estética está atrelada à memória da música, à ideia de algo sublime capaz de transcender, mas que fracassa diante do abismo erigido entre terra e céu, questão paralela a sua relação com a fé Cristã. É por isso que sua culpa e sua fé em Deus despertam nele uma melancolia tão intensa que o deixam à deriva, pois, agora que reconhece a existência de Deus, Armand não encontra seu propósito. Por isso a memória da música lhe é tão cara, ele acredita que pode desvelar algo de si mesmo a partir da *Appassionata* de Beethoven; ou melhor, da execução de Sybelle: tocam-se as frases musicais sem parar, compulsoriamente, para que através do ritmo, da evocação sinestésica e da repetição, talvez possa-se encontrar um sentido em meio ao caos de acordes.

Soma-se a isso a necessidade de Armand de mostrar-se como mártir, embora esse seja um dos traços mais obscuros e intrincados concernentes à sua caracterização. Ao escolher sua presa, ele procura por um sujeito sujo, vivendo em condições precárias. Na sua caça, ele espera que, ao optar por um ser humano do tipo, um pária indesejado, parte da culpa por consumir uma vida humana seja absolvida:

It was a proper nest in which to find this fowl, this ugly bird, thick rich pluckable, devourable sack of bones and blood and shabby plumage. I pushed the door to one

³¹ Tradução de Campos da Silva (2000): “O que eu acho é que quando você faz um livro, você conta a história da forma como gostaria de saber dela”. “Não vejo grande sabedoria nisso”. “Bem, então pense, pois a maioria dos discursos é uma mera vazão de nossos sentimentos, uma mera explosão. Ouça, veja a maneira como você faz essas explosões”.

side, the human stench rising like a swirl of gnats, and thereby put it off its hinges, but not with much sound. [...] He flicked the magic plastic twanger in his hand to make the channels change, and the light flared and flickered soundlessly, and then he let the song rise, a band playing, a travesty, people clapping. Trashy noises, trashy images, like the trash all around him. All right, I want you. No one else does (RICE, 1998, p. 14)³².

Essa noção de martírio autoimposto – também de marginalidade – pode ser apreendida ao final da passagem, quando Armand menciona que “[a]ll right, I want you. No one else does”. Assim, ele cria sobre si um verniz de mártir que justifica a inconstância de seus pensamentos e a volatilidade de suas incertezas e de sua solidão, ao mesmo tempo em que garante a ele uma irrevogável superioridade moral, ou ao menos a impressão de superioridade moral. Essa é uma noção muito semelhante àquela possuída por Lestat, que apenas alimenta-se de assassinos.

Tendo isso em vista, é possível partir para a análise da tradução intersemiótica da *Appassionata* empreendida por Rice em *The Vampire Armand* (1998). A sonata de Beethoven perpassa todo o referido romance. No entanto, existe uma passagem particularmente digna de nota. Trata-se de um momento ao final da narrativa, quando, em seu transe de memórias, Armand ouve a canção pela primeira vez, após ser resgatado da neve, ferido e queimado, por Benji e Sybelle. A música executada por Sybelle surge como uma espécie de resposta para o próprio clamor de Armand a Deus. Mesmo extremamente debilitado, na sequência da narrativa, ele salva Sybelle de ser atacada brutalmente por seu padrasto. A música é traduzida da seguinte maneira:

I knew it, I knew this song, I knew the piano Sonata, and had loved it in passing, and now its fury paralyzed me. *Appassionata*. Up and down the notes rang in gorgeous throbbing arpeggios, thundering downward to rumble in a staccato drumming, only to rise and race again. On and on went the sprightly melody, eloquent, celebratory and utterly human, demanding to be felt as well as heard, demanding to be followed in every intricate twist and turn.

Appassionata.

In the furious torrent of notes, I heard the resounding echo of the wood of the piano; I heard the vibration of its giant taut bronze harp. I heard the sizzling throb of its multitudinous strings. Oh, yes, on, and on, and on, and on, and on, louder, harder, ever pure and ever perfect, ringing out and wrung back as if a note could be a whip. How can human hands make this enchantment, how can they pound out of these ivory keys this deluge, this thrashing, thundering beauty? It stopped. So great was my agony I could only shut my eyes and moan, moan for the loss of those racing crystalline notes, moan for the loss of this pristine sharpness, this wordless sound

³² Tradução de Campos da Silva (2000): Era um ninho apropriado para se encontrar essa caça, esse pássaro horrendo, esse suculento e depenável saco de ossos e sangue de plumagem pobre. Entreabri a porta, o fedor humano subindo como um enxame de mosquitos, e assim tirei a porta das dobradiças, mas sem muito barulho. [...] Mexeu na caixinha de plástico mágica em sua mão para fazer os canais mudarem, e a luz piscou e tremeu sem nenhum ruído, e aí ele deixou o som aumentar, uma banda tocando, uma caricatura, gente aplaudindo. Ruídos ordinários, imagens ordinárias como o lixo que o cercava. Tudo bem, quero você. Ninguém mais quer.

that had nevertheless spoken to me, begged me to bear witness, begged me to share and understand another's intense and utterly demanding furor (RICE, 1998, p. 263)³³.

Armand evoca a sonata de Beethoven como algo tempestuoso e sublime – no sentido burkeniano. De fato, William Newman (1991) descreve a *Appassionata* como turbulenta, devido às cadências e aos arranjos da composição. Em Rice, a música é evocada como algo furioso, intenso, capaz de mesmerizar, de paralisar a personagem; trata-se de uma canção repleta de idas e vindas e de uma inconstância constante, marcada por “thundering downward” e “rise to race”. Mas Armand se refere à sonata como algo essencialmente humano, “utterly human”, quase como uma criatura viva, algo que demanda apreciação. Ecos, vibrações e uma torrente de sons intensos. A dissonância fica clara na evocação “on, and on, and on, and on, and on, louder, harder, ever pure and ever perfect”. Mais do que isso, para Armand, a sonata de Beethoven possui um caráter sublime: “How can human hands make this enchantment, how can they pound out of these ivory keys this deluge, this thrashing, thundering beauty?”. A personagem questiona como mãos humanas poderiam produzir tal som, ou melhor, como teriam sido capazes de conquistar o marfim das teclas, o artifício do próprio instrumento, para produzir tal som. Essa indagação também denota o sentido de incompreensão diante das coisas sublimes e, em paralelo, a grandiosidade de Deus diante de Armand, que se vê mesmerizado: “it stopped. So great was my agony”.

Queimando sob o sol e acreditando-se perto da morte, Armand clama a Deus por iluminação: “God if it's begun, give me the courage, God, I can't give up my reason, God, let me know where I am, God, let me understand what is happening, God, where is the church, God, where is the bread and the wine, God, where is she, God help me, help me.” (RICE, 1998, p. 267)³⁴. Tais questões são obscuras e, embora não haja aparente resposta, elas servem

³³ Tradução de Silva (2010): Eu conhecia essa música. Conhecia a sonata para piano, e aliás gostava dela, e agora sua fúria me paralisava. *Appassionata*. As notas cresciam e decresciam em deslumbrantes arpejos retumbantes, troando nos graves para ribombar em staccato e logo subindo nos agudos e tornando a disparar. A melodia alegre continuava, eloquente e exaltada e absolutamente humana, exigindo ser sentida além de ouvida, exigindo se acompanhada em todas as suas intrincadas circunvoluções. /*Appassionata*./ Na torrente furiosa de notas, ouvi ressoar um piano de madeira; ouvi a vibração de sua enorme harpa de bronze. Ouvi o palpitar de suas numerosas cordas. Ah, sim, sem parar, cada vez mais alto, mais forte, mais puro e mais perfeito, retinindo torcidas como se uma nota pudesse ser um chicote. Como mãos humanas podem criar este encanto, como podem tirar dessas teclas de marfim esse dilúvio, essa beleza retumbante e movimentada?! A música parou. Minha agonia foi tão grande que só consegui fechar os olhos e gemer por ter perdido essas notas límpidas e aceleradas, gemer por ter essa intensidade prístima, esse som sem palavras que assim mesmo falou comigo, implorando que eu testemunhasse, que compartilhasse e entendesse o furor intenso e absolutamente exigente de outra pessoa.

³⁴ Tradução de Silva (2000): — Deus, dai-me coragem – gritei. – Deus, se isso tiver começado, dai-me coragem, Deus, não posso abandonar minha razão, Deus, dizei-me onde estou, Deus, deixai-me entender o que está acontecendo, Deus, onde está a igreja, Deus, onde estão o pão e o vinho, Deus, onde está ela, Deus ajudai-me, ajudai-me.

para dar continuidade ao encadeamento do fluxo narrativo de Armand: “I shall die now. I shall die! I whispered. And in this last moment of burning paralysis, when all the world is gone and there is nothing left, I hear her music! I hear her playing the final notes of the *Appassionata*! I hear her. I hear her tumultuous song” (RICE, 1998, p. 268)³⁵. Armand ouve Sybelle tocando a música e encontra a presença de Deus no amor que sentiu pelos irmãos mortais, um sentimento capaz de reconcilá-lo com sua fé.

A repetição da *Appassionata* por todo o romance denota a turbulência do mistério divino em contraste à fé pessoal. Nesse sentido, a tradução intersemiótica da música confere ritmo ao fluxo de pensamento de Armand, capaz de abranger opostos dramáticos, como o paraíso e o inferno que o vampiro encerra no peito. Armand anseia pelas coisas sublimes, por seu sentido de propósito diante da Providência, razão pela qual presumivelmente sobreviveu ao sol. Mas ele não encontra Deus em suas preces. No entanto, a lembrança da sonata cria uma ponte narrativa que, mesmo em meio à inconstância dos acordes, auxilia-o na sua intenção de conciliar suas memórias e sua fé. A música é tocada por Sybelle, o sentido de sublime divino advém de uma criatura humana e é esse sentido de divino que Armand reconhece ao final do romance. Por isso, existe a evocação de um sentido de aceitação da fé na memória de um amor que é divino e, justamente por essa razão, essencialmente humano.

Outro exemplo de tradução intersemiótica pode ser encontrado em *The Tale of the Body Thief* (1992), uma das obras integrantes do corpus de principal desta tese. O romance possui diversas referências artísticas a pinturas, a músicas e a contos de H. P. Lovecraft e Edgar Allan Poe. Algumas dessas obras recebem um tratamento que permite sua leitura como tradução intersemiótica, como no caso da pintura *The Syndics of the Clothmakers Guild* (1662), de Rembrandt. O romance é narrado por Lestat, então parece adequado analisar a recriação artística presente na obra a partir de sua concepção de Jardim Selvagem, considerada aqui como seu projeto criativo.

Lestat empreende um exercício de recriação que altera o original, alocando a pintura de Rembrandt no texto como uma moldura, que serve como um tipo de *mote* para sua discussão com David Talbot acerca do tema central do romance: a existência do bem e do mal. No romance, 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

³⁵ Tradução de Silva (2000): — Morrerei agora. Morrerei! – murmurei. – E nesse derradeiro momento de paralisia ardente, quando o mundo inteiro acabou e nada mais resta, ouço a música dela! Ouço-a tocando as últimas notas da *Appassionata*! Ouço-a. Ouço sua música tumultuada.

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)³⁶.

É interessante notar que Lestat menciona a pintura com certa trivialidade, descrevendo-a de maneira prática: alguns homens reunidos em torno de uma mesa, tratando de negócios. No entanto, o protagonista percebe um contato entre o observador e as figuras retratadas na obra; um contato que denota serenidade: “yet staring serenely at the viewer”. É claro que, em parte, esse contato, assim como o sentido de placidez, poderia denotar a sabedoria dos comerciantes holandeses no geral. Mas 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”. Lestat comenta que as figuras na tela parecem possuir um tal segredo que, se fosse aprendido, “there would be no more wars or vice or malice on earth”. Ou seja, esse sentido de divino percebido por Lestat, somado a esse segredo, esse sentido especial que habita a essência da obra, seria capaz de redimir os homens de seus pecados. Reproduzo a pintura:

³⁶ 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.

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



Fonte: Portal do Rijksmuseum

Talbot questiona Lestat com um tom sereno, ainda que suas indagações sugiram algo de provocador: “Are 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)³⁷. Diante dessa questão, Lestat sente-se cheio 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)³⁸.

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 faz ecoar nele o sentido de sua própria culpa. O vampiro anseia por redenção, algo que, até o

³⁷ 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.

³⁸ Tradução de Rodrigues (2009): Vampiros com rostos iguais a esses? David, isso não é justo. Não 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.

momento, considera impossível. Nesse sentido, a sugestão de que as figuras representadas por Rembrandt pareçam-lhe imagens de santos também sugere que a imortalidade conferida pelo pintor àqueles homens seria superior a sua, pois sua existência é dependente do consumo de sangue humano. A tradução intersemiótica de Rice, a partir do Jardim Selvagem, realoca a pintura de Rembrandt como um ideal de bondade e, justamente porque ideal, inatingível. Essa é a razão da angústia arrebatadora de Lestat diante da pintura.

Duas questões ainda podem ser consideradas a respeito do quadro de Rembrandt. Uma delas diz respeito à hipótese que Lestat levanta sobre o referido 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 encontrar 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)³⁹.

Lestat sugere que Rembrandt buscava por um sentido de “inner divinity” nos rostos de seus modelos, o que se adéqua a sua noção de Jardim Selvagem, que compreende a busca do divino no interior espiritual humano. Essa concepção imanente é justamente o que eleva as representações do pintor holandês a um ponto distante de Lestat. Mas, além de uma ideia de bondade, a pintura representa uma tensão, uma ruptura. De acordo com o dogma Cristão, a verdadeira bondade divina é algo transcendente, um sentido impossível de ser atingido no mundo material. Apenas no paraíso, ao lado de Deus, ela existiria em sua totalidade. Na concepção de Lestat, a bondade, enquanto um sentido de beleza ou de refinamento da beleza, existe como algo imanente. Mesmo sob suas perspectivas distintas, permanece a compreensão da bondade como algo de difícil acesso. No entanto, Rembrandt foi capaz de retratá-la, o que gera esse destempero na mente de Lestat: o reconhecimento da bondade divina imanente às coisas trazida à tona na tela, apresentando-se como algo tão próximo e, ao mesmo tempo, tão distante dele.

³⁹ 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.

Segundo Lestat, a cada retrato, Rembrandt compreendia mais a respeito da graça e da bondade que existe nos homens. Em seu leito de morte, o Diabo teria vindo buscar a alma do pintor, mas os anjos intervieram por ele, argumentando que nenhum outro ser humano havia retratado a bondade com tamanha perfeição. Por isso, Deus arrebatou sua alma aos céus, como no *Fausto* de Goethe. Para o vampiro, a busca pela bondade redimiu Rembrandt de seu pacto com o Diabo. Da mesma maneira, Lestat acredita que, mesmo possuindo uma natureza irredimível, a busca pela bondade podeira salvá-lo. Em *Body Thief*, a tradução intersemiótica da pintura de Rembrandt atua diretamente sobre a decisão de Lestat de trocar de corpos com James, voltando a ser humano, na tentativa de realizar sua própria busca pela bondade.

Os exemplos mencionados demonstram dois processos distintos de recriação artística, que operam, no entanto, de maneira semelhante. Digo distintos, pois, em *Armand*, a *Appassionata* surge como uma evocação sinestésica que se comunica com a memória da personagem narradora e, assim, atua sobre sua visão de mundo, sobre suas concepções e, sobretudo, em relação ao seu senso de propósito. A partir do projeto criativo de Armand, a *Appassionata* de Beethoven é evocada de modo a servir como um objeto artístico tempestuoso, cuja repetição permite a Armand garimpar memórias a fim de reconciliar sua fé em Deus.

Por outro lado, em *Body Thief*, Lestat menciona a pintura de Rembrandt sem evocá-la; ao contrário, ele descreve-a brevemente, seguido de algumas considerações hipotéticas sobre o artista que a criara. No entanto, a partir do Jardim Selvagem, Lestat reconstrói os sentidos da pintura de Rembrandt em relação a uma de suas maiores angústias, referente à questão do mal e a malignidade essencial de sua natureza. Nesse sentido, a recriação da pintura de Rembrandt permite que a personagem discuta a noção de bondade ideal e imanente existente em todas as coisas da criação e, particularmente, na arte.

Nestes dois exemplos, a noção de projeto criativo atua como um caleidoscópio que permite a identificação do mote estético a partir do qual essas traduções intersemióticas são realizadas. Isto porque, a partir do projeto criativo atuante em cada obra, torna-se mais claro observar como Rice recria sentidos em seus romances, concedendo-lhes distintas possibilidades de significação. Rice utiliza-se de recriações artísticas para discutir questões humanas – 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 para tais recriações 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 essencial.

2. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE *THE TALE OF THE BODY THIEF* E *THE TYGER*

2.1 “DID HE WHO MADE THE LAMB MAKE THEE?”: O TIGRE & O CORDEIRO, INOCÊNCIA & EXPERIÊNCIA

Neste subcapítulo, apresento a fortuna crítica do poema *The Tyger*, de William Blake, integrante do livro iluminado *Songs of Innocence and of Experience* (1789), no intuito de traçar um pano de fundo crítico para a análise da tradução intersemiótica do referido poema no romance *The Tale of the Body Thief*, apresentada no próximo subcapítulo. *The Tyger* é parte integrante de um livro iluminado e, por isso, é considerado como um poema híbrido (BEHRENDT, 1992), uma obra compósita (MITCHELL, 1985), em que existe uma relação intrincada entre o sentido do texto e o das ilustrações. No entanto, Rice não se utiliza do material visual da placa, uma vez que não existe, em *The Tale*, qualquer passagem ou menção, por mais tênue que seja, às ilustrações que também compõe a obra. Tendo isso em vista, tratarei particularmente de questões relativas à instância textual do poema de Blake. Segue a reprodução integral do texto:

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 the grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
And water'd 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?

(BLAKE, 1789, p. v. 1-24)⁴⁰.

Segundo Harold Bloom (2003), os vinte e quatro versos que compõe o poema levantam questões acerca de um trabalho criativo. Nessa medida, *The Tyger* aborda o problema da criação divina, levantando a questão sobre como um Deus bom poderia ter criado algo tão temível quanto o tigre. Esse tema já está posto na primeira estrofe. Além disso, é possível perceber que o tigre é evocado como uma criatura luminosa e terrífica, dotada de força, beleza e equilíbrio, o que acentua a dramaticidade das questões propostas pelo eu lírico. Além da imagem do predador, o ritmo imposto pelas aliterações do primeiro verso, “Tyger! Tyger! burning bright”, sugerem um movimento solene, como se o ritmo dos versos estivesse relacionado às passadas do tigre na fumaça noturna. Esse caráter concede algo de iminente aos sentidos do poema, que sugere um sentido de exuberância sublime à imagem do tigre⁴¹.

Damon (2005) menciona que o termo “forests of the night”, assim como “stone of night”, remete ao dogma judaico-cristão, fortemente criticado por Blake. Para o artista, a “stone of night”, conforme mencionada em diversos poemas, como *America: A Prophecy* (1793) e *Europe: A Prophecy* (1794), representa os dez mandamentos cristãos, que Blake entende como repressivos, sendo uma das causas pelas quais o homem perdeu o sentido de eternidade, afastando-se de Deus. Nesse sentido, o mesmo autor comenta que as “forests of the night” são como que o resultado da disseminação da “stone of night”. Ou seja, as florestas da noite são compreendidas como a condição de alienação desse mencionado sentido de divindade, apropriado pela expansão da religião dogmática, ortodoxa e institucionalizada. Para Blake, a religião está intimamente ligada ao ato visionário imaginativo e o dogma reprime a imaginação humana.

Como Edward Edinger (1986) comenta, a compreensão que Blake tem de Deus se aproxima de certos preceitos Gnósticos, uma vez que o artista compreende a divindade como uma força imanente, integrante ao espírito humano, e não como uma deidade aquém e distante ao contato do homem. De fato, a inacessibilidade e a obscuridade do Deus judaico-cristão são

⁴⁰ Tradução de Sorbini e Weimar de Carvalho (2005): Tygre, Tygre, em fogo ardendo/ Nas florestas, noite adentro;/ Que olho ou mão imortal poderia/ Forjar temível simetria?/ Em que abismo ou céu distantes/ Ardiam teus olhos flamantes?/ Em que asas voar ele clama?/ Que mão ousa tomar a chama?/ E que ombro, que maestria/ Teu coração amoldaria?/ E ao pulsar teu coração,/ Que horríveis pés? Que horrível mão?/ Com que malho? Com que corrente?/ Que fornalha fundiu tua mente?/ Em que bigorna? Que mão mordaz?/ Agarra o terror com a tenaz?/ Quando, no céu, estrelas baixaram/ Suas lanças, e então choraram;/ Ele sorriu ao que inventou?/ Quem criou o Cordeiro te criou?/ Tygre, Tygre, em fogo ardendo/ Nas florestas, noite adentro;/ Que olho ou mão imortal poderia/ Forjar temível simetria?

⁴¹ A noção blakeana de sublime difere da noção de Burke, apresentada no capítulo 1 e frequentemente empregada nos estudos do gótico. A noção de Blake será examinada no capítulo 3, uma vez que aparece mais relacionada às suas composições visuais, que são objetos de estudo do referido capítulo.

diversas vezes criticadas por Blake. A personagem Urizen é um bom exemplo da crítica que o artista tece ao Deus do *Antigo Testamento*, particularmente do *Pentateuco*.

Como Northrop Frye (1990) menciona, Urizen é o Deus racional, tendo relação com tudo aquilo que é medido e instrumentalizado. É dessa maneira que a personagem se relaciona com a humanidade, reprimindo seu espírito e sua criatividade. Essa é uma característica interessante, pois, para Blake, a capacidade de imaginar é aquilo que concede ao homem o poder de criar arte. Nesse sentido, a imaginação fundamenta o ato profético da visão e, por sua vez, a arte é o produto da visão profética⁴². Nesse sentido, a imaginação é uma força redentora, capaz de guiar o homem de seu estado decaído até um estado elevado em direção à divindade. Como Blake compreende a divindade como algo imanente, a redescoberta do divino acontece em um movimento para dentro do “eu”, transmutando cada indivíduo em um deus de si mesmo. Este processo, calcado na profecia da arte, é algo imaginativo. Daí que Urizen, assim como o pensamento iluminista racional, com seus pressupostos utilitários e racionalistas, seja compreendido por Blake como algo extremamente danoso ao espírito humano.

Na segunda estrofe, os olhos do tigre são comparados ao fogo utilizado na sua criação. John Grant (2003) considera esta uma imagem infernal ou prometeica, relacionada ao ladrão do fogo ou a aquele que incuba o fogo da criação. Essa afirmação leva a leitura do poema em outra direção, associando-o a uma força revolucionária. Isto porque a figura de Prometeu, como aquele que rouba o fogo dos deuses para dar aos homens, é algo recorrente no imaginário poético romântico, principalmente no período das Revoluções Americana e Francesa. Como Peter Schock (2003) comenta, tanto Prometeu quanto o Satã de Milton são figuras reinterpretadas por artistas revolucionários do século XVIII. Particularmente no caso de Satã, existe uma intenção poética de subverter sua representação, lendo-o como um rebelde que se ergue contra um governante tirano, o que se relaciona ao movimento de independência norte-americana, no caso da Revolução Americana, e ao confronto à monarquia, no caso da Revolução Francesa.

O tigre prometeico, conforme lido por Grant (2003), seria a expressão de uma força criativa, ao mesmo tempo imbuído de características satânicas e messiânicas. Satânicas, pois representaria aquilo que há de mais predatório na natureza humana: tudo que é instintivo, perigoso e habita na mata musguenta das florestas da noite. Por outro lado, é messiânico porque carrega o fogo em si, revelando-o àqueles que ousam fitar seus olhos. Ou seja, tal

⁴² É interessante notar que, para Blake, profecia não diz respeito a uma previsão do futuro, e sim a uma noção de revelação do que antes estava oculto (FRYE, 1990).

característica do tigre também seria capaz de trazer revelação. No entanto, o autor não discorre sobre o papel de Satã enquanto um opositor, no sentido de que esta personagem possui um objetivo em *Paradise Lost*, o de se rebelar e destronar Deus e, após a derrota e a expulsão para o inferno, o de vingar-se do monarca celeste⁴³.

Desejo traçar um comentário sobre a questão do fogo evocado pelo olhar da criatura, também na segunda estrofe. A passagem “fire of thine eyes?” assim como a indagação sobre quem teria ousado forjar tal fogo, “dare seize the fire?”, denota que Blake trabalha com uma noção particular de divindade. Como Tavares menciona: “[o] fogo do olhar animal nos primeiros versos levou Blake a continuar a metáfora de uma divindade que trabalha com a forja de metais. As perguntas do eu lírico [...] questionam a natureza divina sobre seu caráter atemorizante” (TAVARES, 2012, p. 179). Não se trata de um Deus instrumentalizador, que reduz e reprime, mas sim de um Deus criador e criativo, muito semelhante à representação tardia da personagem Los, em *Jerusalem – The Emanation of The Giant Albion* (1821). Neste poema, Los é representado como o “profeta eterno”, aquele responsável pela alimentação da imaginação humana. Trata-se de uma deidade de criação, de libertação, dotada de um caráter demoníaco.

A terceira, quarta e quinta estrofes questionam que poder divino seria o responsável pela criação de tal ser noturno, uma criatura ao mesmo tempo tétrica e magnífica. O eu lírico indaga quem poderia “twist the sinews of thy heart?” e forjar os membros da criatura, com ênfase em suas “dread hand” e “dread feet” e nos sentidos gerais de “deadly terrors” referentes à imagem do animal. Este mesmo sentido de exuberância, que sugere um animal mais terrífico e majestoso do que uma imagem geral de tigre terrestre, é denotado também por meio da composição material do tigre, através do efeito que a imagem causa às estrelas, que fazem suas lágrimas inundarem os céus: “[w]hen the stars threw down their spears,/ And water'd heaven with their tears”. Em suma, a aglomeração de questionamentos retóricos sobre a origem do animal na terceira, quarta e quinta estrofes demonstra a disparidade do discernimento do eu lírico em relação à imagem da criatura. Assim, o tigre se mostra como algo magnífico & terrível, distante & próximo.

Embora eu comente sobre a noção blakeana de sublime no capítulo 3, vale traçar um comentário acerca da questão. Paley (1970), Tavares (2012) e Damon (2013) associam a imagem do tigre blakeano à noção de sublime definida por Burke. Nessa acepção, o tigre seria

⁴³ Nesse ponto, vale traçar uma ressalva, pois, em termos blakeanos, o tigre seria mais uma figura “demoníaca” do que “satânica”, uma vez que “satânico” tem a ver com oposição e confronto e “demoníaco” com a expressão de uma força criativa. Discutirei as noções de Blake em torno de “satânico” e “demoníaco” no capítulo 3.

dotado de características paralelas às da divindade nas religiões judaico-cristãs. Para Burke, a noção de sublime está diretamente atrelada a de terror. O sublime seria o resultado da incidência de uma ideia de perigo e de dor iminente sobre um indivíduo. Esses sentimentos complexos mencionados por Burke podem estar relacionados ao caráter físico, como no caso da tortura, ou ao caráter psicológico, como no caso da dissolução da personalidade ou da noção de realidade de um sujeito. No coração dessa noção estão as ideias gerais de “vastidão” e “infinitude”; ideias que, quando confrontadas por um indivíduo, causariam um tipo de deslocamento de sentido que abalaria a noção de mundo deste sujeito. Segundo o autor, o sublime seria a mais forte emoção que um ser humano poderia produzir. Uma de suas principais características seria a dualidade, uma vez que dor e prazer coexistiriam naquilo que é sublime: “[...] quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas” (BURKE, 1993, p. 48).

Para Paley (1970), Tavares (2012) e Damon (2013), o sentido de sublime, em *The Tyger*, estaria atrelado à descrição da forja do tigre: na molda dos músculos, na ênfase nas garras e na ferocidade da criatura. Assim, tais evocações extrapolariam sua própria significação, conferindo características supernas a um animal terreno. Nesse sentido, existiria algo de dual, um lapso na produção de significação, que concederia ao tigre um sentido de sublime. Não tão afastada dessa comparação dual entre as coisas divinas e terrenas está o comentário de Derrida sobre o sacrifício no Cristianismo:

the terrifying mystery, the dread, fear, and trembling of the Christian in the experience of the sacrificial gift. This trembling seizes one at the moments of becoming a person, and the person can become what it is only in being paralyzed, in its very singularity, by the gaze of God (DERRIDA, 2008, p. 8)⁴⁴.

Nesse sentido, o sublime burkeniano seria o efeito da contemplação da graça divina; o efeito de vislumbrar algo divino presente no mundo terreno. Essa experiência geraria um sentido estético que, ao mesmo tempo em que é capaz de oferecer o êxtase, como aqueles dos santos medievais (KELLY, 2008), também oferece a dor, devido à laceração que provoca no “eu” de um indivíduo. Nessa noção, existe uma tensão entre aquilo que é apreendido pelo sujeito, a própria noção de divindade, e a experiência material dessa apreensão, que intenta

⁴⁴ Tradução do autor: o mistério aterrorizante, o horror, o medo e a hesitação de um Cristão na experiência da oferenda sacrificial. Esta hesitação molda um dos momentos em que alguém se torna um indivíduo. E este é capaz de se tornar o que é apenas ao ser paralisado, no exato momento da singularidade, através da contemplação de Deus.

aliená-lo das coisas terrenas. Embora soe abstrata, a noção de sublime está justamente no âmago da dualidade entre Deus e o homem; ou seja, entre as coisas celestes e decaídas, ratificando a separação entre corpo e alma.

Em *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-92), Blake critica e contraria dogmas Cristãos, como a separação entre corpo e alma, afirmando, na placa 4, que o homem não tem corpo distinto de sua alma, “[...] for that calld Body is a portion of Soul discernd/ by the five Senses” (BLAKE, 2011, p. 94)⁴⁵. Essa perspectiva, imanente e orgânica, não se conforma com os pressupostos em que a noção de sublime de Burke está calcada. Além disso, autores como Mitchell (1985), Makdisi (2002) e Phillips (2011) defendem a natureza particular dos livros iluminados de Blake, fruto de um processo que se relaciona à sua própria significação. Em *The Marriage*, o eu lírico realiza profecias acerca do apocalipse, da renovação do mundo e da redescoberta do divino, apresentando-se como anunciador desse processo e pondo em paralelo a produção do referido livro com suas significações: “this I shall do by printing in the infernal method. By corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid” (BLAKE, 2011, p. 104)⁴⁶. Ou seja, ao corroer a chapa de cobre, o ácido desvelaria o infinito que antes estava oculto à percepção humana, um infinito de revelações sociopolíticas, filosófico-religiosas e artísticas.

No que concerne à poesia e pintura, o caráter híbrido da obra de Blake diz respeito ao processo de criação (MITCHELL, 1985). Diferentemente da impressão tradicional, através de chapas em oco, o método criado por Blake compreende um tipo de impressão a partir de chapas de cobre gravadas em relevo. A tinta, misturada a verniz antiácido, era aplicada na chapa e, na sequência, o texto era escrito, de trás para frente. Então Blake aplicava ácidos, que corroíam a chapa onde quer que o verniz não a tivesse tocado, formando uma matriz de impressão. Com esta, o artista imprimia diversas cópias de seus livros iluminados, que finalizava em separado com aquarela. Vale mencionar que imprimir um livro de maneira tradicional, no século XVIII, compreendia duas etapas de gravação. Na primeira delas, o texto, arranjado em tipos móveis e em relevo, era aplicado no papel. Eram reservados espaços em branco, destinados à impressão das ilustrações. Em um segundo momento, as ilustrações eram impressas através de chapas em oco, nos referidos espaços destinados a elas (VISCOMI, 1993). O processo blakeano de impressão iluminada, que lembra os fazeres de um alquimista

⁴⁵ Tradução do autor, em prosa: [...] pois aquilo chamado Corpo é uma porção da Alma,/ discernida pelos cinco Sentidos.

⁴⁶ Tradução do autor, em prosa (2018): Isto eu realizarei, imprimindo pelo método infernal, a partir de ácidos corrosivos, que no inferno não medicinais e revigorantes, dissolvendo as falseadas aparências, relevando assim o infinito outrora oculto.

em seu laboratório, dá origem a um tipo de obra orgânica desde sua origem, cujo significado está atrelado à sua materialidade. Além disso, em diversos livros iluminados, as letras, quando se aproximam da borda da página, se transmutam em vinhas ou pequenos animais, sugerindo uma comunhão entre texto e ilustração. As palavras, grafadas a punho pelo artista, habitam o cosmo da página, coexistindo com diminutas figuras de mulheres, anjos, animais, homens e plantas, além de ilustrações maiores, vez que outra organizadas com destaque na composição da chapa. O texto e as ilustrações se integram, dialogam, entram em conflito, questionam a si mesmos, em um processo intrincado de significação.

Além disso, Blake efetivamente renega a noção de Burke em *Annotations to Reynolds* (1988). Por outro lado, tanto em *Annotations to Reynolds* quanto nos “Proverbs of Hell”, em *The Marriage*, o artista se refere ao sublime como um tipo de beleza que se extravasa; algo de cunho sensual que pertenceria ao “reino da imaginação”. Nesse sentido, a noção de sublime, para Blake, se relaciona a um tipo de beleza exuberante, potencializada pela imaginação. Essa noção poderia ser associada às mesmas características que Paley (1970), Tavares (2012) e Damon (2013) aproximam do sublime burkeniano. A evocação da criação do tigre de fato extravasa sentidos terrenos, tornando-os difíceis de serem apreendidos. No entanto, para Blake, tal apreensão pode ser realizada a partir do olho da imaginação (FRYE, 1990); a partir do caráter profético e imaginativo do homem, uma vez que, a partir dos reinos da imaginação, tal imagem poderia receber coesão e sentido e, assim, tornar-se uma representação artística. A noção de sublime de Blake se realiza a partir de uma concepção imanente, que leva a capacidade de apreensão humana a uma instância interior, ao passo que a noção de Burke se firma como transcendente, abrindo um abismo entre o mundo decaído e as coisas celestes, calcada no mistério da divindade.

A quinta estrofe se encerra com o eu lírico questionando a satisfação da divindade diante de sua criação, comparando o tigre ao cordeiro: “[d]id he smile his work to see?/ [d]id he who made the Lamb make thee?”. A relação entre o tigre e o cordeiro perpassa boa parte da obra de Blake, principalmente devido ao fato de a crítica (DAMON, 2005) ler o primeiro como um representante da noção de experiência e o segundo como aquele que encarna a inocência. *The Tyger* é um poema da seção *Experience* e é frequentemente lido em paralelo com *The Lamb*, da seção *Innocence*. Ao considerar que ambos os poemas dialogam através de um movimento opositivo, é possível discutir as significações que surgem desse atrito.

The Lamb inicia-se com um questionando acerca da criação do cordeiro, de maneira análoga a *The Tyger*. Essa questão se refere à criação da instância de inocência, da bondade divina e da docilidade. No entanto, os primeiros versos também sugerem a inacessibilidade da

divindade criadora, assim como certa incipiência por parte do cordeiro: “[l]ittle lamb, who made thee/ [d]ost thou know who made thee,/ [g]ave thee life, & bid thee feed” (BLAKE, 1789, v. 1-3)⁴⁷. Na segunda estrofe, por sua vez, o eu lírico compara o cordeiro a Cristo: “He is called by thy name,/ [f]or he calls himself a Lamb”. Como a relação entre *The Tyger* e *The Lamb* é opositiva, vale mencionar novamente a leitura de Grant (2003), que compreende o tigre como uma imagem prometeica (ou demoníaca, em termos blakeanos).

The Lamb e *The Tyger* são comumente lidos como representações dos estados de inocência e experiência, respectivamente. Erdman (1992) e Damon (2005) consideram inocência como o estado do homem em pureza, livre do pecado e antes da queda. Já o estado de experiência diria respeito à vivência do homem decaído. Esse argumento está calcado em uma leitura crítica paralela ao subtítulo de *Songs*: “mostrando os dois estados contrários da alma humana”. No entanto, a discussão sobre as instâncias de inocência e experiência pode ser adensada a partir de considerações sobre a Filosofia dos Contrários blakeana.

A ideia de “contrários” está expressa na placa três de *The Marriage*, fundamentada principalmente nas leituras críticas de Blake em relação à dualidade corpo e alma presente na religião Cristã. A partir de sua concepção metafísica, sua Filosofia dos Contrários, Blake defende que toda a existência humana é permeada por forças opostas, sumarizadas nas noções de Razão e Energia. Segundo o pensamento blakeano, a Energia é libertadora, enquanto a Razão é limitadora. A Energia é ativa, vem do corpo e é inflamada por aquilo que é infernal, já a Razão é passiva, vem do intelecto e emana do paraíso:

Without Contraries is no progression. Attraction
and Repulsion, Reason and Energy, Love and
Hate, are necessary to Human existence.
From these contraries spring what the religious call
Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason
Evil is the active springing from Energy.
Good is Heaven. Evil is Hell (lâmina 3, linhas 8-14)⁴⁸.

Ao incluir instâncias como razão e energia, amor e ódio, em paralelo a noções científicas como atração e repulsão, Blake humaniza os próprios mecanismos da ciência – e da existência. Os contrários blakeanos jamais cessam seu confronto e a vida humana acontece

⁴⁷ Tradução do autor, em prosa: Cordeirinho, que te criaste? Tu sabes quem te criaste? Deste vida? Deste alimento?

⁴⁸ Tradução do autor, em prosa (2018): Sem Contrários não há progressão. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio, são necessários para a existência humana. Pois desses contrários fluem o que a religião chama Bem & Mal, Bem é o passivo que obedece a Razão. O Mal é o ativo que emana da Energia. O Bem é o Paraíso. O Mal é o Inferno.

no entremeio dessa fricção, pois, na perspectiva do artista, tais forças são experimentadas pelo homem através de uma intrincada relação que permeiam corpo e alma.

Além disso, reduzir as significações de inocência e experiência respectivamente a antes e depois da queda gera problemas críticos. Em *The [First] Book of Urizen* (1794), por exemplo, Blake representa a queda, em primeira instância, como uma divisão e, em seguida, como a criação do corpo material. A personagem Urizen separa-se de sua contraparte e permanece em um estado de queda eterna. Então entra em cena a personagem Los, o “profeta eterno”, uma das representações messiânicas tardias de Blake. Los é uma deidade criadora e, com seu martelo, em sua forja de metais incandescentes, ele ordena os elementos para formar um corpo para Urizen, noção que ecoa o comentário de Tavares (2012), que sugere que o Deus mencionado em *The Tyger* seria uma entidade que trabalha a partir da forja de metais. Essa ação sugere que, para Blake, o homem necessita de um caráter corporal e material, pois só assim a existência após a queda seria possível. Por isso Bloom afirma a contiguidade do processo da queda do homem: “antes da queda, para Blake, significa antes da Criação, sendo os dois acontecimentos um só para ele” (BLOOM, 2012, p. 74).

Discutir os estados de inocência e experiência é tarefa ampla, além de fundamental no que se refere à *The Tyger*. Gardner (1998) considera que uma das mais representativas definições de inocência diz respeito à libertação do pecado, da culpa e de julgamentos morais. O autor exemplifica através do poema *The Blossom*: “[t]he response to both joy and sorrow is happy, since in Innocence neither is self-absorbed” (GARDNER, 1998, p. 222)⁴⁹. Se inocência diz respeito à libertação de regras morais, o estado de experiência pode ser caracterizado justamente pela sujeição a um conjunto de regras dessa natureza. Para Blake, os códigos morais, principalmente advindos do dogma judaico-cristão, são repressivos e tóxicos à imaginação humana. O artista frequentemente sumariza essa noção em menções gerais à “Lei Moral”.

Para Blake, o homem teria sido privado de sua totalidade divina por um Deus racional, que o artista personifica na figura de Urizen. Essa repressão geraria angústia, o que levaria a compaixão a tornar-se uma chama devoradora ou a perverter-se em pena. O primeiro caso está atrelado à noção de desejo, pois, para Blake, desejo e energia são a vontade de ação de um indivíduo e “[h]e who desires, but acts not, breeds pestilence” (BLAKE, 2011. p. 97)⁵⁰. Ressalto que é nesta esfera que Blake compreende um tipo de “inferno tradicional”,

⁴⁹ Tradução do autor: A resposta tanto para alegria quanto para mágoa é felicidade, sendo que em Inocência nenhuma delas é autocentrada.

⁵⁰ Tradução do autor, em prosa: Ele, que deseja mas não age, cultiva a pestilência.

característico do Cristianismo, como um lugar de tormentos; no entanto, para o artista, trata-se de um lugar interior ao homem, onde o tormento é alimentado pela própria dogmática Cristã, que impõe a repressão do desejo. Por isso, Blake considera que o homem está perdido em meio às “forests of the night”, ou seja, na religião dogmática, transformando o inferno em algo que se retroalimenta. No segundo caso, a pena, para o artista, é um sentimento pífio, que eleva um ser ao custo do rebaixamento de outro, uma vez que, nessa lógica, apenas um sujeito superior, seja moral o socialmente, poderia comprazer-se por pena de um sujeito inferior.

Quanto à definição de inocência e experiência, parti dos autores supracitados, tais como Gardner (1998), Bloom (2003) e Damon (2005), para discutir sumariamente as noções de queda, redenção, desejo e divindade em Blake, questões diretamente ligadas à inocência e experiência. Além disso, baseei-me em minha própria leitura crítica de *Songs of Innocence and of Experience* e na repetição de temas relativos à inocência e experiência no intuito de traçar um portfólio para as respectivas concepções. Nessa acepção, compreendo que inocência, em Blake, não se caracteriza por um estado de pureza ou paz de espírito, mas sim por uma espécie de retorno à idade imaginativa do homem e à libertação de grilhões morais. A experiência seria o conhecimento pragmático, a experimentação do mundo dissecado pelo cientificismo, o ceticismo levado ao extremo. No entanto, seria através da reconciliação dessas concepções, através da compreensão de seu confronto, que o homem poderia empreender seu retorno ao Éden, atitude de cunho profética e imaginativa. Este retorno ao Éden poderia ser associado à significação da serpente alquímica (JUNG, 1991), ou ouroboros, que se estabelece no imaginário como uma espiral para baixo, que redime a dor através da purgação da culpa, devolvendo ao homem sua inocência.

Nestes mesmos termos, para Blake, a queda do homem, a expulsão do Éden, é parte do desenvolvimento humano, pois compreende um percurso de autodescoberta e autoconsciência. O fruto proibido representa conhecimento, ou melhor, a consciência do desejo pelo conhecimento, o que leva a queda e a perda da inocência, ao desenvolvimento e a experiência, para então guiar o indivíduo na busca do retorno, da completude, alusão diretamente ligada à profecia – no caso de Blake, também ligada à arte e à imaginação. Ao mencionar que inocência e experiência são estados contrários da alma humana, o artista defende que estes estados são inerentes e imanentes à natureza humana. Nessa medida, ao escolhermos ler *The Tyger* e *The Lamb* como representações dos estados de, respectivamente, experiência e inocência, também aceitamos a noção de que todos os sentidos imbricados a estas concepções se estendem aos referidos poemas.

A última estrofe de *The Tyger* espelha a primeira, repetindo as mesmas questões sobre a forja do tigre e as florestas da noite. Todavia, existe uma mudança significativa no último verso. Ao final da primeira estrofe, o eu lírico questiona quem poderia moldar tal criatura: “what immortal hand or eye/ [c]ould⁵¹ frame thy fearful symmetry?”. Já nos dois últimos versos, o eu lírico indaga quem ousaria criá-la: “[d]are frame thy fearful symmetry?”. Uma noção de exuberância – o sublime blakeano – perpassa a imagem da criatura desde sua primeira evocação: suas passadas nas matas escuras, sua pelagem, suas garras e o brilho ígneo de seus olhos corroboram para uma imagem que só poderia ser apreendida nos reinos da imaginação; através do olho da imaginação. Por outro lado, a mudança de “could” para “dare” denota o caráter predatório do tigre, assim como seu poder de ação, duas características que reforçam o sentido de letalidade imbuído na figura do tigre. Essa mudança também denota que não há justificativa para a criação do animal. Ao menos, não existe qualquer uma que não seja o orgulho da divindade. Esse Deus criador está fascinado pelo seu próprio invento, algo que o eu lírico parece sugerir através dessa mudança, pois ao questionar quem “ousaria” moldar o animal, o eu lírico assume que não há, justamente, uma resposta para essa questão.

Bloom (2003) menciona que *The Tyger* representa o assombro humano diante da criação divina, uma vez que o mesmo Deus que criara o cordeiro criara também o tigre. Em essência, trata-se de um contraste dual: o problema da criação de algo bondoso ou dócil, no caso, o cordeiro, em contraste com a criação de algo temível e predatório, como o tigre. Tavares (2012) traça um comentário a respeito das questões retóricas realizadas pelo eu lírico. No entanto, vale lembrar que o autor trabalha a partir de uma noção burkeniana de sublime, o que, neste caso, compreendo que não interfere de maneira decisiva em sua leitura crítica. Para Tavares, a questões levantadas pelo eu lírico

exemplificam de forma poderosa a incapacidade da compreensão humana em relação à divindade, quem quer que ela seja, onde quer que esteja. São perguntas retóricas que ecoam a partir da primeira estrofe, aludindo ao ansioso processo mental que tenta explicar a existência do cosmos a partir da hipótese de um criador (TAVARES, 2012, p. 179).

Nessa perspectiva, *The Tyger* pode ser lido como um chamado ao reconhecimento do que há de temível, de perigoso e de destruidor em um indivíduo. No entanto, o reconhecimento de tais instâncias não anula ou diminui o caráter estético desse exercício, uma vez que o tigre de Blake se caracteriza como uma figura exuberante e bela. Se *The Lamb* for considerado como uma obra opositiva à *The Tyger*, aquele representa o chamado ao

⁵¹ Destaques do autor.

reconhecimento daquilo que há de dócil, empático e consolador em um sujeito. Vale mencionar que ambas as instâncias, como as próprias noções de inocência e experiência, necessitariam ser compreendidas em seu estado de tensão e atrito, ou seja, através de sua diferença. Só assim o processo de autorreconhecimento de um indivíduo seria possível.

2.2 “FEARFUL SYMMETRY”: O VAMPIRO LESTAT E O TIGRE BLAKEANO

The Tale Of The Body Thief (1991) é o quarto volume da saga *The Vampire Chronicles*, antecedido respectivamente por *Interview with the Vampire* (1976), *The Vampire Lestat* (1984) e *Queen of the Damned* (1988). O romance é protagonizado pela personagem Lestat de Lioncourt, que, apesar de ser apresentada em *Interview with the Vampire* como criador, amante e antagonista de Louis, ganha voz no segundo volume da série, de título homônimo. Vale destacar o comentário de Smith sobre a mudança na voz narrativa em relação aos dois primeiros volumes da série. A confiança na voz de Lestat, em *The Vampire Lestat*, mostra uma abrupta mudança em relação à voz de Louis, de *Interview with the Vampire*: “Louis may feel tortured, but Lestat is fascinated by what he was, what he is, and what he may become in the future [...]. Lestat ends his narrative as a rock singer calling all the vampires in the world to recognize him and to come to destroy him if they can” (SMITH, 1996, p. 44)⁵².

Em relação ao enredo, *The Tale Of The Body Thief* (1991) apresenta dois momentos distintos. No primeiro deles, que compreende cerca de metade do romance, Lestat é atormentado por visões de Claudia, sua filha vampira morta em *Interview with the Vampire* (1976). A personagem vê-se avassalada pela culpa, devido à morte da criança-vampiro e, inconsolável, usa seu poder de levitação para subir o mais alto possível e, como o Satã de Milton, confrontar o sol, buscando algum tipo de redenção — possivelmente através da destruição. Porém, devido aos acontecimentos narrados em *Queen of the Damned* (1988), Lestat é tão poderoso que a luz do sol não é mais capaz de destruí-lo, embora o deixe gravemente ferido. Debilitado, ele é auxiliado por David Talbot, um estudioso de 74 anos, pertencente à ordem ocultista Talamasca. De fato, o romance tem início com Lestat narrando um sonho envolvendo Talbot, em que presencia seu amigo, ainda jovem, nas florestas da Índia, caçando um tigre. A descrição da figura do tigre culmina na citação de um verso do

⁵² Tradução do autor: Louis pode muito bem sentir-se angustiado, mas Lestat é fascinado com o que ele era, como o que é e com o que pode se tornar no futuro. [...]. Lestat encerra sua narrativa como um cantor de rock, convocando todos os vampiros do mundo para saudá-lo e destruí-lo, se forem capazes.

poema de Blake, *The Tyger*. Nessa primeira parte da narrativa, a personagem é também abordada diversas vezes por Reglan James, um ladrão astucioso, que lhe oferece a possibilidade de trocar de corpos para que Lestat possa voltar a ser humano, sendo esta uma das mais fortes angústias do protagonista.

Em um segundo momento, Lestat realiza a troca de corpos com James. O acordo compreendia uma permuta de 24 horas. No entanto, o ladrão desaparece com o corpo do vampiro, deixando-o praticamente sem dinheiro, em uma casa semivazia, habitando o corpo de um jovem de vinte e quatro anos. A personagem tenta então reaprender a ser humano, mas percebe que parece não haver retorno de seu estado anterior, como se sua natureza vampírica, compreendida por Lestat como maléfica, estivesse irremediavelmente mesclada ao seu “eu”. Então ele necessita reconciliar, ou ao menos aceitar, as dualidades que reconhece em si mesmo, tais como bondade e maldade e/ou culpa e orgulho em relação aos atos que pratica, para que possa completar uma espécie de jornada de autorreconhecimento e, assim, retornar ao seu antigo corpo. Com ajuda de Talbot, Lestat é capaz de rastrear James e de recuperar seu corpo através de um complexo processo místico. Ao final do romance, Lestat toma seu amigo Talbot à força e o transforma em vampiro contra a sua vontade, ação que coroa seu caminho de autodescoberta e a afirmação de seu “eu”.

Tendo isso em vista, analiso a tradução intersemiótica de *The Tyger* em *The Tale of the Body Thief*. Como recurso crítico, emprego a noção de projeto criativo desenvolvida no capítulo um. Nessa medida, considero o Jardim Selvagem de Lestat como o projeto criativo atuante no processo de recriação artística presente em *The Tale Of The Body Thief*, um processo que escolhi ler como tradução intersemiótica. Vale lembrar que Rice não se apropria da instância visual do poema de Blake, visto que apenas o caráter textual de *The Tyger* é mencionado e recriado no romance. Desse modo, considero apenas a instância textual do poema em relação a presente análise.

O poema de Blake é traduzido intersemioticamente em relação aos sonhos que Lestat tem com as personagens Claudia e David Talbot e em relação à sua caracterização – que também está associada aos referidos personagens. Os sonhos e visões com Claudia refletem, principalmente, a sua noção de culpa em conflito com seu caráter autocentrado, uma vez que Lestat acredita que foi condenado a ser mau, devido a sua natureza vampírica, quando teria desejado ser bom. O sonho com Talbot traz à tona a imagem de um tigre feroz, um predador que Talbot caçou nas matas da Índia, evocado a partir do *The Tyger* de Blake. Esse sonho se relaciona com a noção de individualidade de Lestat, assim como ao seu desejo. Vale ressaltar que o tratamento dos temas da culpa, do mal, da individualidade e do desejo estão

relacionados e, de fato, atrelados à caracterização de Lestat. Pretendo analisar essas duas questões utilizando-me do Jardim Selvagem como subsídio crítico, no intuito de tratar da recriação do poema de Blake em relação à caracterização da protagonista.

Vale mencionar que a questão da culpa perpassa todo o romance, uma vez que Lestat se reconhece como uma criatura má, pois fora transformado em vampiro à força, ao passo que teria desejado ser bom. Por isso, a personagem acredita que, ao trocar de corpos com James, seria capaz de tornar-se essencialmente humano mais uma vez. Esse ato de recuperar seu estado humano mortal, para a personagem, significaria reencontrar e conciliar o bem em seu íntimo. Assim, ele reconheceria o cordeiro em si e tornar-se-ia uma criatura livre da angústia da culpa. Mas essa é uma perspectiva falsa, pois Lestat necessita, na verdade, reconhecer o tigre em si mesmo. Ele sempre teve consciência de seu potencial para a bondade. É seu potencial para a maldade que o atormenta. Ao final do romance, no epílogo, ele precisa reconhecer o tigre para completar a si mesmo. Essa perspectiva é semelhante àquela expressa por Blake em seus provérbios infernais, quando escreve que os opostos são necessários, atuando ativamente no desenvolvimento do espírito humano: “[T]he road of excess leads to the palace of wisdom” (BLAKE, 1792-94, lâmina 7, v. 3)⁵³.

A primeira questão a ser abordada é justamente a primeira evocação dos sonhos. Lestat afirma que a imagem de Claudia o perseguia: “I was dreaming more and more often of Claudia. Let me explain about Claudia. She’d been destroyed over a century before, yet I felt her presence all the time as if she were just around the corner” (RICE, 1991, p. 3)⁵⁴. A criança-vampiro é como uma sombra, uma sensação constante que o atormenta, principalmente por Lestat não compreender por que sua imagem se manifesta. No entanto, logo ao início do romance, a protagonista se dá conta de que a Claudia que vê não é um tipo de fantasma, mas algo como a expressão de uma ideia ou a mediação entre sua consciência e seus instintos, como se Claudia fosse, em *Body Thief*, o *daemon* de Lestat. Ele segue em seu comentário sobre as visões com sua cria:

With Claudia, it was almost a haunting. Just before my eyes would close each dawn, I’d see her beside me, hear her voice in a low and urgent whisper. And sometimes I’d slide back over the centuries to the little colonial hospital with its rows of tiny beds where the orphan child had been dying.
Behold the sorrowful old doctor, potbellied and palsied, as he lifts the child’s body.
And that crying. Who is crying? Claudia was not crying. She slept as the doctor

⁵³ Tradução do autor, em prosa: A estrada do excesso leva ao palácio da sabedoria.

⁵⁴ Tradução de Rodrigues (2009): Comecei a sonhar com Claudia com frequência cada vez maior. Ela fora destruída há mais de um século, mas eu sentia a sua presença o tempo todo, como se estivesse bem aqui.

entrusted her to me, believing me to be her mortal father. And she is so pretty in these dreams. Was she that pretty then? Of course she was (RICE, 1992, p. 5)⁵⁵.

Nessa passagem, Lestat compara a presença de Claudia a uma assombração constante, “a haunting”, que o assola e que se comunica com ele de formas obscuras, pois “close each dawn”, ou seja, em momentos em que a consciência se encontra brumosa, ele a ouve sussurrar e o som de sua voz é “low and urgent whisper”. A partir dessa imagem um tanto obscura, Lestat evoca o hospital em que encontrou Claudia, no século XVIII, através de imagens de decadência e ruína, pois aquele era o lugar em que “orphan child had been dying”, contando também com a presença do médico, “sorrowful old doctor” e “potbellied and palsied”. A narrativa culmina na descrição de pranto, embora Lestat saiba que não é Claudia quem chora. De fato, a questão do lamento ouvido por Lestat está relacionada com o desenvolvimento e a significação da imagem de Claudia no romance, conforme demonstrarei ao final deste subcapítulo. Por fim, ele menciona a beleza da criança-vampiro, como se, da imundície do hospital decadente, Lestat tivesse criado uma figura de extrema beleza, cujo semblante possui pureza quase celestial. Essa noção de transcendência simbólica, da criação de algo belo a partir de algo decaído, perpassa toda a narrativa de *Body Thief*, além do próprio *The Vampire Lestat*.

A significação da figura de Claudia também está ligada a *The Tyger*, pois ela representa justamente essa instância de Lestat: o instinto predatório e o potencial para a maldade que precisam ser reconciliados; ou melhor, a imagem da criança-vampiro como que media tais questões. A menção direta ao poema de Blake, que serve de mote para as demais evocações da imagem do tigre, acontece no prólogo do romance, logo depois de Lestat mencionar seus sonhos com Claudia. O protagonista narra então o seu sonho com o jovem David Talbot, um indivíduo diferente do homem mais velho que ele vê diante de si, alguém que frequentemente recusa sua oferta de ser transformado em vampiro. No sonho, Talbot está em uma floresta caçando um tigre. O protagonista percebe o animal muito próximo e tenta avisar Talbot sobre o perigo. Lestat insiste na letalidade do animal, nos detalhes das garras e das presas:

⁵⁵ Tradução de Rodrigues (2009): Com Claudia, eram quase um tormento. Logo depois que eu fechava os olhos ao primeiro sinal da madrugada. Eu a via ao meu lado, ouvia sua voz num murmúrio urgente e muito baixo. Às vezes eu deslizava para trás, através dos séculos, até o pequeno hospital da colônia, com suas fileiras de pequenos leitos onde a menina órfã estava morrendo./ Vejam o tristonho e velho médico, barrigudo e trêmulo, erguendo o corpo da criança. E todo aquele choro. Quem está chorando? Claudia não estava chorando. Ela dormia quando o médico a confiou a mim, acreditando que eu fosse seu pai mortal. E ela aparece tão bonita nesses sonhos. Será que era bonita assim naquele tempo? É claro que era.

The dream of David Talbot came once only.
 David is young in the dream and he is walking in a mangrove forest. He was not the man of seventy-four who had become my friend, the patient mortal scholar who regularly refused my offer of the Dark Blood, and laid his warm, fragile hand on my cold flesh unflinchingly to demonstrate the affection and trust between us. No. This is young David Talbot of years and years ago, when his heart didn't beat so fast within his chest. Yet he is in danger.
Tyger, tyger burning bright.
 Is that his voice, whispering those words or is it mine?
 And out of the dappled light it comes, its orange and black stripes like the light and shade itself so that it is scarcely visible. I see its huge head, and how soft its muzzle, white and bristling with long, delicate whiskers. But look at its yellow eyes, mere slits, and full of horrid mindless cruelty. David, its fangs! Can't you see these fangs!
 But he is curious as a child, watching its big pink tongue touch his throat, touch the thin gold chain he wears around his throat. Is it eating the chain? Good God, David!
 The fangs.
 Why is my voice dried up inside me? Am I even there in the mangrove forest? My body vibrates as I struggle to move, dull moans coming from behind my sealed lips, and each moan taxes every fiber of my being. David, beware!
 And then I see that he is down on one knee, with the long shiny rifle cocked against his shoulder. And the giant cat is still yards away, bearing down on him. On and on it rushes, until the crack of the gun stops it in its tracks, and over it goes as the gun roars once again, its yellow eyes full of rage, its paws crossed as they push in one last final breath at the soft earth (RICE, 1992, p. 5-6)⁵⁶.

Lestat traça distinções entre o David Talbot do sonho, jovem e indômito, e seu amigo já idoso, caracterizado como “patient mortal scholar”, com sua “warm, fragile hand” com que toca a fria mão do vampiro, no intuito de demonstrar “affection and trust”. O jovem Talbot é “curious as a child” e Lestat o observa enquanto ele encara o tigre que se aproxima. De fato, aqui podemos ler também um sentido erótico em relação à Talbot, devido à ênfase dada por Lestat a língua do tigre, que lambe a garganta e a correndo que o então caçador usa no pescoço. O vampiro destaca sua placidez e cor avermelhada: “watching its big pink tongue

⁵⁶ Tradução de Rodrigues (2009): Sonhei só uma vez com David Talbot./ David é jovem no sonho e está andando numa floresta, no pântano. Não é o homem de setenta e quatro anos que se tornou meu amigo, o paciente e estudioso mortal que recusava regularmente minha oferta de Sangue Negro, e pousava a mão frágil e quente na minha carne fria, sem estremecer, para demonstrar a afeição e a confiança que nos unia./ Não. Este é o jovem David Talbot de anos atrás, quando seu coração não batia tão rapidamente no peito. Porém, ele está em perigo./ Tigre, tigre, incandescente./ É a sua voz ou a minha murmurando essas palavras?/ E da luz mosqueada ele surge, as listras alaranjadas e negras brilhantes como a luz e a sombra, tornando-o quase invisível. Vejo a cabeça enorme, o focinho macio, branco, com as cerdas dos bigodes longas e delicadas. Mas vejam os olhos amarelos, meras linhas horizontais, e repletos de horrível e insana crueldade. David, as presas! Não está vendo as presas! Mas ele, curioso como uma criança, vê a língua rosada tocar sua garganta, tocar o cordão fino de ouro que pende do seu pescoço. Ele está comendo o cordão? Meu Deus, David! As presas./ Por que minha voz parece secar dentro de mim? Será que estou mesmo na floresta do pântano? Meu corpo vibra quando me esforço para fazer um movimento, gemidos surdos soam atrás dos meus lábios selados, e cada gemido retesa todas as fibras do meu ser. David, cuidado! Então vejo que ele está abaixado, apoiado num joelho, com o rifle longo e brilhante encostado no ombro. E o felino gigante está ainda a alguns metros de distância, avançando em direção a ele. Continua avançando até que o estampido do tiro o faz parar, e volta à carga quando o rifle soa outra vez, com os olhos amarelos repletos de fúria, as patas cruzadas num suspiro final na terra macia.

touch his throat, touch the thin gold chain he wears around his throat. Is it eating the chain? Good God, David”.

Lestat então cita o primeiro verso de *The Tyger*, seguido de um questionamento: *Tyger, tyger burning bright. Is that his voice, whispering those words or is it mine?*”. O vampiro não é capaz de identificar quem recita o verso, se Talbot ou se ele mesmo, o que denota a obscuridade do caráter do tigre em relação ao próprio Lestat. Ele vê e identifica o predador, inclusive tenta alertar seu amigo do perigo. No entanto, ele não é capaz de conciliar a imagem do predador com qualquer outro sentido que não o de perigo, algo que, mais tarde, será também associado à noção de instinto e, por vezes, desejo. Além disso, Lestat também associa, nesse primeiro momento, o tigre ao mal, o que poderia denotar um proto-reconhecimento de seus instintos, ainda que atrelados à ideia de mal e, por consequência, culpa, conforme a personagem expressa no decorrer da obra.

Lestat evoca a figura do tigre a partir do verso de Blake, o que culmina em uma descrição exuberante e quase sobrenatural do animal. O vampiro destaca as listras do tigre: “stripes like the light and shade itself so that it is scarcely visible”. Além disso, os movimentos predatórios do animal, terríveis e encantadores, são mencionados: “how soft its muzzle, white and bristling with long, delicate whiskers”. Seus olhos, “yellow eyes”, “full of horrid mindless cruelty” ganham destaque, culminando no temor diante da visão das presas da criatura: “its fangs! Can’t you see these fangs!”. Nessa passagem, Lestat menciona que emudece diante da criatura, embora não saiba exatamente por que. O personagem chega a se questionar se estivera presente na floresta, se tudo fora um sonho ou algum tipo de visão. Para Lestat, a sensação que persiste após o sonho-visão é a de que David Talbot talvez esteja em perigo. Mais tarde, Lestat vê a pele de um tigre na sala de estar de Talbot e o questiona a esse respeito, então o homem afirma ter caçado o animal em sua juventude.

Rice recria o *Tyger* de Blake materializando-o na narrativa do romance, acentuando seu caráter dual⁵⁷. Nesse sentido, o Jardim Selvagem de Lestat permite o reconhecimento da beleza do animal, ainda que seja uma beleza cruel e selvagem, indiferente à apreensão humana. A partir disso, é possível identificar também um sentido de profecia, uma vez que Lestat não identifica quem cita o poema, se Talbot ou ele mesmo: “Is that his voice, whispering those words or is it mine?”. Tal obscuridade de sentido, assomada à ideia geral do sonho – de que Talbot está em perigo –, gera um sentido de profecia que emerge da arte

⁵⁷ Eu poderia, de fato, aproximar a obra de Rice da noção de sublime de Burke. No entanto, evito tal associação, uma vez que esta não é a única forma de ler as significações do texto e, além disso, tal paralelo poderia dificultar em demasia a discussão das relações entre as obras de Blake e Rice.

materializada. *The Tyger* se torna o indelével caminho de autoconhecimento de Lestat, que compreende a busca pela reconciliação das instâncias de inocência e experiência, de sua noção de culpa e de seu potencial para o mal. Por outro lado, o vampiro percorre este caminho de forma turbulenta e tormentosa, pois, de início, Lestat nega a imagem do tigre, ação representada a partir de sua tentativa frustrada de voltar a ser humano através da troca de corpos. No entanto, essa negação não se realiza por completo, uma vez que a personagem percebe que a imagem do tigre é algo interno, uma representação imanente de parte de seu “eu”.

Nesse sentido, a imagem de Cláudia estaria associada a do tigre. Smith (1995) sugere que a criança-vampiro poderia ser lida com a representação do cordeiro. No entanto, em *Interview*, a personagem não se mostra como uma representação de inocência. Embora Cláudia fosse constantemente angustiada por possuir uma mente desenvolvida habitando um corpo infantil, ela aceitava sua natureza predatória, algo que se reflete em *Body Thief*. Durante os momentos de angústia de Lestat, a imagem de Cláudia surge, afirmando que ele é um monstro e que gosta de o ser, que aprecia o sangue e a imortalidade e que nada no mundo poderia satisfazê-lo mais do que a si mesmo. Cláudia afirma que ele não se arrepende de seus pecados e que não intenta se redimir de seu mal. Ele quer o que quer, quando quer, porque pode. Trata-se da afirmação de sua vontade desmedida. Embora Smith mencione que a imagem de Cláudia também represente “reflections of his **[Lestat]** own unconscious, of ‘the greedy wicked being’ that formed ‘the horror at the core’ of his identity. The vision Cláudia has led him to see the real Lestat” (SMITH, 1996, p. 94)⁵⁸, Cláudia não se resume a um tipo de inconsciente maligno. Neste caso, Cláudia representa o instinto e a capacidade ética de Lestat para o mal, instâncias que necessitam ser reconciliadas. Cláudia também afirma que Lestat não necessita purgar sua culpa, e sim aceitá-la e reconciliá-la. A personagem tenta apontar um dos principais erros de julgamento de Lestat, pois, inicialmente, o protagonista acredita que tudo relativo ao tigre, e ao seu estado vampírico, pode ser caracterizado como mal.

Ao início do romance, Lestat não compreende por que o “fantasma” de Cláudia o assombra, acreditando que sua presença representa a constância de sua culpa. Isto porque o vampiro considera que a traiu duas vezes: quando a fez vampira, aprisionando-a para sempre no corpo de uma menina, e quando inadvertidamente deu seu testemunho em Paris, afirmando que Cláudia tentou matá-lo, o que causou a morte da vampira infante através da exposição ao

⁵⁸ Tradução do autor: [R]eflexões de seu próprio inconsciente, de “um ser ganancioso e perverso” que forma o “centro do horror” de sua identidade. As visões de Cláudia o levaram a contemplar o verdadeiro Lestat.

sol. É por essa razão que, no capítulo 3, usando seus poderes de levitação, Lestat eleva-se o mais alto que pode e confronta o sol, como faz o Satã de Milton: “I will die in fire. Not cold, as I'd been on that mountain when the wolves surrounded me. In heat, as Claudia had died” (RICE, 1992, p. 35)⁵⁹. Essa atitude relaciona-se menos com uma tentativa de real autodestruição e mais com a intenção de sentir o que Claudia sentiu ao ser morta pelo sol, em uma tentativa de purgar sua culpa na luz do astro rei, por Claudia e por si mesmo. No entanto, esta também é uma atitude fruto do orgulho. Lestat sabe que não morrerá. Após ter bebido de Akasha, em *Queen of the Damned*, ele tornou-se forte demais e não há qualquer pista de que algo possa, de fato, destruí-lo. Quando cai dos céus em chamas, Lestat tem uma visão com a criança-vampiro e, embora a questione sobre a possibilidade de morte e de talvez assim apaziguar sua alma, tudo o que Claudia diz é: “Not yet” (RICE, 1992, p. 39)⁶⁰.

A culpa que Lestat sente não pode ser purgada pelo sol; esse sentido de culpa necessita ser confrontado através da imagem de Claudia, que representa as reminiscências desse “eu lestatiano”: o indivíduo predador. Lestat se dá conta do paralelo entre a criança-vampiro e a si mesmo no decorrer da narrativa, compreendendo o que a imagem de Claudia realmente representa: “my intrepid little Claudia, companion hunter and slayer of random victims – vampire per excellence. And it had been her alluring strength which caused her ultimately to turn upon her maker. Yes, she had been the only one who had been like me” (RICE, 1992, p. 75). Ou seja, apenas a imagem de Claudia foi capaz de lembrá-lo do que ele realmente é: um predador.

Esse sentido já está latente no desenvolvimento do enredo e no tratamento do tema da culpa. Em um primeiro momento, em relação ao critério de alimentação de Lestat, supostamente calcado em uma noção ética, uma vez que a personagem afirma se alimentar apenas de assassinos. Sua justificativa para tal é autoindulgente e um tanto contraditória, uma vez que ao mesmo tempo em que ele tenta validar sua ética, admite que não poderia se justificar por tirar uma vida humana. Ainda assim, essa atitude apresenta-se de forma concordante com o fato de Lestat sentir-se atormentando pelas consequências de suas ações e não saber exatamente como lidar com elas:

Please understand, there is no nobility in this. I don't believe that rescuing one poor mortal from such a fiend can conceivably save my soul. I have taken life too often unless one believes that the power of one good deed is infinite. I don't know whether or not I believe that. What I do believe is this: The evil of one murder is

⁵⁹ Tradução de Rodrigues (2009): E morrerei em chamas. Não frio, como me senti naquela montanha, cercado pelos lobos. No fogo, como Claudia.

⁶⁰ Tradução de Rodrigues (2009): Ainda não.

infinite, and my guilt is like my beauty – eternal. I cannot be forgiven, for there is no one to forgive me for all I've done. Nevertheless I like saving those innocents from their fate. And like taking my killers to me because they are my brothers, and we belong together, and why shouldn't they die in my arms instead of some poor merciful mortal who has never done anyone any willful harm? These are the rules of my game. I play by these rules because I made them (RICE, 1992, p. 19)⁶¹.

Além de sua pseudo-ética, a respeito de alimentar-se apenas de assassinos, a passagem supracitada também ressalta seu caráter autocentrado, uma vez que a personagem afirma que segue tais regras apenas porque “I made them”. Nessa mesma medida, a própria força de seu caráter, sua individualidade – assim como seu potencial para o bem e para o mal, uma vez que se utilizem as definições de Lestat –, está expressa na dubiedade da justificativa. Pois ao mesmo tempo em que a personagem afirma que “there is no nobility in this”, no ato de matar criminosos, também afirma que “I like saving those innocents from their fate”, o que sugere a inevitabilidade do que Lestat chama de “old rules of nature” (RICE, 1992, p. 52)⁶² que “encompass many creatures like me. We're beautiful like the diamond-backed snake, or the striped tiger, yet we're merciless killers” (RICE, 1992, p. 52)⁶³. Ou seja, a natureza, na qual também se inserem os vampiros, pressupõe o jogo de caça e caçador, a inevitabilidade da morte por assassinato. Essa dubiedade se manifesta através da ação da personagem, logo após a exposição supracitada. Mesmo afirmando sua ética, Lestat não é capaz de reter seus instintos. Ao caçar um assassino serial, ele acaba se alimentando também da pretensa vítima do criminoso e, no processo, acaba entorpecido pela culpa.

Embora a cena seja um tanto histriônica, este é o tema da conversa que Lestat tem com seu amante, Louis, antes da troca de corpos. O protagonista o procura, imaginando que ele entenderia sua atitude, na busca pelo que Lestat acredita ser sua redenção. Louis associa o vampirismo à monstruosidade e, esta, a uma noção que independe da natureza do corpo de um ser: “Lestat, you can't become human by simply taking over a human body! You weren't human when you were alive! You were born a monster, and you know it” (RICE, 1992, p.

⁶¹ Tradução de Rodrigues (2009): Por favor, compreendam, não há nobreza nenhuma nisso. Não acredito que salvar um pobre mortal de um demônio como esse possa salvar a minha alma. Já tirei a vida tantas vezes — a não ser que se acredite que a força de uma boa ação é infinita. Não sei se acredito ou não. O que eu acredito é nisto: o mal de um assassinato é infinito, e minha culpa é como minha beleza — eterna. Não posso ser perdoado, pois não existe ninguém para perdoar tudo que tenho feito./ Mesmo assim, gosto de salvar esses inocentes do seu destino terrível. E gosto de tomar meus assassinos para mim porque são meus irmãos e somos iguais, e por que não morrer em meus braços em vez de nos braços de um mortal misericordioso que jamais praticou uma maldade em toda a sua vida? Eis as regras do meu jogo. Sigo-as porque foram feitas por mim.

⁶² Tradução de Rodrigues (2009): as antigas normas da natureza.

⁶³ Tradução de Rodrigues (2009): abrangem muitas criaturas como eu. Somos belos como a cascavel ou como o tigre malhado, mas somos assassinos impiedosos.

91)⁶⁴. Eu poderia sugerir que, para Louis, Lestat nunca fora necessariamente humano, uma vez que parece-lhe que Lestat sempre possuíra algo distante do que se poderia caracterizar como comportamento, angústias e/ou desejos humanos. A noção de Louis é um tanto abstrata e difícil, embora sugira que a identidade⁶⁵ de um indivíduo seja independente do corpo em que habita. A resposta de Lestat não é tão dissonante assim da fala de Louis: “I wasn't born a monster! I was a born a mortal child, the same as you. Stronger than you! More will to live than you!” (RICE, 1992, p. 95)⁶⁶. Embora reforce sua autoindulgência, Lestat enaltece a potência de ação intrínseca ao seu “eu” sem se dar conta de que está concordando com Louis. Ou seja, ele era Lestat quando era humano e continua sendo agora, como vampiro. Por consequência, continuará sendo Lestat quando assumir seu “novo” corpo mortal.

Essa instância predatória relativa a Lestat é, de fato, a primeira característica que se destaca quando ele realiza a troca de corpos com James. Em sua primeira noite como mortal, Lestat vaga pelas ruas de Washington, em meio a uma frígida noite de inverno, até um restaurante. Lá, seus modos acabam despertando a curiosidade de uma garçonete que, após o jantar, acaba convidando-o para ir até seu apartamento. A cena, até aqui, é marcada por melancolia, uma vez que Lestat lamenta o gosto esponjoso da comida, tão inferior, segundo elucida, ao sabor do sangue em seus lábios (RICE, 1992). Curiosamente, era justamente sobre tais questões – saborear uma refeição, ver o sol, ter o amor de uma mulher ou de um homem – que ele lamentava quando era vampiro, o que denota que Lestat é movido por um sentido de melancolia e idealidade. Comentarei sobre isso posteriormente.

Ao chegar ao apartamento com a garçonete, Lestat vê-se entusiasmado com a ideia de experimentar o sexo depois de tantos séculos. No entanto, conforme avança sobre a mulher, ele perde seus – já poucos – filtros e, quando ela pede que ele espere, no intuito de usar um preservativo, ele é incapaz de dar-lhe ouvidos e, de fato, de reconhecer qualquer coisa que não sejam suas próprias urgências. Desse modo, ele acaba violentando-a. Após o ato, ao contemplar a raiva e a mágoa da garçonete, ele percebe que a feriu:

⁶⁴ Tradução de Rodrigues (2009): Lestat, não pode se tornar humano simplesmente adquirindo um corpo humano! Você não era humano quando estava vivo! É um monstro desde que nasceu e sabe disso.

⁶⁵ Ora ou outra, trago à tona o conceito de identidade. Dentre as diversas discussões concernentes ao termo, os comentários de Bordini clarificam-no o bastante para dar conta do termo quando ele aparece na presente tese: “[o]s estudos sociológicos, antropológicos e psicanalíticos vão provar que o sujeito não possui uma identidade unitária, mas um conjunto de traços diferenciais que depende dos diversos contextos sociais e culturais em que está inserido, bem como de um aparato psíquico que também funciona como uma linguagem” (2006, p. 17). O reconhecimento de uma identidade poderia se dar via alteridade, ou seja, na comparação com a diferença. Nessa medida, “as identidades individuais se conformam no encontro com suas alteridades, mesmo sob o risco da fratura da integridade do eu” (2006, p. 21).

⁶⁶ Tradução de Rodrigues (2009): E a propósito, não sou monstro desde que nasci! Nasci como uma criança mortal, como você. Mais forte do que você!

Very slowly it came clear to me what had happened. She had wanted me to use some form of prophylactic, and I'd virtually forced her. No pleasure in it for her, only fear. I saw her again at the moment of my climax, fighting me, and I realized it was utterly inconceivable to her that I could have enjoyed the struggle, enjoyed her rage and her protests, enjoyed conquering her. But in a paltry and common way, I think I had (RICE, 1992, p. 162)⁶⁷.

Mesmo diante da percepção de que a machucou, Lestat pondera se “I could have enjoyed the struggle, enjoyed her rage and her protests, enjoyed conquering her”. Ou seja, a violência do ato condiz com seu instinto predatório, que ele associa ao mal vampírico. De fato, diversos críticos, como Martin Wood (1999), relacionam o ato extasiático de beber sangue com o ato sexual. Nessa medida, beber sangue sem o consentimento do mortal em questão – como ocorre na grande maioria das obras do tipo – seria um estupro. Mesmo diante de tal percepção, da violência infligida contra alguém que, de fato, demonstrou empatia para com ele, Lestat reflete que poderia ter gostado de conquistá-la, o que denota que ele não a vê como uma igual. Ela é um outro, no sentido de uma alteridade drástica. Um outro, uma presa, um corpo transmutado em alimento.

Ao se deparar com o fato de tê-la machucado, Lestat sente-se culpado, como sempre se sente após seus atos de violência desmedida: “a dull shame had come over me, a feeling of such awkwardness and discomfort in the slightest gesture I made or smallest word I spoke that I wanted simply to sink into the earth”(RICE, 1992, p. 163)⁶⁸. Ainda assim, o ato de violência, assomado a sua autorreflexão, desperta nele sua primeira fagulha de honestidade, ao menos no sentido de admitir uma verdade sobre si mesmo, para si mesmo: “I am so sorry, I said again. You must believe me. It wasn't what I wanted. I don't know what I wanted”(RICE, 1992, p. 163)⁶⁹. Ao admitir que não sabe o que quer, ele também aceita o fato de que não possui um propósito, de que tem estado à deriva, de que mesmo tendo vivido tudo o que viveu, tendo visto os primeiros de sua espécie, ele ainda não descobriu uma grande verdade ou um propósito maior. Dentro da sua noção de Jardim Selvagem, que também é seu projeto

⁶⁷ Tradução de Rodrigues (2009): Lentamente compreendi o que tinha acontecido. Ela queria que eu usasse um preservativo e eu praticamente a tinha forçado. Nenhum prazer para ela, apenas medo. Eu a vi outra vez no momento em que me satisfiz, me empurrando, e compreendi que ela jamais ia entender que eu tinha gostado da luta, que senti prazer com sua fúria e seus protestos, senti prazer em conquistá-la. Mas na verdade, de um modo insignificante e comum, foi o que aconteceu.

⁶⁸ Tradução de Rodrigues (2009): Eu me sentia deprimido e envergonhado, com uma sensação tão profunda de desconforto e embaraço no menor gesto, na menor palavra, que só desejava me enfiar chão adentro.

⁶⁹ Tradução de Rodrigues (2009): Eu sinto muito — repeti. — Acredite em mim. Não era o que eu queria. Eu não sei o que eu queria.

criativo, essa negação é de fato flertar com a morte. Se Lestat é um “man of action” (RICE, 1992, p. 3)⁷⁰, estaticidade é a morte.

Essa mesma relação, como uma tensão entre alteridade e identidade, se mostra quando, na manhã seguinte ao estupro, Lestat sai à luz do dia. Essa cena é, de fato, marcada por certa idealidade. É inverno em Washington e Lestat costuma associar a imagem da neve à sua vida mortal, no interior da França, “when I’d been innocent and alive” (RICE, 1992, p. 85)⁷¹:

But picture the winter snow in France one more time, if you would, piling about the castle walls, and a young male mortal asleep on his bed of hay, in the light of the fire, with his hunting dogs beside him. This had become the image of my lost human life, more truly than any remembrance of the boulevard theatre in Paris (RICE, 1992, p. 6)⁷².

A passagem evoca um senso de melancolia a partir das memórias de dias de sol, da forma sutil com que a neve se acumula sobre as muralhas do castelo. Lestat rememora as imagens da lareira e de seus cães, uma lembrança quente e acolhedora, que sugere o devaneio diante do fogo contido, da brasa faiscante que ressoa sabedoria (BACHELARD, 1994); trata-se de uma imagem capaz de despertar memórias de infância e, nessa medida, para Lestat, memórias de inocência. Essa imagem idealizada de lar e inocência, relativa à luz do sol e ao inverno, é determinante para que Lestat decida, de fato, trocar de corpos com James e assumir um corpo mortal. No momento de sua tomada de decisão, também é possível identificar as mesmas imagens da citação acima: “[a]ll that matters to me is to be in that body, and to be alive. In my mind's eye, I saw the snow of that last winter in the Auvergne. I saw the sun spilling down on the mountains” (RICE, 1992, p. 113)⁷³. Todas essas imagens, o inverno, o sol e o fogo da lareira, são associadas ao estado mortal e, para Lestat, também ao seu estado de inocência.

Lestat vaga até o Washington Monument, onde se senta em um banco para observar os transeuntes. Emocionado pela incidência da luz do sol sobre prédios, árvores e pessoas e sobre como tudo se transforma à luz do dia, ele considera que a experiência da troca de corpos teria valido a pena: “stepping out into the glorious daylight, I knew that this experience would

⁷⁰ Tradução de Rodrigues (2009): homem de ação.

⁷¹ Tradução de Rodrigues (2009): quando eu era inocente e estava vivo.

⁷² Tradução de Rodrigues (2009): Mas imaginem a neve do inverno na França mais uma vez, se quiserem, amontoada em volta dos muros do castelo, e um jovem mortal adormecido no seu leito de palha, à luz da fogueira, com os cães de caça ao seu lado. Esta tornou-se a imagem da minha vida humana perdida, mais real do que qualquer lembrança dos bulevares e seus teatros em Paris.

⁷³ Tradução de Rodrigues (2009): tudo que importa é estar nesse corpo e estar vivo. Mentalmente vi a neve daquele último inverno no Auvergne. Vi o sol se derramando sobre as montanhas.

be worth all of the trials and the pain. And no mortal chill, with all its debilitating symptoms would keep me from frolicking in the morning sun” (RICE, 1992, p. 168)⁷⁴. Além disso, o vampiro aplica todo o seu esforço para sentir-se como um mortal, permitindo-se apreciar o sol e sentir o calor do dia. Assim, ele observa os passantes e se compara a eles, traçando uma analogia entre o ato de sentir e o ato natural de flores que respondem à luz do sol: “like flowers to the light, these humans opened themselves, accelerating their pace, and their speech. And when I felt the heat of the sun itself upon my face and hands, I, too, opened as if I were a flower. I could feel the chemistry of this mortal body responding” (RICE, 1992, p. 168)⁷⁵.

A partir desse tipo de associação, através de uma relação de alteridade com os mortais ao seu redor, Lestat encontra similaridades que o fazem chegar à conclusão de que “I’m one of them! I realized suddenly – not Cain forever seeking the blood of his brother. I looked about me in a daze. I’m one of you!” (RICE, 1992, p. 169)⁷⁶. Lestat utiliza-se de uma analogia bíblica para se referir ao estado vampírico e, desse modo, inverte seu papel, colocando-se ao lado dos humanos, como um igual, devido ao fato de habitar um corpo humano mortal e de possuir, em essência, as mesmas capacidades físicas que qualquer ser humano. No entanto, ele logo percebe a falácia que constrói sobre si mesmo. Rememorando seus crimes, o vampiro conclui que sua culpa é infinita, impressa na memória, na alma e no espírito, definindo-se como uma característica intrínseca ao seu “eu” – ou possivelmente à sua autoimagem. Ou seja, ele jamais poderia livrar-se da culpa através da troca de corpos, uma vez que a culpa está encadeada e permeia a narrativa de suas memórias: “but this was a lie, wasn’t it? I carried my guilt within me – in the continuity of my memory, in my irreducible individual soul: Lestat the killer, Lestat the prowler of the night” (RICE, 1992, p. 169)⁷⁷.

Ao perceber, durante a reflexão sob o sol de inverno, que sua natureza não pode ser transformada devido à troca de corpos, ou seja, que ela não está atrelada à materialidade de seu corpo e sim ao seu caráter individual, Lestat sente-se incompleto, pois se dá conta de que seu corpo atual não é o adequado para receber seu “eu”, sua forma predatória e noturna.

⁷⁴ Tradução de Rodrigues (2009): Assim que saí da casa para a luz gloriosa do dia, compreendi que aquela experiência valia todas as dificuldades e toda a dor. E nenhum resfriado mortal com seus sintomas debilitantes me impediria de desfrutar o sol da manhã.

⁷⁵ Tradução de Rodrigues (2009): Como flores voltadas para a luz, aqueles seres humanos desabrochavam, acelerando o passo e a fala. E quando eu senti o calor do sol no rosto e nas mãos, também desabrochei como uma flor. Senti a resposta do corpo mortal.

⁷⁶ Tradução de Rodrigues (2009): “Eu sou um deles!”, compreendi então — não o Caim eterno procurando o sangue do seu irmão. Olhei em volta, deslumbrado. “Eu sou um de vocês!”.

⁷⁷ Tradução de Rodrigues (2009): Mas era mentira, não era? Eu levava a culpa dentro de mim – na continuidade da memória, na minha irredutível alma individual, Lestat o assassino, Lestat, o caçador noturno.

Assim, Lestat recai à suas idealizações a respeito da vida humana: “Ah, I'd thought I would be immersed in sensations, immersed in memories, immersed in discoveries; arid now all I could do was think how to hold back! The truth was, I'd envisioned pleasure, a variety of pleasures – eating, drinking, a woman in my bed, then a man” (RICE, 1992, p. 157)⁷⁸. No entanto, ao contrário do que ditavam suas expectativas, Lestat acredita ter encontrado apenas dor e privação na vida mortal. Ao se dar conta do esforço necessário para persistir diante das dificuldades, sua idealização se desfaz diante de seus olhos. Então ele reconsidera sua vida mortal, na França campestre do século XVIII: “a dreadful suspicion was coming over me. Hadn't my mortal life been nothing but abysmal struggle and trivia and fear? Wasn't that the way it was for most mortals? Wasn't that the message of a score of modern writers and poets?” (RICE, 1992, p. 166)⁷⁹.

Assim como antes lamentava a perda de sua humanidade, agora ele lamenta a perda de seu estado vampírico. Nesse momento, Lestat rememora Claudia, como sempre a recorda em relação ao seu estado mortal, uma vez que a vampira infante atua como um lembrete de sua natureza predatória; Claudia surge na forma de uma visão, um vislumbre desse “eu” lestatiano, sempre que Lestat considera questões acerca de bondade e inocência, principalmente quando associadas ao estado humano. A criança-vampiro aparece ora questionando-o, ora debochando dos ideais do protagonista: “a sudden whispered laugh startled me. It was a child somewhere in the darkness, a little girl. I turned around. I was almost certain I could see her – a small gray form darting up the far aisle towards a side altar, and then out of sight” (RICE, 1992, p. 84)⁸⁰.

No entanto, através de um exercício de alteridade, Lestat é capaz de reconciliar suas ideias acerca de sua natureza vampírica, a partir de um processo que compreende o reconhecimento do “eu” por meio do contraste com as diferenças reconhecidas no outro (LANDOWSKI, 2002). Ao viver como mortal, Lestat adoece e, chegando perto da morte, recebe o auxílio de Gretchen, uma freira de licença do hábito. Gretchen deseja conhecer o amor de um homem antes de retornar à Missão, na Venezuela. Isto porque ela afirma odiar a perfeição de sua castidade e, contraditoriamente, o conhecimento dessa vida casta e perfeita,

⁷⁸ Tradução de Rodrigues (2009): Ah, pensei que ia mergulhar em sensações, lembranças, descobertas e agora tudo que eu conseguia pensar era em como me controlar!/ A verdade era que eu havia imaginado prazeres, uma infinidade de prazeres — comer, beber, uma mulher na minha cama, depois um homem.

⁷⁹ Tradução de Rodrigues (2009): Porém uma dúvida atroz me fazia perguntar se toda a minha vida mortal não havia sido apenas luta abismal, trivialidades e medo. Não era assim para a maioria dos mortais? Não era essa a mensagem de mais de uma dezena de escritores e poetas modernos

⁸⁰ Tradução de Rodrigues (2009): Então um riso abafado me sobressaltou. O riso de uma criança, nas sombras, uma menina. Voltei-me rapidamente. Tinha quase certeza de que podia vê-la – um vulto pequeno e cinzento correu por uma das passagens, na direção de um altar lateral, e desapareceu.

dentro do dogma Católico, havia tornado-se motivo de vaidade. Lestat passa diversas noites em diálogos intensos com Gretchen, tratando de temas que vão desde a existência de Deus, a validade das ideias sobre o mal, até suas próprias identidades e seu senso de autorreconhecimento. Nesses diálogos, o encadeamento da narrativa serve para dar coerência à vida de Lestat e, assim, ele compreende que é uma criatura dotada de um espírito individual, autocentrado e egocêntrico e, embora se esforce para viver através de um senso de bondade, sua força de ação está calcada em ser o que é: um vampiro de natureza predatória.

Existe uma diferença essencial entre o Lestat anterior à experiência da troca de corpos e o Lestat que, após os diálogos com Gretchen, decide recuperar seu corpo, voltando a ser vampiro. Lestat fora transformado à força pelo vampiro Magnus, acreditando que foi condenado a ser mal e a exercer um mal incondicional, mesmo que desejasse ser bom. Dessa forma, negar o pedido de James seria escolher o mal, algo inconcebível para a personagem, que exalta sua potência de ação e livre-arbítrio sempre que possível. Nesse sentido, Smith comenta que:

To regain that innocence, he chooses to make his deal with the Body Thief, but once he is a mortal, he looks inside himself and sees the Tyger that he will always be. Embracing the dark side of himself, he decides to regain his immortal body, choosing to become a vampire once more, a symbol of evil and experience like the Tyger, but this time he will become evil through free will (1996, p. 94-95)⁸¹.

Embora o comentário de Smith seja pertinente, reduzir os sentidos do tigre e do cordeiro simplesmente a representantes de bem e mal seria reducionista, se considerarmos a proximidade com Blake. Para o poeta, o tigre não representa o mal, e sim instinto; ele é um predador terrífico e sua existência não está necessariamente atrelada ao mal. Nesse sentido, o tigre também representa o instinto humano desbravando um mundo dominado pela doutrina repressora da religião dogmática. A decisão de Lestat de recuperar seu corpo e seu estado vampírico, após a experiência da troca de corpos, ilustra um ato de livre-arbítrio e, mais do que um retorno ao seu estado vampírico por pura vontade, é também uma reconciliação de seu “eu”, ou, em termos identitários, o reconhecimento de sua identidade após a vivência de alteridades contrastantes e do abandono daquelas partes da identidade que só oferecem prazeres reativos (MARTINS, 2009).

⁸¹ Tradução do autor: Para recuperar sua inocência, ele escolhe fazer o trato com o Ladrão de Corpos. Todavia, assim que se torna um mortal, ele olha para dentro de si mesmo e vê o *Tyger* que ele sempre será. Ele então decide abraçar seu lado sombrio e recuperar seu corpo imortal, decidindo tornar-se um vampiro mais uma vez, um símbolo do mal e da experiência, como o *Tyger*. Porém, desta vez sua escolha está fundamentada no seu livre arbítrio.

A questão a ser discutida, sobre o processo de reconhecimento a partir da diferença, se oferece através de diversos fragmentos de diálogos entre Lestat e Gretechen. Em um primeiro momento, as personagens discutem sobre bondade, algo pelo que ambos prezam, embora, no caso de Lestat, sua angústia em relação à bondade esteja relacionada a sua natureza, que ele compreende como essencialmente maligna. No caso de Gretchen, a personagem compreende a bondade como o ato de realizar boas ações como expressão de um propósito de vida. Essas questões são explicitadas por Lestat: “the real pain for me as an evil being was that I understood goodness, and I respected it. I had never been without a conscience. But all my life – even as a mortal boy – I had always been required to go against my conscience to obtain anything of intensity or value” (RICE, 1992, p. 193)⁸². O vampiro afirma compreender e respeitar a bondade e, de forma autoindulgente, menciona que sua consciência é boa, embora necessite contrariá-la para realizar seus desejos. Além disso, a menção à obtenção de algo dotado de “intensity or value” ressoa seu Jardim Selvagem, uma vez que o sentimento de intensidade, para Lestat, está intrinsecamente ligado à experiência da beleza. Da mesma forma, aquilo que o vampiro atribui valor é frequentemente expresso a partir de um ponto de vista estético.

A partir desse ponto, a noção de bondade se mescla, ou se confunde, com a noção de propósito pessoal e de autorrealização das personagens. No entanto, existe uma diferença essencial entre Lestat e Gretchen nesse âmbito; uma diferença que, de fato, é a responsável pela relação de alteridade que o vampiro estabelece com a freira e que lhe permite decidir recuperar seu corpo e, assim, reconciliar sua natureza: enquanto Lestat é essencialmente egocêntrico, Gretchen é altruísta em um nível dramático, a ponto de abandonar os desejos de seu próprio “eu” em prol de um ideal de bondade e de propósito. Esta é também a razão pela qual ela decide perder a virgindade, da qual sentia orgulho. A primeira decisão de Gretchen a esse respeito se mostra ainda em sua infância, quando decide abandonar os estudos de piano, embora seja completamente apaixonada e possua uma relação quase religiosa com a música: “[i]t seemed that the piano playing was at war with my spiritual soul. I wanted to give up everything for others, and that meant giving up the piano, above all, the piano” (RICE, 1992, p. 209)⁸³. Trata-se de uma atitude de mártir – embora de fato um tanto simplista –, pois

⁸² Tradução de Rodrigues (2009): Eu disse que o verdadeiro sofrimento para mim, como um ser do mal, era o fato de compreender a bondade e respeitá-la. Jamais deixei de ter consciência. Mas durante toda a minha vida – mesmo como um jovem mortal – sempre fui obrigado a contrariar a minha consciência para obter qualquer coisa boa ou de valor.

⁸³ Rodrigues (2009): Ao que parece, o piano declarou guerra à minha alma. Eu queria largar tudo e dedicar minha vida aos outros, o que significava desistir do piano, acima de tudo do piano.

Gretchen afirma que não poderia saciar seus próprios desejos sabendo que há tanta dor no mundo e que ela poderia fazer a diferença, por menor que fosse.

Lestat questiona Gretchen a partir de um ponto de vista estético, sobre como a música seria capaz de oferecer a ela ou a outrem um sentido redentor: “[b]ut, Gretchen, is that true? I asked. For some of us such intense feelings are life! We seek ecstasy. In those moments, we... we transcend all the pain and the pettiness and the struggle. That's how it was for me when I was alive. That's how it is for me now.” (RICE, 1992, p. 210)⁸⁴. Mas a freira necessita de uma instância prática e utilitária para que seu senso de propósito tenha algum valor para si mesma: “I want more than that. She said. I want something more palpably constructive. But to put it another way, I cannot enjoy such a pleasure when others are hungry or suffering or sick” (RICE, 1992, p. 210)⁸⁵. Nesse ponto, leem-se duas passagens que elucidam, cada uma a seu modo, a caracterização de Gretchen e Lestat. A freira comenta:

Don't you see? An ordinary life is impossible for someone like me. I have to be doing something hard. I have to be taking risks. I entered this religious order because their missions were in the most remote and treacherous areas of South America. I can't tell you how I love those jungles! [...] They can't be hot enough or dangerous enough for me. There are moments when we're all overworked and tired, when the hospital's overcrowded and the sick children are bedded down outside under leantos and in hammocks and I feel so alive! I can't tell you. I stop maybe long enough to wipe the sweat off my face, to wash my hands, to perhaps drink a glass of water. And I think: I'm alive; I'm here. I'm doing what matters (RICE, 1992, p. 213)⁸⁶.

Gretchen destaca que “I have to be doing something hard”, alguma tarefa arriscada, em condições desfavoráveis, porque só dessa forma é que ela pode saber que seu senso moral é superior ao que ela considera como provações ao seu propósito. Não apenas isso, mas o ato de trabalhar até o esgotamento físico, assomado à privação, “moments when we're all overworked and tired” e “I stop maybe long enough to wipe the sweat off my face”, fazem-na sentir a completude de si mesma. Ela se sente viva. Esse estado de pertencimento, a definição de sua identidade, está calcado justamente no abandono de tudo o que a faz particular: sua

⁸⁴ Rodrigues (2009): Mas, Gretchen, isso é verdade? Para muitos de nós um sentimento de tal intensidade é a vida! Procuramos o êxtase. Nesses momentos... transcendemos todas as dores e toda a mesquinha e toda luta. Era assim para mim quando eu estava vivo e é assim para mim agora.

⁸⁵ Rodrigues (2009): Eu quero mais do que isso. Quero algo mais genuinamente construtivo. Em outras palavras, não posso desfrutar esses prazeres quando há tanta gente que sofre.

⁸⁶ Rodrigues (2009): Você não compreende? Uma vida comum é impossível para alguém como eu. Preciso estar fazendo alguma coisa difícil. Preciso correr riscos. Entrei para essa ordem religiosa porque suas missões ficam nos lugares mais remotos e perigosos da América do Sul. Nem pode imaginar como amo aquelas selvas! [...] Para mim nunca são quentes ou perigosas demais. Há certos momentos, quando estamos todas exaustas, quando o hospital está superlotado e as crianças doentes deitadas em barracões improvisados e redes, em que eu me sinto tão viva! Não consigo nem explicar. Paro o tempo suficiente para enxugar o suor do rosto, lavar as mãos, talvez tomar um copo com água. E penso, estou viva, estou aqui, estou fazendo uma coisa importante.

relação extasiática com a música e a própria virgindade da qual se orgulhava. Tudo isso é abandonado, deixado de lado, afastado do “eu” de Gretchen para que ela possa se sentir viva e pertencente a um coletivo. O esgotamento físico e as condições adversas de sua Missão são, de fato, características integrantes desse processo, uma vez que, além de afirmarem a superioridade de sua moral, ao menos dentro de seu conjunto de crenças, também afirmam seu estar no mundo: sua existência está atrelada e é dependente das outras freiras na Missão, assim como dos enfermos de quem elas tratam. A identidade de Gretchen se estabelece através da ação em nome da bondade, cujo ato maior é, nessa perspectiva, o abandono das minúcias do próprio “eu” em prol de um “eu” geral, comunitário e coletivo que habita na Missão. Por outro lado, a afirmação de Lestat diz respeito a um “eu” individual. Em uma de suas visões, Claudia provoca o protagonista:

[Claudia:]⁸⁷ You're not sorry! You've never been sorry! Say it. Say the truth! You deserved the knife when I put it through your heart, and you know it, you've always known it!

[...]

[Lestat:] Yes, and I'm not sorry. I'm not. I would roar it from the rooftops right up into the dome of heaven. Claudia, I would do it again! A great sigh passed out of me. I repeated the words, my voice growing louder. I would do it again! [...] I am the ideal of my kind, I said. I am the perfect vampire. You are looking at the Vampire Lestat when you look at me. No one outshines this figure you see before you – no one! Slowly I rose to my feet. I am not time's fool, nor a god hardened by the millennia; I am not the trickster in the black cape, nor the sorrowful wanderer, I have a conscience. I know right from wrong. I know what I do, and yes, I do it. I am the Vampire Lestat. That's your answer. Do with it what you will (RICE, 1992, p. 196)⁸⁸.

As provocações de Claudia, como “[s]ay the truth” e “[y]ou deserved the knife”, intentam despertar Lestat para uma reflexão sobre seu comportamento e sua natureza. Ao acusá-lo de ser um monstro, Claudia também questiona qual o uso desse conhecimento para o próprio vampiro, se tal noção ele aceitasse como certa. Lestat afirma não se arrepender de todos os seus atos, aqueles pelos quais ele passa boa parte da narrativa se culpando e devido aos quais ele decide realizar a troca de corpos com James. Além disso, ele afirma que “I would do it again”, não no sentido de cometer os mesmos erros, e sim de exercer seu poder de

⁸⁷ Distinção e grifo do autor.

⁸⁸ Rodrigues (2009): [Claudia:] Você não está arrependido! Nunca esteve! Diga isso. Diga a verdade! Você merecia a faca com que atravessei seu coração, e sabe disso, sempre soube! [...] [Lestat:] Sim, e não me arrependo. Não estou arrependido. Posso gritar isso do alto dos telhados para o céu. Claudia, eu faria tudo outra vez! — Suspirei profundamente. Repeti as palavras, com a voz num crescendo. — Eu faria tudo outra vez! — Eu estava tremendo.[...]/ — Sou o ideal da minha espécie — eu disse. — Sou o vampiro perfeito. Está olhando para o Vampiro Lestat quando olha para mim. Ninguém pode ser melhor do que esta figura que está na sua frente — ninguém! — Levantei vagorosamente. — Não sou um brinquedo do tempo, nem um deus empedernido pelos milênios, não sou o bufão com o gorro negro, nem o nômade contrito. Eu tenho consciência. Sei distinguir o certo do errado. Sei o que faço e, sim, sou o vampiro Lestat. Aí está a sua resposta. Faça o que quiser com ela.

ação. Após tal conclusão, ele afirma-se como “the ideal of my kind” e “I am the perfect vampire”.

A passagem supracitada também sugere um exercício de negação de traços identitários. Trata-se de um processo através do qual um indivíduo nega certas características componentes de sua identidade, como que para depurá-la, atendo-se ao mais íntimo, ao mais próximo do “eu”, do desejo, para que então possa reconhecer-se através das particularidades restantes (BUTLER, 1987). Lestat explicita esse processo ao afirmar aquilo que ele não é, embora já tenha agido de todas essas formas, ou tenha sido considerado como tal, no decorrer do romance: “I am not time's fool” – conforme ele é considerado por Louis, em relação à troca de corpos e, de fato, é como ele mesmo admite agir em relação a isso; “nor a god hardened by the millennia” – como ele próprio se mostra no prelúdio da obra; “not the trickster in the black cape” – sobre quando discute a respeito de Deus e o diabo com David Talbot, também ironizando a si mesmo em relação a sua tentativa de interpretar seu papel de demônio para cumprir seu propósito: expor o mal; “nor the sorrowful wanderer” – como ele age ao vagar por Nova Orleans, Miami, Amsterdan e Londres, em diálogos intermináveis sobre a culpa e o mal com Talbot e Louis, também na ânsia de encontrar Marius, ou alguém dotado da sabedoria necessária para guiá-lo para longe de sua própria melancolia.

Uma vez afastado de tais imagens, Lestat elucida algo que serve como base para sua identidade – e também para sua caracterização: “I am the Vampire Lestat”. Essa afirmação sugere que sua própria imagem, o “Vampiro Lestat”, poderia funcionar como um arquétipo identitário, embora não haja qualquer definição específica sobre “O Vampiro Lestat”, além de suas autoafirmações. Como conclusão, e como o próprio Lestat afirma ser um “man of action”, o vampiro acaba sendo definido por sua capacidade de ação e pelos resultados destas. Nesse sentido, considerando também seu Jardim Selvagem, o “Vampiro Lestat” se caracteriza por aquilo que ele cria. Ou seja, calcado em seu caráter autocentrado e fundamentado pela noção estética de Jardim Selvagem, Lestat encontra propósito através da realização de uma ação criadora, que é também uma ação estética, a criação máxima, que vai além da própria criação de si, estendendo-se para uma noção de criação a partir de si, conforme demonstrarei a seguir.

Gretchen afirma sua vitória moral através da abdicação de seus desejos e da definição de seu “eu” a partir de um propósito coletivo. Além disso, suas identificações estão atreladas ao que ela realiza: “it is the larger scheme which means nothing. [...]. It is the small act which

means all” (RICE, 1992, p. 214)⁸⁹. A freira afirma que não importa se existe um Deus ou um grande esquema para o universo e a vida. O que de fato interessa a ela é a ação e, mais do que isso, o ato de praticar uma boa ação. É dessa forma que ela afirma sua presença no mundo. Por isso Gretchen garante que, quanto mais exausta, mais viva se sente, pois suas boas ações representam sua vontade aplicada ao outro, em prol de um propósito moral elevando. É isso que a freira compreende como sua vitória e sua marca de heroísmo: “of course sickness and suffering will continue after I'm gone. But what's important is that I have done all I can. That's my triumph, and my vanity. That's my vocation and my sin of pride. That is my brand of heroism” (RICE, 1992, p. 214)⁹⁰. Lestat, por outro lado, afirma justamente o oposto. Primeiro, comentando que aprecia o fato de ser quem é, despindo-se de identificações distintas e afirmando-se como “O Vampiro Lestat”. Então a personagem conclui que

I could have been a saint, you are right, but I would have had to found a religious order or lead an army into battle; I would have had to work miracles of such scope that the whole world would have been brought to its knees. I am one who must dare even if I'm wrong – completely wrong. Gretchen, God gave me an individual soul and I cannot bury it (RICE, 1991, p. 218)⁹¹.

Neste ponto, chego a uma das principais questões do romance, principalmente em relação a *The Tyger* – ainda que não exista uma menção direta ao poema; trata-se de uma relação entre o romance e a ideia central do texto de Blake, de que o tigre é a imagem da criação divina, representando experiência e instinto, em contraste com a inocência do cordeiro. Em suma, trata-se da expressão criativa de uma consciência criadora – no caso de Blake, essa consciência é a mente de Deus e, nesse sentido, o poema questiona os próprios conceitos de bem e mal, sugerindo que o instinto do tigre é associado ao mal devido a uma noção e necessidade humana de categorização. Ao mesmo tempo, Lestat insiste em sua posição marginal, uma criatura alienada de um mundo que é, essencialmente, criado por humanos em prol destes mesmos humanos:

I can't bear to be quiet and be nothing, and to take life with pleasure, and to see the creations and accomplishments of mortals all around me, and not to be part of them,

⁸⁹ Tradução de Rodrigues (2009): é plano maior que não tem significado. [...] O que importa são os pequenos atos.

⁹⁰ Tradução de Rodrigues (2009): É claro que a doença e o sofrimento continuarão a existir depois que eu me for. Mas o importante foi eu ter feito tudo que podia. Esse é o meu triunfo e a minha vaidade. Minha vocação e meu pecado de orgulho. Esse é o meu tipo de heroísmo.

⁹¹ Tradução de Rodrigues (2009): eu podia ter sido um santo, tem razão, mas teria de fundar uma ordem religiosa ou conduzir um exército numa batalha. Teria de fazer milagres de tal importância que o mundo todo se ajoelhasse aos meus pés. Eu sou aquele que precisa ousar, mesmo que esteja errado – completamente errado. Gretchen, Deus me deu uma alma individual e eu não a posso enterrar.

but to be Cain. The lonely Cain. That's the world to me, you see – what mortals do and have done. It isn't the great natural world at all. If it was the natural world, then maybe I would have had a better time of it being immortal than I did. It's the accomplishments of mortals. The paintings of Rembrandt, the memorials of the capital city in the snow, great cathedrals. And we are cut off eternally from such things, and rightfully so, and yet we see them with our vampire eyes (RICE, 1992, p. 202)⁹².

Conforme já mencionado, Lestat sente certa inveja das criações de Rembrandt, uma vez que a imortalidade conferida pelo pintor aos seus modelos parece-lhe superior a sua. Mas esse sentimento de invidia é apenas um sintoma de uma angústia maior, expressa no excerto supracitado: o grande tormento de Lestat é estar apartado do mundo simbólico; simbólico, no sentido de artístico, criativo; de que os frutos de suas ações criativas perdurariam por toda a eternidade, da mesma maneira que as pinturas de Rembrandt ou de Fragonard, tão caras ao vampiro. Lestat afirma não poder fazer parte desse mundo criado a partir do artifício estético dos humanos – “to see the creations and accomplishments of mortals all around me, and not to be part of them” – algo que o inunda de angústia, um sentimento que age, de fato, como moção de seu próprio instinto. Por sua vez, através de sua concepção estética de Jardim Selvagem, seu instinto alimenta sua vontade e seu poder de ação, transformando-os em uma atitude criativa e criadora – e se essa atitude não encontra expressão completa, terminada, definida em uma obra coerente criada pelo “Vampiro Lestat”, ela se torna bela em seu heroísmo decadente e fracassado; pois, para Lestat, a beleza reflete na ação e, sendo a ruína também um produto da ação, também nela pode haver beleza.

É desse exílio criativo que Lestat tenta escapar, da imagem de “lonely Cain”, de estar apartado das criações dos homens, ainda que presente enquanto um admirador: “we are cut off eternally from such things, and rightfully so, and yet we see them with our vampire eyes”. Assim como Gretchen afirma que transcende seu estado mortal encontrando um propósito maior na exaustão, no ato de por seu “eu” em prol de outrem, Lestat deseja transcender seu estado a partir da criação de si e, conforme comentei, da criação a partir de si. É dessa forma que a questão da transcendência necessita ser compreendida em relação a *Body Thief*; aqui, não há tensão entre imanente e transcendente, uma vez que a imanência tem relação com a vontade de Lestat e seu poder de ação; é de dentro de si que ele retira seu poder e capacidade de agir. Após abandonar traços de sua identidade e abraçar a si mesmo com “O Vampiro

⁹² Tradução de Rodrigues (2009): Mas eu não suporto isso. Não suporto ficar quieto e ser nada e aceitar a vida com prazer, vendo as criações e realizações dos mortais por toda a parte, e não fazer parte delas, mas ser Caim. O solitário Caim. Isso é o mundo para mim, o que os mortais fazem e o que fizeram. Não o grande mundo natural. Se fosse, então talvez eu tivesse mais prazer em ser imortal. É a realização dos mortais. Os quadros de Rembrandt, os monumentos da capital, as grandes catedrais. E estamos isolados para sempre de tudo isso, e com razão, mas podemos ver essas coisas com nossos olhos de vampiros.

Lestat”, ele encontra dentro de si a imagem dessa deidade imanente que a tudo clarifica e a tudo incendeia com seu desejo criador. Nesse sentido, a transcendência desejada por Lestat diz respeito ao mundo simbólico. Trata-se de uma transcendência de significado. De certa forma, é um tipo de criação de si. A individualidade está intrinsecamente ligada a essa criação – e a identidade – e a sua caracterização. Por isso é que, nesse contexto, Lestat não pode se redimir, porque redenção significaria morte. Morte do desejo. Essa é a resposta que Lestat dá a Gretchen, quando, relutante, ela questiona-o sobre sua decisão de voltar a ser vampiro, perguntando o que o Satã de Milton brada: “better to reign in hell, she asked carefully, than to serve in heaven?” (RICE, 1992, p. 217)⁹³:

Oh, no. I would make heaven on earth if I could. But I must raise my voice; I must shine; and I must reach for the very ecstasy that you've denied – the very intensity from which you fled! That to me is transcendence! When I made Claudia, blundering error that it was – yes, it was transcendence. When I made Gabrielle, wicked as it seemed, yes, it was transcendence. It was a single, powerful, and horrifying act, which wrung from me all my unique power and daring. They shall not die, I said, yes, perhaps the very words you use to the village children. But it was to bring them into my unnatural world that I uttered these words. The goal was not merely to save, but to make of them what I was – a unique and terrible being. It was to confer upon them the very individuality I cherished. We shall live, even in this state called living death, we shall love, we shall feel, we shall defy those who would judge us and destroy us. That was my transcendence. And self-sacrifice and redemption had no part in it (RICE, 1992, p. 218)⁹⁴.

A passagem se inicia com uma demonstração do caráter autocentrado da personagem, “I must raise my voice; I must shine”, embora Lestat considere que o êxtase ao qual se refere, relativo à relação do “eu” consigo mesmo, ao seu desejo autocentrado, seja superior, ou ao menos mais autêntico, que a maneira pela qual Gretchen realiza seu propósito e sua vontade. Então a personagem menciona sua noção de transcendência e, aqui, se faz necessário relembrar aquilo que o vampiro menciona sobre estética em *The Vampire Lestat*: “a thousand other things can be said about the world, but only aesthetic principles can be verified, and

⁹³ Tradução de Rodrigues (2009): É melhor reinar no inferno — perguntou ela, cautelosamente — do que servir no céu?

⁹⁴ Oh, não. Eu traria o céu para a terra, se pudesse. Mas tenho de erguer minha voz, preciso brilhar e tentar alcançar o êxtase que você negou a si própria – a intensidade da qual você fugiu! Quando eu criei Claudia, por mais que fosse um erro crasso – sim, foi transcendência. Quando criei Gabrielle – por mais cruel que fosse – sim, foi transcendência. Foi um ato isolado, poderoso e medonho que exigiu o emprego de todo meu poder singular e da minha coragem. Elas não morrerão, e eu pronunciei, sim, talvez as mesmas palavras que você diz para as crianças da missão. Mas foi para levá-las para meu mundo sobrenatural que eu as pronunciei. O objetivo não era unicamente salvar, mas fazer delas o que eu era – um ser único e terrível. Para lhes conferir a individualidade que eu considerava valiosa. Nós viveremos mesmo nesta condição de mortos-vivos, nós amaremos, sentiremos, desafiaremos os que querem nos julgar e nos destruir. Essa foi a minha transcendência. E o sacrifício e a redenção não faziam parte dela.

these things alone remain the same” (RICE, 1985, p. 106)⁹⁵. Isto porque essa noção de perenidade dos princípios estéticos e, nesse sentido, da beleza, está relacionada com a concepção de verdade de Lestat. Quando a personagem menciona que apenas os princípios da estética são verdadeiros, ele não se refere a uma verdade positiva, fruto de um processo analítico. A verdade a que Lestat se refere diz respeito justamente à beleza tangível, viva nas coisas, imbuída na criação e, particularmente, nas suas criações. Por isso ele afirma que “[w]hen I made Claudia, blundering error that it was – yes, it was transcendence. When I made Gabrielle, wicked as it seemed, yes, it was transcendence”; ao criar outro ser a partir de si, Lestat assume o papel de uma deidade criadora. Ele transborda sua vontade, nascida de um desejo autocentrado e imanente, transformando-a em algo mais do que si mesmo, criando a partir de sua própria imagem, enquanto uma criatura noturna e predatória.

A partir da criação de Claudia e Gabrielle, Lestat compreende que transcendeu seu estado de exílio, adentrando o mundo simbólico, uma vez que se tornou uma criatura criadora e, assim, suas ações agora têm a possibilidade de gerar a beleza que ele tanto admira, mesmo estando apartado do mundo dos homens. Até mesmo suas afirmações de que Claudia seria um “blundering error” e Gabrielle “wicked as it seemed” se reportam a sua noção estética, ao seu Jardim Selvagem, pois a criação, enquanto um produto de uma ação estética e criadora, transcende a ética e, da mesma forma, a culpa. Como Lestat afirma em *The Vampire Lestat*, não há necessidade de se pensar em bem e mal, apenas em critérios estéticos, que são verdadeiros nesse contexto.

As criações de Lestat, suas próprias filhas e amantes, Claudia e Gabrielle, são, de certa forma, produções estéticas, frutos da ação de uma deidade criadora – como no *The Tyger* de Blake – que as põe no mundo, terríficas, noturnas, predatórias; uma condição que transcende noções éticas relativas à bem e mal e suas possíveis implicações. Nesse sentido, Claudia e Gabrielle têm a possibilidade de se tornar arquétipos próprios, seres dotados de um caráter individual, da mesma forma que “O Vampiro Lestat”, conforme o protagonista menciona. De fato, seria possível questionar se não seria essa a real dádiva do estado vampírico, que é também uma dádiva dual: ao estar apartado do mundo humano, um vampiro tem a possibilidade de abandonar tudo aquilo que não lhe serve para abraçar seu “eu” individual. Como Lestat menciona, “[t]he goal was not merely to save, but to make of them what I was”. Só a partir desse estado é que os vampiros atingem certo grau de identificação com sua própria identidade e, dessa forma, atingem também seu senso de propósito: “[w]e shall

⁹⁵ Tradução de Guarany (1999): 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.

live,[...], we shall love, we shall feel, we shall defy those who would judge us and destroy us. That was my transcendence”. Por fim, o comentário de que “self-sacrifice and redemption had no part in it” se relaciona ao fato de que Lestat não poderia se redimir, pois para isso teria de abrir mão de partes de si mesmo, incluindo seu desejo autocentrado, o que para Lestat seria a morte.

Em dado momento, Lestat rememora a criação de Claudia, fato que se mescla a seus devaneios febris, ainda sob os cuidados de Gretchen. Existe uma autoafirmação interessante na referida passagem, embora esta não seja a questão mais pertinente, uma vez que Lestat já teceu suas considerações arquetípicas sobre ser “O Vampiro Lestat”. Ainda assim, na passagem seguinte estão como que enumeradas todas as instâncias de sua noção estética, desde o propósito, que se define com a realização de seu desejo autocentrado, até uma afirmativa dúbia sobre a natureza verdadeira da beleza:

Louis was so angry.

“But why, Lestat?”

Because she was beautiful, because she was dying, because I wanted to see if it would work. Because nobody wanted her and she was there, and I picked her up and held her in my arms. Because it was something I could accomplish, like the little candle flame in the church making another flame and still retaining its own light – my way of creating, my only way, don't you see? One moment there were two of us, and then we were three.

He was so heartbroken, standing there in his long black cloak, yet he could not stop looking at her, at her polished ivory cheeks, her tiny wrists. Imagine it, a child vampire! One of us.

“I understand.”

Who spoke? I was startled, but it wasn't Louis, it was David, David standing near with his copy of the Bible. Louis looked up slowly. He didn't know who David was. “Are we close to God when we create something out of nothing? When we pretend we are the tiny flame and we make other flames?” (RICE, 1992, p. 185)⁹⁶.

Ao ser questionado sobre as razões que o levaram a criar Claudia, Lestat afirma de forma indômita diversas características de sua noção estética, seu Jardim Selvagem: “[b]ecause she was beautiful” – um traço que atende a suas concepção de beleza, sobre transcender o exílio vampírico criando algo belo, algo capaz de tanger o mundo humano; “because she was dying” – fato que não se relaciona com a condição de Claudia, e sim com a

⁹⁶ Tradução de Rodrigues (2009): Louis estava furioso./ “Mas, por quê, Lestat?”/ Porque ela era bela, porque estava morrendo, porque eu queria ver se ia funcionar. Porque ninguém a queria e ela estava lá, e eu a apanhei e a carreguei nos braços. Porque era uma coisa que eu podia realizar, como a pequena chama da vela, na igreja, capaz de criar outra chama sem se apagar – meu modo de criar, meu único modo, não compreende? Num momento éramos dois e então éramos três./ Ele parecia estar sofrendo tanto, ali de pé com o longo casaco negro, mas não podia tirar os olhos dela, do rosto que parecia de marfim polido, dos pulsos pequeninos. Imagine uma criança vampiro! Um de nós./ “Eu compreendo.”/ Quem falou? Sobressaltei-me, mas não foi Louis, foi David, David ali de pé com a Bíblia na mão. Louis ergueu os olhos devagar. Não conhecia David./ “Estamos mais perto de Deus quando criamos alguma coisa do nada? Quando, como a chama pequenina, acendemos outras chamas?”.

própria natureza do Jardim Selvagem de Lestat, que compreende a subversão e o artifício como fatores elementares e, dessa forma, a partir da transformação de uma criança moribunda, ele subverte dois princípios tidos como inevitáveis, um humano e um vampírico: nega o ciclo da vida humana e dispensa a necessidade de um corpo completamente formado para a transformação em vampiro; “because I wanted to see if it would work” – algo que se relaciona com seu caráter criativo, no sentido de que ele a escolheu para realizar uma experiência estética; “[b]ecause nobody wanted her and she was there” – denota que Lestat escolheu um ser desumanizado, apartado do mundo natural, no intuito de transcendê-lo em algo mais que humano (e natural), em algo sublime; e finalmente “[b]ecause it was something I could accomplish” e “my way of creating” – que designa seu poder de ação. Ou seja, Claudia ressembla a própria força criadora de Lestat e, assim como o tigre de Blake, se transforma em uma imagem verdadeira porque real, material, feroz, inevitável e, ao mesmo tempo, bela em sua natureza, representando um estado instintivo, em que o produto da criação está para além das noções de bem e mal. Trata-se daquilo que Lestat vai afirmar ao final do romance, que a beleza é inevitável à ação humana.

Por essa razão, após recuperar seu corpo original, Lestat procura por Gretchen, desejando realizar seu propósito criador uma vez mais. No entanto, a freira não é capaz de contemplá-lo em seu estado vampírico sobrenatural. Curiosamente, a condição que se abate sobre Gretchen após esse reencontro ressoa a hipótese – uma quase fábula – que Lestat cria sobre Rembrandt: o vampiro comenta que o pintor holandês teria feito um pacto com o diabo e, tendo encontrado prova irrefutável da maldade, dedicara a vida a procurar pela bondade nos rostos que retratava. Algo semelhante acontece com Gretchen. Ao contemplar Lestat em seu corpo vampírico, pálido e predatório, a freira reconhece nele algo de sobrenatural, maldito e maléfico. Incapaz de conciliar que tenha dormido com tal criatura e dedicado seu corpo e sua alma a ela, Gretchen se volta para Deus e clama por um milagre, algo que não acontece. Ela é então acometida por um tipo de surto nervoso e corre no meio da noite até a capela de sua Missão, onde fere suas mãos e pés no intuito de simular os estigmas de Cristo. Gretchen intenta provocar nela mesma o milagre que lhe foi negado, pois a visão sobrenatural do vampiro, uma presença material e irrefutável, não lhe ofereceu qualquer tipo de revelação maior.

Tal desfecho narrativo sugere que o caminho de Lestat seria superior ao de Gretchen, ou, ao menos, ofereceria mais segurança ao “eu” de um indivíduo, uma vez que este “eu” possui sua força de ação calcada em um princípio imanente. Isto porque Gretchen abraça um tipo de “eu” coletivo, em prol de sua Missão. Todavia, ao completar o vampiro, suas verdades

coletivas são abaladas e seu “eu” entra em colapso. No intuito de conter sua iminente ruína, ela se volta para Deus, uma atitude que a inunda de desespero – porque ela não possui nenhuma certeza em relação a sua fé em Deus, sendo a fé na bondade o que a motivava. Este é final de Gretchen na narrativa, algo que, ao contrário do que Joseph F. Ceccio (1994) menciona, não tem relação nenhuma com a redescoberta de sua fé e a dedicação à santidade. O final de Gretchen é como uma crise identitária, pois sua mente não é capaz de suportar a visão sem revelação representada pelo vampiro. Sua consciência fraturada não é capaz de conciliar as dualidades do estado vampírico e, por isso, ela entra em um tipo de estado catatônico.

Antes de rever Gretchen, Lestat vê a criança vampiro na soleira do hospital onde a freira trabalha, provocando-o, sugerindo que o vampiro procurou Gretchen para transformá-la em algo semelhante a ele: “So you've come for me, Father? You said you would do it again [...] Oh, you've come for her. You know you have” (RICE, 1992, p. 302)⁹⁷. De fato, Lestat pondera sobre seu poder de criação logo antes de procurar por Gretchen, o que poderia sugerir que ele deseja trazê-la para seu mundo noturno, como uma amante eterna. No entanto, o vampiro não contava que a freira entraria em um tipo de transe terrível, completamente absorta pelo horror da experiência sobrenatural. Ao deixar Gretchen, Lestat vê Claudia pela última vez, na soleira da igreja da Missão:

I told you you would hurt her.

[...]

Go away, I said again. It's finished and I'm going too. It seemed she smiled, but she did not smile. Her face became the picture of all innocence, the face of the dream locket. And in the stillness, as I stood transfixed, looking at her, the entire image remained but ceased altogether to move. Then it dissolved.

[...]

Good-bye, Gretchen, I whispered (RICE, 1991, p. 306)⁹⁸.

Claudia reafirma sua sentença, a mesma que ela vem declarando a cada aparição: que Lestat condena aqueles com quem tem contato, arruinando-os e, ainda assim, obtendo prazer pessoal enquanto o faz. Essa afirmação, mais do que uma simples acusação de maldade, estabelece-se como um tipo de convocação para que Lestat reconcilie seu potencial destrutivo, o instinto do tigre, que o protagonista compreende como o mal imbricado em sua natureza.

⁹⁷ Tradução de Rodrigues (2009): Então veio me buscar, pai? Você disse que faria tudo outra vez. [...] Oh, você veio buscá-la. Sabe que veio!

⁹⁸ Tradução de Rodrigues (2009): Eu disse que você ia magoá-la. [...] Foi como se ela tivesse sorrido. Mas não sorriu. Seu rosto era a imagem da inocência, o rosto do medalhão no meu sonho. E na quietude da noite, enquanto eu olhava abismado para ela, a imagem permaneceu, mas completamente imóvel. Então dissolveu-se inteira. [...] “Adeus, Gretchen”, murmurei.

Apenas após a loucura de Gretchen é que Lestat consegue, de fato, separar a noção estética que compreende seu Jardim Selvagem, a partir da qual ele intenta dar moção ao seu ato criador, da culpa e da vergonha proveniente de sua ética; ou melhor, do conflito entre ética e estética. Por essa razão é que Claudia desaparece. Lestat aceita seu desejo: ele intenta criar um vampiro outra vez e as consequências éticas não são pertinentes para ele, apenas as considerações estéticas e a experiência da beleza é que são relevantes, pois assim é seu Jardim Selvagem. Então ele se despede: “then I was gone, free and alone, into the warm embrace of savage night” (RICE, 1991, p. 308)⁹⁹.

Antes de partir das selvas venezuelanas para encontrar com David Talbot, Lestat vaga na mata amazônica tecendo considerações sobre a mesma; comentários que ilustram a atual disposição de seu espírito, sobretudo no que diz respeito à beleza e a criação a partir de sua vontade: “the darkness is impenetrable when one stands upon the soft, moist ground. The trees are so high there is no heaven above them. Indeed, creation is nothing but struggle and menace amid these deep moist shadows. It is the final triumph of the Savage Garden” (RICE, 1991, p. 299)¹⁰⁰. Essa passagem se reporta à ideia de beleza contida em si mesma, retida em sua própria natureza material e visionária (GREEN, 2005), uma vez que a floresta anula os céus acima de si: “no heaven above them”. Além disso, ao mencionar que a criação se caracteriza por conflito e perigo, “struggle and menace”, o protagonista sugere que o resultado dessa tensão refina a beleza. Ao se referir à floresta, Lestat comenta de fato sobre “the final triumph of the Savage Garden”, que é o ato maior de criação da beleza e, dentro dessa perspectiva, a única verdade possível:

There is no mercy in this forest. No mercy, no justice, no worshipful appreciation of its beauty, no soft cry of joy at the beauty of the falling rain. Even the sagacious little monkey is a moral idiot at heart. That is – there was no such thing until the coming of man. How many thousands of years ago that was, no one can tell you for certain. The jungle devours its bones. It quietly swallows up sacred manuscripts as it gnaws on the more stubborn stones of the temple. Textiles, woven baskets, painted pots, and even ornaments of hammered gold ultimately dissolve on its tongue (RICE, 1991, p. 299)¹⁰¹.

⁹⁹ Tradução de Rodrigues (2009): E parti, livre e sozinho, para o abraço morno da noite selvagem.

¹⁰⁰ Tradução de Rodrigues (2009): no solo macio e úmido, a escuridão é impenetrável, as árvores tão altas que não existe céu acima delas. A criação não passa de luta e ameaça no meio daquelas sombras profundas. É o triunfo final do Jardim Selvagem.

¹⁰¹ Tradução de Rodrigues (2009): Não existe misericórdia nessa floresta. Nem justiça, nem encantada adoração da sua beleza, nenhuma exclamação suave de alegria ante o espetáculo maravilhoso da chuva. O próprio macaco astuto é no íntimo um idiota moral. Isto é – nada disso existia até a chegada do homem. Ninguém sabe ao certo há quantos anos isso aconteceu. A selva devora os ossos. Engole silenciosamente manuscritos sagrados e rói as mais resistentes pedras dos templos. Tecidos, cestos, tigelas pintadas e até ornamentos de ouro batido dissolvem-se na sua língua ávida.

No excerto, Lestat tece negações referentes à floresta, de forma muito semelhante àquela com que se despe de certas identificações, culminando na autoafirmação: “I am the Vampire Lestat”. O vampiro insiste na ausência de misericórdia, de justiça e, até mesmo, de apreciação da beleza. Além disso, Lestat ressalta a inevitabilidade da finitude, a maneira pela qual essa vitória total do Jardim Selvagem devora vestígios de crença ou religião, “sacred manuscripts”, e de fato qualquer vestígio humano: “[t]extiles, woven baskets, painted pots, and even ornaments”. Ao elucidar todas essas negações, é como se Lestat depurasse sua própria ideia de beleza e, na mesma medida, sua noção de criação, cuja finalidade última é transcender o mundo simbólico. Então a personagem decide realizar seu intento, criando outro vampiro, uma nova criatura das trevas, a paritr dessa noção de beleza indiferente e do ato criador transcendente.

Nesse ponto, o tigre de Blake possui papel fundamental, pois sua figura aglutina todos os sentidos que perpassam os dilemas éticos vividos por Lestat, concernentes a troca de corpos e aos diálogos com Claudia. Isto porque *The Tyger*, como o protagonista sugere, torna-se como que uma imagem primal para “O Vampiro Lestat”, uma expressão simbólica de sua natureza mais verdadeira, que é, assim como o Jardim Selvagem, caracterizada por um tipo de beleza predatória e indiferente ao homem e aos conceitos criados pelo homem. Além disso, o tigre de Blake também representa o potencial predatório de Lestat.

Na confusão mística que sucedeu à recuperação do corpo de Lestat, James tomou posse do corpo de Talbot e Talbot, do corpo de James. Como último recurso, James tenta enganar Lestat para ser transformado em vampiro. Este é o primeiro momento em que Lestat se dá conta de que a imagem do tigre encontra ressonâncias com seu próprio “eu”. Ao beber o sangue de James, que Lestat acredita ser de fato o de Talbot, uma série de imagens lhe chegam à mente:

In a torrent the images came – the great forests of India, and the great gray elephants thundering past, knees lifted awkwardly, giant heads wagging, tiny ears flapping like loose leaves. Sunlight striking the forest. Where is the tiger? Oh, dear God, Lestat, you are the tiger! You've done it to him! That's why you didn't want him to think of this! And in a flash I saw him staring at me in the sunlit glade, David of years ago in splendid youth (RICE, 1991, p. 316)¹⁰².

¹⁰² Tradução de Rodrigues (2009): As imagens chegaram em torrente – a grande floresta da Índia, o tropel ensurdecido dos elefantes, erguendo as pernas desajeitadamente, balançando as cabeças enormes, as orelhas sacudindo como folhas soltas. A luz do sol penetrando entre as copas das árvores. Onde está o tigre? Oh, meu Deus, Lestat, você é o tigre! Você fez isso a ele! Por isso não queria pensar! E de repente eu o vi olhando para mim na clareira banhada de sol, o David de muitos anos atrás, esplendidamente jovem.

Lestat revê as mesmas imagens descritas em seu sonho com Talbot, ao início do romance: as florestas da Índia e o amigo ainda cheio de juventude. No entanto, dessa vez, o tigre está ausente, o que faz com que o vampiro se questione acerca da criatura e, em uma súbita compreensão, percebe que ele, “O Vampiro Lestat”, é de fato o tigre. A imagem do vampiro se entrecruza com a do tigre blakeano, formando um arquétipo coerente, que não ressignifica a representação do vampiro ou mesmo a do *Tyger*, e sim se apresenta como uma imagem capaz de conter e conciliar todos os sentidos compreendidos pela caracterização de Lestat, ou, em outra perspectiva, pelo autorreconhecimento de sua identidade; tudo aquilo que envolve seu Jardim Selvagem está contido na imagem do tigre blakeano e, ao comparar-se a tal criatura, Lestat encontra a si mesmo representado no tigre: a beleza indiferente; o ato criador como forma de transcendência, de tanger o mundo simbólico; a tensão entre ética e estética e a inevitável vitória da estética; a expressão da natureza de Lestat; e, por fim, a sua noção de divindade e de poder de ação, de cunho imanente. Dessa forma, Lestat reconhece no tigre sua própria imagem e *The Tyger* se torna a imagem arquetípica de “O Vampiro Lestat”.

Ao se dar conta do engodo de James, Lestat o mata em um acesso de fúria. Transtornado, é abordado por Talbot, agora habitando o corpo do homem jovem indo-americano – de fato, trata-se do antigo corpo de James e do mesmo corpo que Lestat habitara em sua experiência enquanto humano. Após lidarem com a morte de James, Talbot decide tomar um rumo diferente de sua antiga vida e, assim, ambos se separam. No entanto, nesse ínterim, já é possível identificar o objetivo de Lestat agora que reconciliou sua disposição para a ação instintiva e predatória e, dentro de uma perspectiva ética, maligna. Lestat reforma seu antigo apartamento, seu lar apresentado em *Interview With the Vampire*, e reata sua relação com seu amante Louis, com quem havia tido diversos atritos tanto antes quanto depois da troca de corpos. Toda essa reconciliação empreendida por Lestat, a reforma de seu lar e o fato de voltar a viver nele com Louis, demonstra que a personagem manteve-se firme em seu intento, ainda que de maneira paciente: Lestat prepara sua vida para receber Talbot, uma vez que, ao aceitar seus desejos autocentrados, ele aceita que necessita transformá-lo, ainda que contra a sua vontade.

Ao reencontrar Talbot em Barbados, o vampiro não despende demasiado tempo em explicações ou mesmo procurando por justificativas para seus atos futuros. Após ouvir pacientemente o relato da vida de Talbot como mortal durante as últimas semanas, Lestat avança sobre ele, no intuito de transformá-lo em vampiro. Nesse ponto, o protagonista associa seu sonho envolvendo o tigre à realização de seu desejo e, assim, além de representar seu

instinto, a imagem do tigre representa a potência de seu ato criador, ou melhor, a prova de uma força criativa, capaz de transmutar a criação:

“Think back, David. My dream of the tiger. I was afraid for you.
And now the menace of the dream will be fulfilled”.
“What do you mean?”
“I’m going to do it to you, David. I’m going to bring you to me.”
“What?” His voice dropped to a whisper. “What are you saying to me?” He leant forward, trying to see clearly the expression on my face. But the light was behind us, and his mortal vision wasn’t sharp enough for that.
“I just told you. I’m going to do it to you, David.”
“Why, why are you saying this?”
“Because it’s true,” I said (RICE 1991, p. 360)¹⁰³.

Lestat afirma que a ameaça do tigre, algo inicialmente incompreensível para ele, irá se concretizar e, diante dessa afirmativa, Talbot se mostra relutante e amedrontado. No entanto, há um detalhe esclarecedor nessa passagem, uma vez que ela revela o intuito de Lestat com a transformação do amigo. Quando Talbot o questiona sobre por que o vampiro tece tais afirmações, sabendo que ele consideraria tal ato hediondo, Lestat responde: “Because it’s true”. Mas essa “verdade” ressaltada por Lestat não se refere a uma afirmação de sua ação, e sim a sua concepção estética. Quando Lestat afirma, em *The Vampire Lestat*, que apenas os princípios estéticos são verificáveis e verdadeiros (RICE, 1985), substituindo ética por estética, ele avança um passo na direção daquilo que, em *Body Thief*, ele afirma ser sua transcendência: seu ato criador. A partir disso, o vampiro é capaz de estar mais próximo do divino e transcender o mundo simbólico, algo que se apresenta na mesma medida do ideal de Blake para a arte, reconhecendo-a como produto da visão, ou seja, como profecia.

Nesse contexto, a noção de transcendência através da criação criativa, ou criação artística, não se apresenta como um ato abstrato, algo que seria diretamente oposto ao senso estético de Blake, que primava pelo aspecto material, principalmente envolvendo a santidade e o caráter redentor do corpo humano – não é à toa que a noção de divindade, em Blake, bebe de fontes gnósticas e, assim como a potência de ação de Lestat, advém de uma instância imanente de autorreconhecimento; ao contrário, a própria noção de Jardim Selvagem possui um forte senso material, compreendendo a ação no mundo, espiritualizando as coisas profanas e, dessa maneira, encontrando sentido e transcendência material na carne, nas coisas que

¹⁰³ Tradução de Rodrigues (2009): Pense um pouco, David. Meu sonho com o tigre. Eu temia por você. E agora a ameaça do sonho vai se realizar./ — O que está dizendo?/ — Vou possuir você, David. Vou trazê-lo para mim./ — O quê? — Sua voz era agora um murmúrio. — O que está dizendo? — Inclinou-se para a frente, tentando ver melhor o meu rosto. Mas a luz estava atrás de nós e sua visão mortal não era suficiente./ — Acabei de dizer. Vou trazer você para o meu mundo, David./ — Por quê? Por que está dizendo isso?/ — Porque é verdade.

habitam o suposto mundo decaído, subvertendo dogmas cristãos, como a pecaminosidade do corpo material.

Ao transformar Talbot, Lestat transcende sua solidão, permitindo que seus instintos fluam, realizando seus desejos autocentrados. Mais do que cria e amante de Lestat, Talbot se torna criação de Lestat, uma expressão de seu “eu” mais íntimo, um tipo de obra de arte viva que transcende, por Lestat, seu próprio estado. Ao criar um vampiro a partir de si, inclusive, Lestat emula o ato da criação do homem, pois dá vida a um novo ser a partir de sua imagem. Não é a toa que, quando Talbot afirma que Lestat não poderia transformá-lo contra sua vontade, o vampiro associa diretamente a imagem do tigre blakeano à sua própria: “Of course I could. And I shall. Now. All along I've told you I was evil. I've told you I'm the very devil. The devil in your Faust, the devil of your visions, the tiger in my dream” (RICE, 1991, p. 360)¹⁰⁴. Nessa passagem, Lestat afirma-se como mal, como uma imagem do diabo, não porque assim se reconhece, mas porque Talbot poderia reconhecer sua imagem a partir de tal representação – por outro lado, talvez Lestat não tenha qualquer intenção aqui, visto que tal passagem estaria adequada ao seu estilo hiperbólico e dramático. Ainda assim, vale mencionar que, em suas conversas sobre Deus e o diabo, Talbot menciona que o diabo deveria ter um propósito, atuando sob a autorização de Deus, como retratado no *Livro de Jó*:

¹⁰⁵[Talbot]: Exactly. You know what it says in the Book of Job.
Remind me.

[Talbot]: Well, Satan is there in heaven, with God. God says, where have you been? And Satan says, roaming around the earth! It's a regular conversation. And they begin arguing about Job. Satan believes Job's goodness is founded entirely upon his good fortune. And God agrees to let Satan torment Job. This is the most nearly true picture of the situation which we possess. God doesn't know everything. The Devil is a good friend of his. And the whole thing is an experiment. And this Satan is a far cry from being the Devil as we know him now, worldwide (RICE, 1991, p. 61)¹⁰⁶.

Após recontar a narrativa do *Livro de Jó*, Talbot afirma que Deus e o diabo são amigos, nega a onisciência de Deus e, o mais importante, “[a]nd the whole thing is an experiment”, da mesma forma que o ato criador de Lestat é um experimento estético em

¹⁰⁴ Tradução de Rodrigues (2009): É claro que faria. E vou fazer. Agora. Eu sempre disse que sou perverso. Eu disse que sou o próprio mal. O demônio no seu Fausto, o demônio das suas visões, o tigre do meu sonho.

¹⁰⁵ Grifo do autor.

¹⁰⁶ Tradução de Rodrigues (2009): — Exatamente. Você sabe o que diz o Livro de Jó./ — Diga-me outra vez./ — Bem, Satã está no céu, com Deus. Deus pergunta, por onde tem andado? E Satã responde, vagando pela terra! Uma conversa normal. Então começam a discutir sobre Jó. Satã acha que a bondade de Jó é baseada unicamente na sua boa sorte. E Deus concorda em permitir que Satã atormente Jó. Este é o quadro mais próximo da verdade que nós possuímos. Deus não é onisciente. O demônio é seu bom amigo. E a coisa toda não passa de uma experiência. E esse Satanás não se parece nem um pouco com o demônio que conhecemos, que o mundo todo conhece.

relação à criação da beleza. Por isso Lestat afirma que é “the devil of your visions”, no sentido de que sua existência, norteada pelo princípio estético de Jardim Selvagem, compreende essa ação subversiva e criadora e, pondo nestes termos, ele constrói uma narrativa que pode ser compreendida por Talbot.

Após ser transformado, Talbot abandona seu criador, no intuito de puni-lo com a culpa. Ao se reencontrarem, o vampiro recém-criado questiona por que Lestat fez o que fez, mas a resposta do vampiro se dá na forma de uma afirmação de seus desejos: “I did it because I wanted to do it, because I wanted to. Because I wanted to see what would happen if I did it, I wanted to... and I couldn't not do it. I knew that when I went back to New Orleans. I... waited and I waited, but I couldn't not do it. And now it's done” (RICE, 1991, p. 368)¹⁰⁷. De fato, a afirmativa de Lestat espelha sua resposta a Louis, quando este o indaga sobre a razão de ele ter transformado Claudia em vampiro: “[b]ecause she was beautiful, because she was dying, because I wanted to see if it would work. Because nobody wanted her and she was there, and I picked her up and held her in my arms. Because it was something I could accomplish” (RICE, 1991, p. 185)¹⁰⁸. Nesse sentido, a transformação de Talbot tem o mesmo propósito da de Claudia: “my way of creating” (RICE, 1991, p. 185)¹⁰⁹. Trata-se do ato criador de Lestat, capaz de transcender seu estado de dor a partir da criação da beleza, operação calcada em um senso estético – o seu Jardim Selvagem.

Vale ressaltar que o próprio Talbot, ao final da narrativa de *Body Thief*, admite que desejava ser transformado em vampiro, embora não pudesse aceitar as ofertas de Lestat, pois considerava esse aceite como uma derrota mortal. De fato, Talbot já havia dado sinais de suas dúvidas em relação à transformação em vampiro. Logo antes de confrontar James, Talbot discorre sobre por que não pode dormir com Lestat, uma vez que este insiste. Além disso, ele admite que talvez apreciase se tornar um vampiro, mas tem medo de perder seu senso de moral, algo que regulou toda a sua vida enquanto mortal:

No, you're not evil, that's not it, he whispered. It's me, don't you understand. It's my fear! You don't know what this adventure has meant to me! To be here again in this part of the great world – and with you! I love you. I love you desperately and insanely, I love the soul inside you, and don't you see, it's not evil. It's not greedy. But it's immense. It overpowers even this youthful body because it is your soul,

¹⁰⁷ Tradução de Rodrigues (2009): Fiz porque quis fazer, porque eu quis. Porque queria ver o que aconteceria se eu fizesse, eu queria... e não podia fazer. Compreendi isso quando voltei para Nova Orleans. Eu... esperei e esperei, mas não podia. Agora, está feito.

¹⁰⁸ Tradução de Rodrigues (2009): Porque ela era bela, porque estava morrendo, porque eu queria ver se ia funcionar. Porque ninguém a queria e ela estava lá, e eu a apanhei e a carreguei nos braços. Porque era uma coisa que eu podia realizar.

¹⁰⁹ Tradução de Rodrigues (2009): meu modo de criar.

fierce and indomitable and outside time – the soul of the true Lestat. I can't give in to it. I can't... do it. I'll lose myself forever if I do it, as surely as if... as if..." (RICE, 1991, p. 270).¹¹⁰

O problema da juventude ameaça o senso de moral de Talbot, pois ele está velho e perto da morte. No entanto, não deseja permitir que seus instintos e desejos mais egocêntricos superem seu senso de moral, algo que, para ele, possui uma caracterização mais elevada. No entanto, após sua transformação, ele de fato admite sua angústia e abraça sua nova natureza, conciliando seu estado vampírico com aquelas partes de si mesmo que considera mais joviais e, por isso, representam mais intimamente o seu caráter aventureiro. Talbot abandona Lestat após sua transformação: "I went off awhile to punish you. You're past all patience, really you are. You are the damnedest creature, as you've been called by wiser beings than I. But you knew I'd come back. You knew I'd be here" (RICE, 1991, p. 372)¹¹¹. No entanto, depois de um curto período de tempo, ele procura por Lestat em Nova Orleans e admite que desejava se tornar vampiro e que Lestat: "[d]on't you see what you've done? You've given me the gift, but you spared me the capitulation. You've brought me over with all your skill and all your strength, but you didn't require of me the moral defeat. You took the decision from me, and gave me what I could not help but want" (RICE, 1991, p. 374)¹¹². Por fim, Talbot afirma que Lestat sabia, ao menos intrinsecamente, que ele desejava ser transformado e, ao tirar a decisão de suas mãos, Lestat poupou-o da derrota moral.

No decorrer de *Body Thief*, Lestat é assombrado por imagens de Claudia e do tigre que ameaça Talbot. Conforme mencionei, Claudia representa a imagem da natureza vampírica de Lestat, o mais perto de uma ideia de mal que a personagem pode considerar a respeito de si mesma. Ou seja, Claudia representa as reminiscências de sua noção ética em contraste com sua concepção estética de Jardim Selvagem. Já o sonho com Talbot tem sua significação centrada na figura do tigre blakeano, que representa seus instintos e desejos mais íntimos. Existe, no entanto, uma diferença essencial entre Claudia e o tigre: enquanto a figura da primeira está calcada em uma noção ética, a segunda se refere a uma noção estética. Ao se

¹¹⁰ Tradução de Rodrigues (2009): — Não, você não é o mal, não é isso — murmurou ele. — Sou eu que não compreendo. É o meu medo! Você não sabe o que esta aventura significa para mim! Estar aqui outra vez nesta parte do grande mundo – e com você! Eu o amo. Eu o amo desesperada e loucamente, amo a alma que há em você e, você não compreende, que não é má. Não é voraz. Mas é imensa. Ela domina até mesmo esse corpo jovem e belo porque é a sua alma, destemida e indomável e fora do tempo – a alma do verdadeiro Lestat. Eu não posso ceder. Não posso... fazer isso. Perderia a mim mesmo para sempre, tão certo como se... como se...

¹¹¹ Tradução de Rodrigues (2009): — Eu me afastei por um tempo para puni-lo. Você esgota minha paciência. Você é a mais maldita das criaturas como já disseram seres mais sábios do que eu. Mas você sabia que eu ia voltar. Sabia que eu estaria aqui.

¹¹² Tradução de Rodrigues (2009): Não vê o que você fez? Você me deu o dom, mas me poupou a capitulação. Você me trouxe com toda sua habilidade e toda sua força, mas não exigiu de mim a derrota moral. Você decidiu por mim e me deu o que eu não podia deixar de desejar naquele momento.

despedir de Claudia e deixá-la para trás, no mesmo momento em que dá seu adeus a uma Gretchen enlouquecida, Lestat reconcilia seu potencial para a “maldade”, transformando-o em força criadora, convertendo essa energia de ação em algo fundamentado na estética. Assim, seu Jardim Selvagem propicia que ele se aproprie da imagem do tigre blakeano, empregando-a com uma imagem arquetípica de si mesmo e, por consequência, de sua verdade: a criação enquanto transcendência simbólica.

A troca de corpos com James também representa um papel fundamental nesse processo. Atormentado pela culpa, a personagem questiona sua natureza, assim com a natureza do mal e de Deus. Ele tenta abandonar seu próprio “eu” apenas para descobrir-se uma criatura de desejo autocentrado. Smith comenta que “he must regain his body or lose his identity. This also reflects his character growth because he has attained enough self-knowledge not only to recognize the evil within himself, but also to embrace it as part of himself” (1996, p. 93)¹¹³. No entanto, como mencionei anteriormente, o tigre representa mais que apenas uma noção de mal – de fato, essa noção está mais relacionada à Claudia do que ao tigre de Blake, ao menos, no que tange às significações do romance.

Para Lestat, ao tornar-se vampiro mais uma vez, ele torna-se capaz de abraçar seus instintos. A partir de sua noção estética de Jardim Selvagem, ele compreende que seu desejo autocentrado está intimamente ligado ao seu “eu” e, mais do que isso, esse desejo necessita ser constantemente nutrido. Abandonar seu poder de ação, porque lhe parece mal, seria o mesmo que aceitar a morte, algo que Lestat é incapaz de fazer. A partir de suas ações e criações, do instinto do tigre, Lestat reencontra o êxtase e reconcilia sua inocência perdida com a experiência da sede de sangue e com sua necessidade individual, seu desejo autocentrado (BUTLER, 1987). Trata-se da sabedoria do “sensual enjoyment” blakeano e da aceitação do desejo – ideal exposto pelo provérbio infernal no qual Blake afirma que os “tygers of wrath”, ou seja, o instinto e as energias, por mais terríveis e assustadoras que possam parecer, podem proporcionar a revelação. Nesse sentido, Lestat encontra uma forma de reconciliar inocência e experiência, tendo noção de que habita entre ambos os estados e abandonando o idealismo de tornar-se – ou voltar a ser – completamente bom ou inocente.

Por fim, Lestat afirma que não pode justificar seus atos, pois justificá-los seria tentar remediar sua própria natureza. Mas ele não pode se desculpar por quem é, uma criatura de desejo autocentrado, que forjou para si mesmo um senso estético no intuito de transcender

¹¹³ Tradução do autor: [E]le precisa recuperar seu corpo ou perderá sua identidade. Isto também reflete o crescimento de seu caráter, pois ele alcançou suficiente autoconhecimento não apenas para reconhecer o mal em si mesmo, como também para abraçar este mal como uma parte de si mesmo.

simbolicamente seu próprio *estar no mundo*. O vampiro menciona que “I wanted to say something so terribly much! And would that it were full of poetry, and deep meaning, and would ransom my greed and my evil, and my lusty little heart” (RICE, 1991, p. 376)¹¹⁴, mas não há mais razão para explicar seus atos, uma vez que explicar seria justificar. Ele continua: “say something – for the love of heaven and the love of Claudia [...] But I could not. What more is there to say, really? The tale is told” (RICE, 1991, p. 376)¹¹⁵.

O Lestat que se apresenta ao final da obra se relaciona diretamente com os versos finais do poema de Blake. A última estrofe repete os mesmos versos da primeira, como uma pequena mudança. Se antes lemos “[w]hat immortal hand or eye/ **[c]ould** frame thy fearful symmetry?” (BLAKE, 1789, v. 3-4), agora, “[w]hat immortal hand or eye/ **[d]are**¹¹⁶ frame thy fearful symmetry?” (BLAKE, 1789, v. 23-24). Essa alteração (“could” para “dare”) denota um sentido de desafio: o predador é compreendido como aquilo que é, em sua forma natural. Por isso a personagem menciona que não pode justificar “my greed and my evil, and my lusty little heart” (RICE, 1993, p. 376). Lestat não pode justificar sua natureza, assim como não se pode justificar a natureza, a “fearful symmetry”, do tigre de Blake, ele é o que é, belo e predatório, furioso e indiferente; resta apenas a força retórica que questiona quem ou o que teria ousado forjar essa criatura que vaga nas insólitas florestas da noite.

Mas *The Tyger* não se refere apenas a um tipo de uma imagem arquetípica relativa à caracterização de Lestat. De fato, a supracitada força retórica ilustrada pelo tigre blakeano se transborta nos momentos finais da narrativa. Antes da troca de corpos, e mesmo durante a experiência mortal de Lestat, Rice trabalha com um estilo um tanto hesitante, frouxo até, eu diria, expresso por um Lestat à deriva. No entanto, assim que recupera seu corpo imortal e, de certa forma, depura seu senso de autorreconhecimento, os capítulos que se seguem, com Lestat na selva amazônica discorrendo sobre o caráter indômito da beleza da natureza, surgem com uma força estilista, um refinamento estético até então ausente no romance. Isto sugere que Lestat, ao recuperar seu corpo, recuperou também a sua voz. Mais uma vez, vampiro e tigre existem em um eterno errar nas matas noturnas, os olhos refulgentes de horror e beleza; algo capaz de maravilhar e destruir aqueles que se aproximam demais, como Gretchen. Por isso, quando cria outros como ele, Lestat transcende simbolicamente seu próprio estado e, quando escreve, dá coerência à sua criação.

¹¹⁴ Tradução de Rodrigues (2009): eu queria tanto dizer alguma coisa! E queria que fosse profundamente poética, profundamente significativa, que resgatasse minha cupidez e minha maldade, e o meu pequeno coração sedento.

¹¹⁵ Tradução de Rodrigues (2009): dizer alguma coisa – pelo amor do céu e pelo amor de Claudia [...]. Mas não consegui. Na verdade, o que mais há para dizer? A história está contada.

¹¹⁶ Grifo do autor.

3. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE IMAGENS DEMONÍACAS EM *MEMNOCH THE DEVIL*

3.1 “BY AN IMPROVEMENT OF SENSUAL ENJOYMENT”: O CORPO SUBLIME E O ACESSO AO DIVINO

Nas obras de Blake, confluem diversas tradições místicas, artísticas, científicas e religiosas, por vezes possuidoras de características conflitantes entre si, conformadas a partir do esforço do artista em reinterpretá-las. Nesse aspecto, é possível citar seu pano de fundo familiar, que possibilitou seu contato com formas alternativas de tradição religiosa. Blake também era versado em sua tradição poética, particularmente naquelas de expressão Protestante, como Milton. Seu interesse em Swedenborg e Boehme possibilitou seu contato com correntes de misticismo Judaico-Cristão, ao passo que suas leituras de Locke, Newton e Bacon ofereceram-lhe familiaridade com a filosofia vigente e as ideias empiristas correntes. Além disso, sua posição, ora ou outra ambígua, em relação ao círculo de artistas em torno do livreiro Joseph Johnson alocava-o em uma espécie de lugar limítrofe da sociedade politizada de seu período; um lugar que o permitia permanecer inteirado de discussões sobre estética, experiência, cultura, sensibilidade perceptiva, reforma política e inovações científicas apresentadas por autores como Priestley, Wollstonecraft, Paine e Erasmus Darwin. Tais obras e autores confluem vez que outra, em maior ou menor grau, no pensamento e obra blakeanas. Não presumo que essa confluência se realize de forma homogênea, pois de maneira nenhuma todas essas linhas de pensamento poderiam ser conciliadas pacificamente em uma obra, por mais extensa e intricada que fosse. No entanto, considerando que Blake estava em contato com a produção efervescente da década de 1790 inglesa, não parece inacurado mencionar que ele não teria passado incólume às discussões apresentadas pelos referentes autores.

Uma das fontes de construção de conhecimento, em Blake, apresenta-se como a experiência do corpo, que, como muitas dicotomias exploradas pelo artista, é apresentado alternadamente como espiritual e material. De fato, o pensamento de Blake sobre o corpo opera como uma espécie de princípio fundamental que permeia seus esforços imaginativos em relação à sua herança intelectual e à construção de sua visão de mundo. A noção de “visão” é fundamental para a compreensão da obra de Blake, isto porque, para o artista, a própria arte, que representa o caráter redentório do homem, está calcada no ato visionário. No entanto, em Blake, o caráter visionário não se apresenta como sinônimo de místico, embora autores como Paley (1985) e Connolly (2002) pareçam supor que sim. Frye (1990) traça essa distinção ao

mencionar que o místico busca uma comunhão espiritual com o divino, ao passo que o visionário “creates or dwells in, a higher spiritual world in which the objects of perception in this one have become transfigured and charged with a new intensity of symbolism” (FRYE, 1990, p. 87)¹¹⁷.

Blake frequentemente associa “visão” à “inspiração” e ambos os termos à arte e ao divino, noções que tentam dar conta daquilo que o artista compreendia como o ato de ver além do mundo material, embora não de forma transcendente. A visão blakeana compreende o movimento de ver o mundo espiritual a partir do material, espiritualizando-o, através do olho da imaginação. Ou seja, o acesso ao divino – o retorno ao Éden – está ligado ao caráter corporal do homem. Essa representação corporal, ao mesmo tempo calcada em tradições epistemológicas e ontológicas, é o que Tristanne Connolly chama, na falta de melhor termo, de “mystical empiricism” (empirismo místico) (2005, p. 40). Matthew Green (2005) desenvolve uma noção semelhante a qual propõe chamar de “visionary materialism” (materialismo visionário), que aproxima noções um tanto antes apartadas em Blake, como filosofia natural e experiência profética. Como Green (2005) destaca, seu “materialismo visionário” intenta dar conta, na obra de Blake, da convergência politizada de diversas tradições diferentes ao mesmo tempo em que se mantém sensível às suas diferenças e às contradições geradas por esse processo de aproximação.

A primeira questão a ser examinada neste subcapítulo trata da instância composicional estilística da técnica de Blake. Tristanne Connolly (2002) utiliza-se da gravura *Elohim Creating Adam* para discutir as concepções de Blake sobre o corpo humano, comentando que a obra representa uma afirmativa visual acerca da criação do corpo, assim como das idiossincrasias gráficas de Blake. De fato, o estilo de Blake, sublime, tende a maximizar e magnificar imagens até o ponto em que pareçam distorcidas e anatomicamente incorretas. A gravura mencionada por Connolly (2002) exemplifica de forma satisfatória tais questões, uma vez que a autora lê uma imposição de força no ato de Elohim pressionar a cabeça de Adam, além de ressaltar características como a aparente simetria entre os corpos. No entanto, o que mais salta aos olhos é o fato de, na figura de Elohim, praticamente inexistir um torso, ao mesmo em tempo que, ao fundo, vê-se representações de um sol, raios de sol e nuvens criados com uma aparente preocupação geométrica, fato que contrasta com o aparente erro anatômico em Elohim.

¹¹⁷ Tradução do autor: “cria ou reside em um mundo espiritual mais elevado, no qual os objetos de percepção foram transfigurados e estão carregados com uma nova intensidade de simbolismo”.

Figura 2. *Elohim Creating Adam*, 1795.



Fonte: Tate Galleries.

A gravura, assim como boa parte dos corpos ilustrados por Blake, apresenta dificuldades ao mesmo tempo em que convida à interpretação. Ao ler esta imagem, Christopher Heppner (1995) aponta questões como o torso inexistente e a inviabilidade das asas da figura poderem-na sustentá-la no ar – questão essa que não parece tão digna de nota, se consideramos a questão do estilo como predominante à uma possível “análise aerodinâmica” de Elohim. O que de fato permanece é a sensação desconcertante da imagem, violenta, expressiva e dubiamente estranha. As asas, ainda que não sejam “aerodinâmicas”, possuem um padrão exuberante, assim como a própria representação dos músculos, sugerindo algo de trágico e cósmico.

Ane K. Mellor (1974) comenta que a maioria das ilustrações produzidas por Blake apresenta figuras humanas como objetos centrais, representadas com linhas fortes, o que sugeriria que os livros iluminados são organizados em torno da forma humana. Connolly menciona que “portraying the vicissitudes of the flesh in a way so extreme it seems a mistake, yet imbuing broken bodies with elegance in composition and detail, Blake simultaneously depicts the suffering which comes, inescapably, with mortal life” (CONNOLLY, 2002, p.

26)¹¹⁸, o que representaria “the connection of the mortal body to the ideal Human Form Divine” (CONNOLLY, 2002, p. 27)¹¹⁹. Blake considera de fato que o homem foi privado da eternidade, seu estado natural, a partir da criação do corpo humano, algo possível de ser traçado em *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), *Europe: A Prophecy* (1794), *Jerusalem* e *The [First] Book of Urizen* (1794).

Em *Europe*, a criação do corpo é descrita como um “dilúvio”: “[...] the five senses whelm’d / In deluge o’er the earth-born man/ [...] And overwhelmed all except this finite wall of flesh (BLAKE, 1794, p. 9)¹²⁰. Associada à ideia de dilúvio, tal passagem de *Europe* sugere algo de primitivo, em que a “inundação material” está diretamente ligado à mudança na natureza dos próprios sentidos, que aparentemente não eram contidos antes dessa mesma “inundação material”. As mudanças sofridas pelos sentidos compreendem solidificação, paralisia e encapsulamento, que sucedem aquilo que parece excessivamente flexível, instável e até doloroso movimento. Os órgãos dos sentidos estão em contato com o “heavens of heavens” (BLAKE, 1794, p. 9)¹²¹, ainda que flutuem em um espaço vasto e sem limites. Apesar de os órgãos serem descritos separadamente, eles mudam em sincronia, uma vez que a própria mudança sugere uma ligação entre esses mesmos órgãos dos sentidos, ainda que envolva uma noção de segregação e, assim, os sentidos são apartados do infinito.

Em *The Marriage*, Blake apresenta uma noção de unidade em relação à existência espiritual e corporal humanas, defendendo que “Man has no Body distinct from his/ Soul. For that called Body is a por-/tion of Soul discerned by the five senses” (BLAKE, 2011, p. 94)¹²². Para Blake, o homem não possui corpo e alma distintas, sendo na realidade uma criatura una, compósita, cujas distinções estão no âmbito da percepção corporal e espiritual. Além disso, se associamos o fato de que o corpo é apenas uma porção da alma distinguida pelos cinco sentidos com a “inundação material” em *Europe*, percebemos que esta inundação se apresenta de fato como uma espécie de solidificação de parte da alma humana, e não como a forja do corpo para conter ou servir de recipiente à alma.

Essa afirmativa contraria o dogma Cristão, tanto Católico quanto Protestante, que lê o corpo como um invólucro passageiro – quando não impuro – para a alma imortal. Além disso,

¹¹⁸ Tradução do autor (2018): retratando as vicissitudes da carne de forma tão extrema que nos parece errônea. Ainda assim, ao imbuir corpos fraturados com elegância e detalhamento composicional, Blake simultaneamente retrata o sofrimento que advém inescapavelmente da vida mortal.

¹¹⁹ Tradução do autor (2018): a conexão do corpo mortal com o ideal da Divina Forma Humana.

¹²⁰ Tradução de Portela (2005): [...] os cinco sentidos submergem/ Num dilúvio o homem nascido-da-terra;/ [...] Que tudo submergisse menos esta muralha finita de carne./

¹²¹ Tradução de Portela (2005): Céu dos Céus.

¹²² Tradução do autor, em prosa (2018): O Homem não possui corpo distinto da Alma, pois aquilo chamado Corpo é uma porção da Alma, discernida pelos cinco Sentidos.

Blake compreende o corpo como a única via de acesso à alma, o que leva a noção de “sensual enjoyment” (apreciação sensual), que diz respeito a ideia de que o homem tem a capacidade de reaccessar o paraíso a partir do conhecimento corporal, como se, através da exploração dos músculos, dos sentidos físicos e mesmo do ato sexual, o homem fosse capaz de retrair o caminho da queda e empreender um tipo de retorno ao paraíso. Esse retorno é imaginativo porque, para Blake, a imaginação está atrelada ao divino. O ato de imaginar, de criar arte, representa a capacidade profética do homem, capaz de oferecer revelação (FRYE, 1990). A noção de “sensual enjoyment” é apresentada também em *The Marriage* e permeia a obra de Blake como um todo: [...] the whole creation will/ be consumed and appear infinite and holy, whereas/ it now appears finite and corrupt./ This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment (BLAKE, 2011, p. 104)¹²³.

Heppner (1995) destaca a dubiedade da representação corporal em *Elohim Creating Adam*, ao passo que Connolly (2002) lê a exacerbação dos músculos como expressão de dor. Tais leituras se devem a certas características das representações corporais de Blake, que frequentemente se distendem além dos limites convencionais humanos, algo que pode, de fato, ser lido como uma imagem de angústia ou dor, ainda que eu não considere que este seja o caso. No entanto, vale mencionar a categorização sugerida por Janet Warner, que, ao comentar diversas figuras humanas nos livros iluminados de Blake, menciona as diferentes “Figures of Despair” (Figuras de Desespero) (1984, p. 87) e “Figures of Energy” (Figuras de Energia) (1984, p. 87). Mas a própria autora reconhece a dubiedade de sua caracterização, notando que as personagens de Blake, assim como suas representações, são frequentemente arquétipos ambíguos, duais, uma noção que permanece no cerne de diversos comentários críticos relativos às representações de corpos em Blake.

Pode ser esclarecedor, neste caso, traçar alguns comentários sobre Michelangelo, um dos pintores mais exaltados por Blake em seu *Descriptive Catalogue* (1809). Michelangelo é associado a ideias de contorção, paixão e algo de selvagem, por pintores como o inglês Joshua Reynolds e o italiano Giorgio Vasari (CONNOLLY, 2002), além de ser associado à noção de “magnificação” de corpos (GOMBRICH, 2012). De acordo com Happner (1995), Vasari foi de grande importância na formação de uma opinião geral sobre Michelangelo, na Inglaterra do século XVIII, ainda que seus textos não estivessem disponíveis em inglês até a década de 1850. Happner também menciona que a obra *Painting Illustrated in three dialogues, containing some Choice Observations upon the Art, Together with the Lives of the most*

¹²³ Tradução do autor, em prosa: [...] toda criação será consumida e se mostrará infinita e sagrada, embora se mostre agora finita e corrupta. E assim será através de um refinamento da apreciação sensual.

Eminent Painters, de William Aglionby, publicado pela primeira vez em 1685, apresenta o trabalho de Vasari, assim como um comentário do pintor acerca do *Juízo Final* de Michelangelo. No entanto, parece que Heppner confunde – ao menos em suas referências – a obra de Aglionby com a de Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*. Este último, contém de fato o comentário de Vasari sobre Michelangelo:

[...] he chose that Subject as the hardest to succeed in since it consists in showing the true proportions of the hardest of Subjects; which is, the Humane Body Naked. and that in the most difficult Aptitudes, with the strongest affections and passions in the World, full of the greatest variety imaginable. In all which he has showed himself to be the greatest master in the World (VASARI, 1912-14, p. 22)¹²⁴.

Aquém às incongruências referenciais, Vasari insiste que Michelangelo sintetiza aquilo que Aglionby afirma ser “the most difficult thing of the Art, in the contortions of Members, and Convulsions of the Muscles, Contractions of the Nervers” (AGLIONBY, 1685, p. 23)¹²⁵. Tais características tornariam a obra de Michelangelo distintiva e particular e, por essa mesma razão, Reynolds afirma também tratar-se de uma obra perigosa, pois “[...] that Michael Angelo was capricious in his inventions, cannot be denied; and this may make some circumspection necessary in studying his works; for though they appear to become him, an imitation of them is always dangerous, and will prove sometimes ridiculous” (REYNOLDS, 1959, p. 176)¹²⁶. Reynolds segue, mencionando que, se certas características da obra de Michelangelo podem ser consideradas como falhas ou erros (anatômicos, proporção, etc), eles os são como marcas de uma mente independente e altamente criativa – o que não difere tanto de uma das proposições de Antoine Compagnon sobre estilo, em seu *O Demônio da Teoria* (2010); ainda que o autor trate de estilo relativo à literatura e não à pintura, vale mencionar que uma das concepções de estilo diz respeito à marca reconhecível de uma personalidade, ideia que vai ao encontro do comentário de Reynolds.

Em *Discourses on Art*, de 1723, Reynolds traça diversos argumentos no intuito de validar a grandeza da arte de Michelangelo, pois as características reconhecidas por aquele na arte deste vão de encontro a suas noções de paixão e beleza. Para Reynolds, a beleza deve ser representada em seu estado perfeito, estático e intocável. Ou seja, a fim de expressar a beleza

¹²⁴ Tradução do autor (2018): [...] ele escolheu o Objeto mais árduo sobre o qual se obter êxito, que consiste em demonstrar as verdadeiras proporções do mais difícil dos Objetos; que é o Corpo Humano Nu; também naquela que é a mais intrincada das Habilidades, concernente às mais forte afetações e paixões, compreendendo a maior variedade imaginável em todo o Mundo. Em tudo isso ele demonstrou ser o maior mestre em todo o Mundo.

¹²⁵ Tradução do autor (2018): a tarefa mais difícil da Arte, referente à contorção dos Membros e às Torções dos Músculos e à Contração de Nervos.

¹²⁶ [...] que Michelangelo era um tanto excêntrico em suas criações, não pode ser negado. Isto pode exigir certa circunspeção no estudo de suas obras, pois uma imitação destes é sempre perigosa e provar-se-á, por vezes, ridícula, por mais acurada que possa parecer.

perfeita, um artista não deveria representar paixões que distorcessem e deformassem as faces e corpos belos daqueles que pintam. No entanto, Michelangelo realiza justamente a operação contrária. Blake contraria e até ironiza Reynolds acerca dessa questão. Em suas *Annotations to the work of Sir Joshua Reynolds*, o artista escreve: “What Nonsense. Passion & Expression is Beauty Itself – The Face that is Incapable of Passion & Expression is Deformity Itself” (BLAKE, 1988, p. 653)¹²⁷. Blake também menciona que a noção de Reynolds é algo que “it will only be admired by Fools” (BLAKE, 1988, p. 653)¹²⁸. A ressalva de Reynolds e a admiração de Blake por Michelangelo estão fundamentadas da mesma questão. Além disso, Blake vai além, não apenas imitando, mas exagerando aquilo que Reynolds considera extremo e inimitável em Michelangelo: as figuras contorcidas e a expressão de paixão das figuras humanas.

Connolly (2002) menciona que Blake não teve contato com nenhum original de Michelangelo, mas sim com reproduções de suas obras via gravura, o que poderia ter influenciado em sua posição sobre o artista e até mesmo na maneira como o artista britânico se apropriou do italiano. Tratando-se de gravura, o sombreamento é realizado a partir de padrões e não de camadas, normalmente utilizando-se linhas ou pontos. Dessa forma, a diferença material entre as mídias de produção e de reprodução de uma obra alteraria algumas das características dessa mesma obra, fazendo, por exemplo, com que os contornos se tornassem mais definidos do que na pintura original, principalmente no que concerne aos músculos. Um exemplo dessa alteração de mídias e significados está na gravura de Blake intitulada *Newton* (figura 3), que o artista britânico baseou em uma figura presente em uma pintura de Michelangelo, *Reboan Abias* (1511-1512). A questão é que Blake teve acesso a essa imagem através de uma reprodução em gravura, feita por Adamo Ghisi. Como nota Antony Blunt (1959), Blake “altered the pose but preserved, and indeed almost caricatured, that sharp definition of muscles which in Ghisi’s engraving is already much more emphatic than in Michelangelo’s original” (1959, p. 35)¹²⁹. Neste contexto, seria possível sugerir que as características materiais do processo de gravação proporcionaram uma alteração na representação corporal da imagem, tornando-a ainda mais “magnificada”.

¹²⁷ Tradução do autor: Que Absurdo. Paixão & Expressão são a Beleza em Si — O Rosto que é Inapto à Paixão & Expressão é Deformidade em Si.

Tradução do autor: Será apenas admirado por Tolos.

¹²⁸ Tradução do autor: seria apenas admirado por tolos.

¹²⁹ Tradução do autor: alterou a pose, mas preservou, e de fato quase caricaturou, os delineamentos acentuados dos músculos, que na gravura de Ghisi já são muito mais enfáticos que no original de Michelangelo.

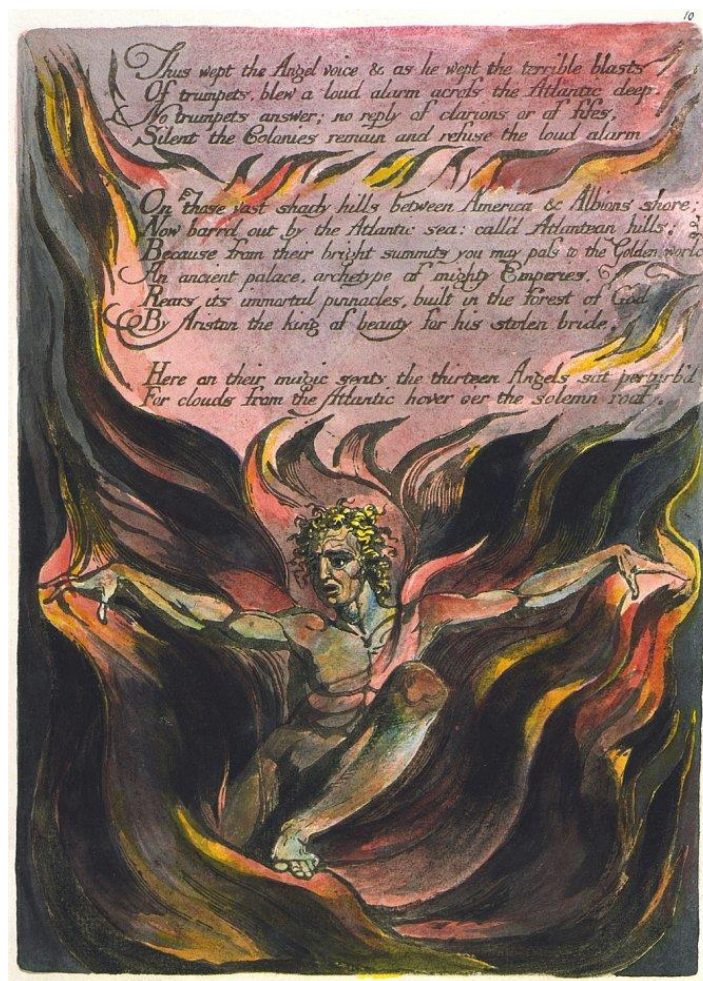
Figura 3. Detalhe de Reboan Abia em comparação à gravura de Adamo Ghisi e ao *Newton* de Blake.



Fonte: do autor; do autor; Blake Archive.

O argumento de Connolly (2002) apresenta méritos. No entanto, Blake era um gravurista habituado às nuances do processo de gravação. Ou seja, ele estava consciente do fato de que uma gravura teria contornos mais fortes, podendo alterar a suavidade de uma ilustração. Do mesmo modo, é provável que, justamente devido à natureza de seu trabalho enquanto gravurista, ele pudesse imaginar como tal figura de Michelangelo devia se parecer originalmente, realizando mentalmente o processo inverso. Por isso, considero mais pertinente, em relação a presente pesquisa, considerar que o artista apreende aquilo de singular que se mostra na arte de Michelangelo, apropriando-se de tais características e levando-as a um ponto mais extremo, tirando vantagem, de fato, de que sua principal mídia de produção, a gravura, pudesse ainda potencializar esse efeito de “magnificação”. Essa questão pode ser exemplificada a partir de uma análise sumária de uma ilustração de Blake. Tomemos com exemplo a placa 12 de *America: A Prophecy* (1793), que retrata Orc em meio a um turbilhão de chamas, conforme representado na cópia A (nomenclatura do Blake Archive). As linhas da placa são espessas, contando com uma larga área de impressão em preto, concernente à finalização. Os músculos, assim como a pose e os contornos de Orc, contrastam ao mesmo tempo em que se inserem em meio às chamas. Existe uma unidade composicional na placa que não pode ser resultado de uma consequência da mídia utilizada, e sim o resultado da extrapolação que Blake empreende de sua própria tradição em adição à exploração de sua mídia de produção:

Figura 4. *America: A Prophecy*, placa 12, 1793



Fonte: Blake Archive.

John Harvey (1977) comenta que as figuras de Blake tendem a ser excessivamente musculares, questionando o que ele chama de uma dúbia obsessão pelo sistema muscular, uma vez que o autor considera que os músculos são o que mais se destacam nas figuras humanas blakeanas, ao mesmo tempo em que boa parte delas não é anatomicamente correta. Na mesma linha de Harvey (1977), eu poderia questionar por que Blake não intenta reproduzir a acuidade com que Michelangelo representava o corpo, uma vez que o artista britânico exaltava o italiano por sua técnica. Harvey (1977) sugere que Blake está mais interessado em representar o sistema muscular e a disposição de corpos enquanto padrões, uma vez que esses padrões sugeririam movimento, tensão e paixão – questões caras à Blake, conforme supracitado: “Passion & Expression is Beauty Itself” – ainda que os corpos se apresentassem anatomicamente incorretos. Heppner (1995) concorda com Harvey (1977), comentando que a ideia de produzir corpos enquanto padrões visa gerar “a kind of emotional

hyperbole” (1995, p. 54)¹³⁰. Nesse sentido, tanto para Harvey quanto para Heppner, Blake valoriza expressão mais do que exatidão, uma das características que faz com que sua arte seja lida como sublime.

Michelangelo, assim como Blake, retrata figuras humanas em situações não habituais a representações comuns de corpos e, como Heppner menciona, ambos os artistas aventuram-se “into the far spaces of a concrete imagining of apocalyptic realms” (1995, p. 35)¹³¹, uma noção visionária que condiz com os ideais artísticos de Blake. Connolly traça um paralelo entre as representações de corpos blakeanos e a própria técnica criada pelo artista no intuito de produzir seus livros iluminados, mencionando que “relief printing is thus, even more than intaglio, like skinning an anatomical subject to reveal the systems that lies beneath it” (2002, p. 52)¹³². Nesse sentido, os corpos representados por Blake expressariam um tipo distinto de graça: “it is not the grace of the mortal body, but of an **ideal body**¹³³ perceived by the imagination” (CONNOLLY, 2002, p. 61)¹³⁴.

Trata-se de uma observação que materializa os comentários de Blake em *The Marriage*, a partir dos quais o artista descreve simbolicamente seu processo de criação através da apresentação de diversas câmaras de uma “Casa de Impressão do Inferno”. O mesmo pode ser dito em relação à afirmativa de que sua técnica é capaz de oferecer revelação: “printing in the infernal method by/ corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and/ displaying the infinite which was hid” (BLAKE, 2011, p. 104)¹³⁵. Assim, nervos, músculos e órgãos do sentido possuiriam uma capacidade dual: ao mesmo tempo em que limitam a percepção humana, sua exploração oferece a capacidade de revelação. Ou seja, trata-se do sentido profético do corpo. Por sua vez, esta instância espiritualizada do corpo só pode ser percebida através da visão e da imaginação; a partir de uma operação de leitura que espiritualiza as imagens do mundo material e reconhece nelas ressonâncias do divino.

Existe, na fortuna crítica de Blake, certo debate sobre o quanto das ideias do artista a respeito da espiritualização do corpo poderia ter sido fundamentado pela leitura de

¹³⁰ Tradução do autor (2018): um tipo de hipérbole emocional.

¹³¹ Tradução do autor (2018): pelos vastos espaços de um concreto imaginar de reinos apocalípticos.

¹³² Tradução do autor (2018): gravação em relevo assemelha-se, desse modo, muito mais do que em oco, ao ato de esfolar um indivíduo anatômico para revelar os sistemas que jazem abaixo da pele.

¹³³ Este “corpo ideal” soa demasiadamente platônico. Embora o comentário de Connolly seja pertinente, não creio que Blake tratasse de idealidades. Trata-se justamente do contrário: a percepção da exuberância individual dos corpos enquanto vetores de beleza e paixão. Grifo meu.

¹³⁴ Tradução do autor (2018): não se trata da graça do corpo mortal, mas de um corpo ideal percebido através da imaginação.

¹³⁵ Tradução do autor, em prosa (2018): imprimindo pelo método infernal, através de corrosivos, que no Inferno são medicinais e salutareis, dissolvendo as superfícies visíveis e revelando o infinito uma vez oculto.

Disquisitions Relating to Matter and Spirit (1777), de Joseph Priestley, uma vez que Blake e Priestley compartilham ideias semelhantes em âmbito teológico, filosófico e político. John Mee menciona que “Priestley may well have been a direct source” (MEE, 1992, p. 138)¹³⁶ para a placa 4 de *The Marriage* e “an important if more diffuse general influence” (MEE, 1992, p. 138)¹³⁷. Isto porque Priestley une noções espirituais e físicas, resgatando o Cristianismo de sua usual transcendentalidade, o que pode ser atraente para Blake enquanto pensamento metafísico. Como Blake, Priestley considera a filosofia natural e a teologia como coisas intrinsecamente conectadas, afirmando que o Cristianismo só pode ser compreendido de forma correta a partir de uma perspectiva materialista: “by the help of the system of materialism, the christian removes the very foundation of many doctrines, which have exceedingly debased and corrupted christianity” (PRIESTLEY, 1777, p. 49)¹³⁸.

Priestley trabalha a partir de uma concepção que mescla o espiritual aos princípios mecânicos em voga na ciência no século XVIII e, ao invés de conceber um Deus que se afasta da natureza, o autor compreende Deus como uma força que infunde-se em toda a existência. Essa representação de Deus baseia-se na noção de que o espírito possui uma capacidade de expansão, uma propriedade então associada apenas à matéria, assim como à suas propriedades composicionais. Priestley também ataca a noção de mistério divino, um conceito que, para o autor, abstrai a noção de divindade do homem, o que acarreta na corrupção do Cristianismo e na sujeição do homem à religião dogmática. Priestley considera a imposição dogmática como um erro crasso que oprime a imaginação humana, que, para ele, seria a fonte de toda descoberta e de todo o conhecimento. Essa visão está muito próxima da de Blake, quando em *The Marriage* ele acusa a religião dogmática de perverter o Gênio Poético, subjugando a imaginação humana.

O poema *The Human Abstract*, de *Songs of Innocence and of Experience*, apresenta uma noção interessante a respeito da crítica que Blake formula contra a religião dogmática – assim como também faz Priestley. A primeira estrofe do poema delega a condição moral de um indivíduo, a vivência de sua virtude moral, à um sistema de empobrecimento e desigualdade, uma vez que a noção dogmática da pena só poderia existir em um mundo no

¹³⁶ Tradução do autor (2018): Priestley bem pode ter sido uma fonte direta.

¹³⁷ Tradução do autor (2018): uma importante influência, ainda que difusa.

¹³⁸ Tradução do autor (2018): Com o auxílio do sistema materialista, um cristão remove o próprio alicerce de diversas doutrinas, que degradaram e corromperam excessivamente o cristianismo.

qual exista sofrimento: Pity would be no more,/ If we did not make somebody Poor:/ And Mercy no more could be,/ If all were as happy as we (BLAKE, 1795, p. 44)¹³⁹.

Além disso, o último verso do poema, “[t]here grows one in the Human Brain” (BLAKE, 1795, p. 44)¹⁴⁰, sugere que o dogma religioso afeta intrinsecamente a estrutura social, gerando uma condição de humildade forçada, que é, em suma, fruto de uma abstração reguladora intencionada, algo que não teria relação com os preceitos Cristãos de fato – ao menos, não conforme compreendidos por Blake e Priestley. No poema, a religião dogmática fundamenta um processo específico: “it is presented as a grim reality that cannot thus disrupts the organising principles of sequence and causality, producing an effect that generates its own cause” (GREEN, 2005, p. 43)¹⁴¹. Vale mencionar que essa noção de humildade está atrelada ao mistério divino, conforme estabelecida pelo pensamento teológico de fundamento agostiniano. Essa noção encontra expressão também no pensamento de Edmund Burke, em seu *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, em que o autor estabelece o mistério e o terror diante da presença avassaladora da divindade como algo fundamental ao sentido de sublime. Blake respondeu a Burke em *Annotations to Reynolds*:

[...] I read Burkes Treatise when very Young at the same time I read Locke on Human Understanding & Bacons Advancement of Learning [...]. I felt the Same Contempt & Abhorrence then; that I do now. They mock Inspiration & Vision Inspiration & Vision was then & now is [...] my Eternal Dwelling place (BLAKE, 1988, p. 244)¹⁴².

Considerando que Blake rejeita Burke inteiramente, vale traçar um comentário à respeito do tópico, principalmente pelo fato de a arte de Blake ser considerada sublime e, além disso, porque o tratado de Burke é empregado com certa frequência nos estudos sobre literatura gótica, conforme apresentado no capítulo um.

Em sua *investigação filosófica*, Burke ressalta a limitação da perfeição do homem caído, exaltando a necessidade de humildade diante da divindade Cristã, noção que vai ao encontro da manutenção do poder aristocrático. Nas notas para Reynolds, Blake escreve que

¹³⁹ Tradução do autor, em prosa (2018): Piedade não mais existiria, se não fizessemos alguém Pobre: e Misericórdia não mais seria, se todos fossem felizes como nós mesmos.

¹⁴⁰ Tradução do autor, em prosa (2018): Ali cresce uma árvore na mente humana.

¹⁴¹ Tradução do autor (2018): é apresentado como uma realidade sombria que não pode, portanto, romper os princípios organizadores da sequência e da causalidade, produzindo um efeito que gera sua própria causa.

¹⁴² Tradução do autor (2018): [...] Eu li o Tratado de Burke quando muito Jovem, ao mesmo tempo em que li Locke sobre o Conhecimento Humano & Baco sobre o Avanço da Aprendizagem [...]. Eu senti o Mesmo Desprezo & Aversão que sinto agora. Eles zombam da Inspiração & Visão. Inspiração & Visão foram & agora são [...] minha Eterna Morada.

“Obscurity is Neither the Source of the Sublime nor of any Thing Else” (BLAKE, 1988, p. 658). Burke elogia Milton pela obscuridade que lê no Deus de *Paradise Lost* (1667), o que condiz com sua tradição lockeana que compreende a inescrutabilidade da divindade. A experiência sob a qual Burke delinea sua noção de sublime está atrelada a sua noção de divindade, que se apresenta como uma fonte invisível e inacessível para a investigação empírica. Essa noção está presente também no pensamento de Locke, em voga no período. Apesar da ênfase atribuída por Locke à clareza do pensamento racional, o filósofo também cerca sua noção de divindade por um sentido inescrutável de mistério. Para Locke, o homem percebe através de órgãos de sentido limitados e tudo o que está além da capacidade humana de percepção está cercado em obscuridade, que é a instância na qual o filósofo situa Deus. Nesse sentido, tal representação se assemelha de fato ao Urizen blakeano, cuja representação perpassa a noção da perda da capacidade imaginativa, a limitação da imaginação humana. A questão principal é que, assim como na tradição lockeana, Burke configura o divino como algo que existe além da capacidade de conhecimento humano, excluído dos domínios do pensamento e da percepção, assim como das verdades imanentes do homem.

Priestley compreende o universo material como uma interação energética entre forças contrárias de atração e repulsão, o que ressoa a afirmativa de Blake em *The Marriage*: “Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence” (BLAKE, 2011, p. 93)¹⁴³. Além disso, Priestley rejeita a solidez como uma propriedade inerente à matéria, o que lembra a tentativa falha de Urizen de reduzir o universo a um estado “solid without fluctuation” (BLAKE, 1974, p. 5), em *The [First] Book of Urizen*. No entanto, o fogo eterno retratado em *Urizen* também evoca uma imagem priestleyana do universo, na qual a solidez material é de fato sustentada pela energia. Desse modo, a busca de Urizen por “solidity” é politicamente ultrapassada, uma vez que ressoa a manutenção do regime aristocrático, e cientificamente defasada, pois não corresponde ao pensamento contemporâneo da década de 1790 em relação ao tema. Ambas as questões denotam o descompasso de Urizen com o mundo dos sentidos e a vivência do homem, uma vez que, como Blake escreve em *No Natural Religion* (b), “Reason, or the ratio of all we have already known. is not the same that it shall be when we know more” (BLAKE, 2005, p. 53)¹⁴⁴.

Existem certas diferenças entre a afirmação de Blake sobre os contrários, “Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate”, e aqueles expressos por Priestley. Paley

¹⁴³ Tradução do autor, em prosa (2018): Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio, são necessários à existência Humana.

¹⁴⁴ Tradução de Portela (2005): A Razão, ou o rácio de tudo o que já conhecemos, não é a mesma que há-de ser quando conhecermos mais.

nota que Blake, ao contrário de Priestley, “conceives of energy as erotic in origin and as revolutionary in its expression” (1970, p. 10)¹⁴⁵. Além disso, a inclusão de Razão e Energia e Amor e Ódio em sua enumeração dos contrários adiciona uma instância subjetiva a essa noção de mundo, sugerindo que não apenas podemos perceber o efeito dessas forças, como também podemos experienciá-las diretamente no movimento, sentidos e emoções de nossos corpos.

Hagstrum defende que ambos os tratados constituem um “psychological attack on empirical rationalism” (HAGSTRUM, 1991, p. 69)¹⁴⁶, noção que, na obra de Blake, é representada por nomes como Newton, Bacon e, principalmente, Locke. Hagstrum também comenta que existe, na obra de Blake, “the most fundamental and irreconcilable polarities of Blake’s thought – between the ‘Poetic or Prophetic character’ and the ‘Philosophical & Experimental’” (1991, p. 69)¹⁴⁷. Blake de fato se opõe à noção de que o homem seja apenas “a natural organ subject to Sense” (BLAKE, 2011, p. 45)¹⁴⁸ com sua declaração de que “Mans perceptions are not bounded by organs of perception” (BLAKE, 2011, p. 53)¹⁴⁹. No entanto, as polaridades irreconciliáveis, conforme mencionado por Hagstrum, necessitam de certa especificação. Ambas as instâncias da experiência humana, poético e profético contra filosófico e experimental, poderiam atuar de fato como estados contrários no pensamento blakeano. No entanto, para Blake, a progressão do conhecimento, da exploração e do desenvolvimento do pensamento humano esta calcada nessa tensão. Por isso, ao invés de forças excludentes, tais instâncias agem como potências complementares e, de sua relação conflituosa, ascenderia uma noção que reconciliaria os contrários.

Blake conclui *No Natural Religion* (b) com a afirmativa de que “If it were not for the Poetic or Prophetic character. the Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all things & stand still” (BLAKE, 2005, p. 59)¹⁵⁰, o que sugere que o caráter poético ou profético atua como uma fonte de energia criativa capaz de guiar ou prover as instâncias filosóficas e experimentais de força motriz. Em essência, “Poetic or Prophetic” age como o impulso poético que anima as instâncias “Philosophic & Experimental”. Blake sugere algo semelhante em *The Marriage*, ao mencionar que a Razão atua como uma circunferência que determina as áreas de ação da Energia, para que esta possa se manifestar. Como tanto Razão e

¹⁴⁵ Tradução do autor (2018): concebe energia como erótica em sua origem e revolucionária em sua expressão.

¹⁴⁶ Tradução do autor (2018): um ataque psicológico ao racionalismo empírico.

¹⁴⁷ Tradução do autor (2018): as polaridades mais fundamentais e irreconciliáveis no pensamento de Blake — entre o Poético ou Profético e o Filosófico & Experimental.

¹⁴⁸ Tradução de Portela (2005): um órgão natural sujeito aos Sentidos.

¹⁴⁹ Tradução de Portela (2005): As Percepções do Homem não estão limitadas aos órgãos da percepção.

¹⁵⁰ Tradução de Portela (2005): Se não fosse pelo caráter Poético ou Profético, o Filosófico & o Experimental seriam em breve o rácio de todas as coisas & ver-se-iam paralisados.

Energia se manifestam a partir do corpo, o próprio corpo se torna como que uma espécie de mediação através da qual se tem acesso a alma e a experiência material, o que novamente sugere uma espiritualização do corpo. Nesse sentido, existe a necessidade de uma atuação recíproca entre forças conflitantes para que o homem se desenvolva enquanto indivíduo criativo.

Frosch menciona que Blake acredita que “the human body changes, that it has a history, as rich and specific as the history of thought; he takes the given body to be an invention of the empiricism of Bacon and Locke” (FROSCH, 1974, p. 19)¹⁵¹. *The [First] Book of Urizen* apresenta uma representação da criação do corpo e do sistema nervoso, que se enriquece durante este processo, o que transforma não apenas o corpo, como as formas a partir das quais esse corpo percebe a realidade ao seu redor. Observado por Los, Urizen inicia um processo de transformação corpórea:

Los watch'd in shuddring fear
The dark changes & bound every change
With rivets of iron & brass;
And these were the changes of Urizen
(BLAKE, 1794, p. 9)¹⁵².

Na placa 12, Los “forging chains new & new / Numb’ring with links. hours, days & years” (BLAKE, 1794, p. 9)¹⁵³, o que limita a transformação de Urizen. De fato, existe uma conexão entre Los e a forja ou a forma do corpo, uma vez que é ele quem influencia no processo de transformação de Urizen, propiciando sua “corporificação”. Sendo Los o “Eternal Prophet”, aqui Blake já aloca o corpo como produto da profecia. Conforme Urizen é preso pelos grilhões de Los, seu “Sulphureous fluid” (fluido Sulfúrico) (BLAKE, 1794, p. 10), no qual ele encodia suas “phantasies” (fantasias) (ibidem), inicia um processo de estagnação, formando um lago “White as the snow on the mountains cold” (ibidem)¹⁵⁴. Na menção à neve e ao frio há uma sugestão de solidificação dos fluídos sulfurosos que compunham Urizen, o que cristaliza seu desejo e seu pensamento, propiciando o crescimento de sua “vast Spine” (vasta Espinha) (ibidem) e o congelamento “Over all his nerves of joy” (ibidem)¹⁵⁵. Esse

¹⁵¹ Tradução do autor (2018): o corpo humano muda, que possui uma história, tão rica e específica quando a história do pensamento; ele compreende que o corpo enquanto recipiente seja uma invenção do empirismo de Bacon e Locke.

¹⁵² Tradução do autor, em prosa (2018): Los assistiu, atordoado pelo medo, as sombrias metamorfoses & o encapsulamento de cada mudança com rebites de ferro & bronze; estas eram as metamorfoses de Urizen.

¹⁵³ Tradução do autor, em prosa (2018): Forjando correntes & mais correntes, numerando-as com elos. Horas, dias & anos.

¹⁵⁴ Tradução do autor, em prosa (2018): Brancas como a neve fria das montanhas.

¹⁵⁵ Tradução do autor, em prosa (2018): sobre todos os seus nervos de júbilo.

processo a partir do qual Urizen encapsula seu desejo e pensamento é então infligido em toda a criação:

He in darkness clos'd, view'd all his race
And his soul sicken'd! he curs'd
Both sons & daughters; for he saw
That no flesh nor spirit could keep
His iron laws for one moment.
(BLAKE, 1794, p. 22)¹⁵⁶.

Como Urizen, suas criações “felt their Nerves change into Marrow” (BLAKE, 1794, p. 25)¹⁵⁷ e seus “Senses inward rush'd shrinking, / Beneath the dark net of infection” (ibidem)¹⁵⁸. A ação de Urizen atua como uma infecção, uma doença contagiosa e a “Net of Religion” (rede da Religião) (ibidem) se contorce e prende os indivíduos imortais “down / To earth by their narrowing perceptions” (ibidem)¹⁵⁹. O corpo de Urizen se torna uma manifestação de seu desejo e fantasia, mas sua “corporificação” serve apenas para distorcer seus desejos e obscurecer o sentido de eternidade. O mundo em que Urizen vive é constituído e habitado pela materialização de sua alma dividida, de suas emoções possessivas e suas abstrações de pensamento. No entanto, seu intento de libertar a si mesmo não leva a uma liberdade individual, mas à tirania e à tripla imposição de “One King, one God, one Law” (BLAKE, 1794, p. 5)¹⁶⁰.

Além disso, quando considero sua composição e organização material, *The [First] Book of Urizen* apresenta-se como um texto excessivamente fluido, isto porque não existem sequer duas edições com a mesma paginação, além de variações de cor, versos, adição e exclusão de páginas. Blake gravou ao menos sete cópias de *Urizen*, cinco em 1794 (cópias A, C, D, F e J), uma em 1796 (cópia B) e uma em 1818 (cópia G). É no mínimo irônico que o livro iluminado mais instável de Blake, em quesito composicional, trate justamente da entidade que a tudo deseja limitar e fixar. Talvez, a partir dessa decisão, Blake tenha sugerido que as leis de Urizen, escritas em seu livro de bronze no intuito de serem perenes, não estão aquém às metamorfoses da vida.

As transformações sofridas pelo corpo de Urizen e seu mundo sugerem que o corpo ou invólucro de sua existência advém da energia, ou desejo, que é, por definição, dinâmica

¹⁵⁶ Tradução do autor, em prosa (2018): Ele, em trevas encerrado, contemplou toda a sua raça e sua alma se enojou. Ele amaldiçoou seus filhos & filhas; pois ele viu que nem carne nem espírito poderiam sustentar suas leis de ferro por sequer um momento.

¹⁵⁷ Tradução do autor, em prosa (2018): sentiu seus Nervos transformarem-se em Medula.

¹⁵⁸ Tradução do autor, em prosa (2018): Sentidos, desnorteados, reduzindo-se sob a rede sombria de infecção.

¹⁵⁹ Tradução do autor, em prosa (2018): caem à terra devido à restrição de suas percepções.

¹⁶⁰ Tradução do autor, em prosa (2018): um Rei, um Deus, uma Lei.

(PRIESTLEY, 1777) e, por isso, apresenta-se como a antítese de uma noção de corpo estacionária (PALEY, 1974), o corpo como “solid without fluctuation” (BLAKE, 1794, p. 5)¹⁶¹. Na ênfase da experiência corporal, Blake eleva o mundo material a um grau mais alto, compreendido por boa parte dos pensadores materialistas iluministas, como Burke, Locke e Bacon, como algo baixo, cuja composição fixa é também a causa da limitação da percepção humana. Como Green menciona

if humankind were not obsessed with covering the body up or, worse still, with debasing it by reducing its ontological status to that of a mere effect, perhaps it would be possible to read in the body the signs of its origin, to read in its lineaments the story of prophetic creation during the fall from Eternity (GREEN, 2005, p. 69)¹⁶².

Os empiristas, como os supracitados, reasseguram a Deus o Seu aspecto transcendente, compreendendo-o como uma entidade inacessível e incompreensível, o que sugere que o conhecimento humano nunca atingiria um estágio redentório. Assim, Deus continua a ser compreendido como uma figura necessária para que se garanta a harmonia universal. Blake sugere justamente o oposto: redenção pode apenas ser alcançada através de feitos humanos, que são criativos e imaginativos. Para Burke, Bacon e mesmo Priestly, o efeito sublime está atrelado ao mistério divino. Para Blake, o sublime advém da percepção corporal do divino e, nesse sentido, o sublime seria produto da visão e da profecia; seria a arte profética, calcada no princípio blakeano da beleza como exuberância. Em *All Religions*, o artista defende que a força criadora da existência é inerente à própria existência, pois é o Gênio Poético que habita toda a existência. Trata-se de uma noção imamente, distoante da noção tipicamente transcendente que caracteriza o Cristianismo. Como Frosch menciona:

It follows that Blake is not interested in any God, paradise, or fulfilment which is unavailable to the immediate experience of the body. The withdrawal from direct perception as a trusted mode of cognition – the path carved out for us by Plato, Paul, and Descartes – produces a fatal gap between the real and the perceived, as does the empirical subordination of sensory detail to mental pattern; and when what we take to be ultimate reality is removed from the world of appearances, so too is paradise, which is the state of our complete involvement in that reality (1974, p. 122)¹⁶³.

¹⁶¹ Tradução do autor, em prosa (2018): sólido sem oscilação.

¹⁶² Tradução do autor (2018): se a humanidade não estivesse obcecada em cobrir o corpo ou, pior ainda, em rebaixá-lo, reduzindo seu status ontológico ao de um mero produto, talvez fosse possível ler no corpo os sinais de sua origem, ler em suas características distintivas a história profética da criação durante a queda da Eternidade.

¹⁶³ Tradução do autor (2018): Acontece que Blake não está interessado em nenhum Deus, paraíso ou realização que seja inacessível à experiência imediata do corpo. O afastamento da percepção direta, como método confiável de cognição — a trilha que nos foi talhada por Platão, Paulo e Descartes —, produz uma lacuna fatal entre aquilo que é real e aquilo que é percebido, da mesma forma que a subordinação empírica do detalhe sensorial aos

Tanto em *All Religions* quanto em *The Marriage*, Blake apresenta o Gênio Poético, “the true faculty of knowing” (BLAKE, 2005, p. 35)¹⁶⁴, como uma faculdade universal capaz de estender a capacidade de compreensão humana além dos limites da percepção finita. O ato de ouvir a voz divina no mundo natural não depende da investigação racional, e sim da inspiração visionária do divino, o que permite ao profeta interpretar o mundo natural como divino, cujo produto é a arte; e a arte como revelação. Além disso, as próprias inovações científicas de seu período provam, para Blake, a existência do Gênio Poético. Como escreve em *The Marriage*: “[w]hat is now proved was once, only imagined” (BLAKE, 2011, p. 98)¹⁶⁵. Assim, o Gênio Poético apresenta-se como uma instância de intersecção entre as críticas blakeanas à filosofia iluminista e às noções filosóficas em voga. O Gênio Poético seria aquilo que conecta a instância da experiência ao corpo, assim como ao corpo de outros e suas dadas interações. Nesse sentido, “the Poetic Genius is thus the presence in the self of the power that initiates newness and makes experience possible by embodying existence in form” (GREEN, 2005, p. 47)¹⁶⁶.

Paley comenta que “the natural world, according to Priestley, is composed of God’s energy” (1985, p. 9)¹⁶⁷, algo que também vai ao encontro da herança boehmista e protestante de Blake. A partir da noção de imanência, Blake sugere que Deus não apenas atua no interior de cada ser, como também na interação empática entre diferentes criaturas. Nesse sentido, a divindade permeia toda a existência, estando presente na essência de cada criatura individual, uma vez que “Each Identity is Eternal”, como Blake escreve em *The Description of the Last Judgement* (BLAKE, 1988, p. 556)¹⁶⁸. Isto, associado às noções de forças agentes priestleyanas e às subversões da doutrina swedenborgiana, sugere uma noção de ação poética e criativa e de redenção calcada na espiritualização da experiência, cuja ação redentória está calcada, principalmente, no amor e no desejo.

Na cópia K de *Europe: A Prophecy* (1821) existe um prelúdio cantado por uma fada, que apresenta as “Five windows light the cavern’d Man” (BLAKE, 1821, p. 3)¹⁶⁹ e segue em

padrões mentais; quando o que consideramos como realidade inquestionável é removida do mundo das aparências, o mesmo acontece em relação ao paraíso, que se configura como um estado de nosso completo envolvimento com tal realidade.

¹⁶⁴ Tradução de Portela (2005): a verdadeira faculdade de conhecer.

¹⁶⁵ Tradução do autor, em prosa: O que agora é provado foi um dia apenas imaginado.

¹⁶⁶ Tradução de Portela (2005): assim, o Gênio Poético é a presença, no Eu, do poder que inicia a novidade e que tornando a experiência possível, encarnando-a em uma forma.

¹⁶⁷ Tradução do autor: o mundo natural, de acordo com Priestley, é composto pela energia de Deus.

¹⁶⁸ Tradução do autor, em prosa: Cada Identidade é Eterna.

¹⁶⁹ Tradução de Portela (2005): Cinco janelas que iluminam o Homem encavernado.

sua enumerações dos cinco sentidos, finalizando com o toque ou tato, a partir do qual o homem poderia “pass out what time he please” (loc. cit.)¹⁷⁰. Larrissy comenta que embora os sentidos sejam limitadores, “they are also liberating” (LARRISSY, 1985, p. 91)¹⁷¹, sendo o sentido do tato aquele que Blake associa também ao ato sexual e que “will permit humanity to escape from its imprisonment” (LARRISSY, 1985, p. 92)¹⁷². Além disso, Aubrey (1986) discorre a respeito de uma distinção etimológica – concernente a uma das fontes místicas de Blake, Boehme – entre os termos “carne” (sarx), que se opõe a espírito, e “corpo” (soma) que atua como um produto da união entre carne e espírito. Green comenta que, trata-se de “a relationship with the other that will allow for an approach to divinity that is dependent both upon the confined nature of bodily sensation (...) and upon which that experience of the body itself depends” (2005, p. 75)¹⁷³. Ou seja, toda interação humana, seja com o outro ou mesmo com o divino, é mediada pelo corpo, através dos órgãos dos sentidos.

A celebração da sexualidade, como experiência de união com o divino, foi, ao menos por um tempo, central às crenças da Congregação Moraviana em Fetter Lane, a qual a mãe de Blake fez parte e a qual seu pai também foi associado por certo período. Da mesma forma, Swedenborg – que Blake acidamente critica em *The Marriage* – também praticou, em dado momento, experiências de cunho erótico, calcadas no misticismo judaico. Todavia, “many of the lurid sexual ceremonies of the Moravians, which initially attracted but later repelled him [Swedenborg]¹⁷⁴” (SCHUCHARD, 2006, p. 50)¹⁷⁵. Também é possível que a leitura de *Paradise Lost* tenha exercido alguma influência sobre Blake, uma vez que, no canto II, menciona-se que a união sexual entre Adão e Eva é abençoada por Deus. Ou seja, não há apenas consentimento da divindade, mas, além disso, como o arcanjo Rafael menciona no canto VI, tal união oferece acesso ao amor divino. O contrário disso seria repressão, a “net of infection” de Urizen, a religião dogmática; noção que condiz com o provérbio de *The Marriage*: “Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion” (BLAKE, 2011, p. 98)¹⁷⁶.

¹⁷⁰ Tradução de Portela (2005): passar o tempo como quiser.

¹⁷¹ Tradução do autor (2018): eles também são libertadores.

¹⁷² Tradução do autor (2018): permitirá que a humanidade escape de seu aprisionamento.

¹⁷³ Tradução do autor (2018): uma relação com o outro que permitirá um acesso à divindade que depende tanto da natureza confinada da sensação corporal (...) como da qual essa experiência do próprio corpo depende

¹⁷⁴ Especificação do autor.

¹⁷⁵ Tradução do autor (2018): muitas das chocantes cerimônias sexuais dos Moravianos, que inicialmente atraíram mais acabaram por repeli-lo.

¹⁷⁶ Tradução do autor, em prosa (2018): Prisões são construídas com as pedras da Lei, Bordéis com tijolos da Religião.

A questão da celebração sexual está ligada à noção de “sensual enjoyment” expressa em *The Marriage*, que compreende uma espiritualização da experiência material do corpo, um tipo de infusão de energia através da existência, uma força que é ao mesmo tempo celestial e terrestre. Aubrey (1986) menciona que essa noção de espiritualização do mundo material foi construída a partir da herança boehmista de Blake:

what Blake did find in Boehme, and what is absent [...] from Swedenborg, is the alchemical vision of nature as a vast, seething receptacle for the refinement and spiritualization of matter, an alchemical retort no less, and Blake certainly reacts as an alchemist when he implies that Swedenborg’s writings can be placed in the same category as “Aristotle’s Analytics” (1986, p. 48)¹⁷⁷.

A resistência de Blake à abstração da divindade, das ideias e das paixões de suas representações corporais é evidenciada em sua utilização de figuras verbais e visuais para representar tais instâncias em um caráter universal. Utilizando-se de arquétipos próprios, como Urizen, Orc, Enitharmon e Los, Blake intenta substituir as concepções ortodoxas de abstração, mistério e obscuridade da divindade por uma noção de interação entre corpos, que renega também a compreensão da ciência ou da religião baseada na abstração, o que possibilita a libertação da “Lei Moral” – a fundamentação da “net of infection” de Urizen, que está calcada principalmente na noção de pecaminosidade do corpo material. A partir disso, Blake sugere a celebração de energia através da experiência corporal, pois “Energy is Eternal Delight” (BLAKE, 2011, p. 94)¹⁷⁸. Como Green destaca, Blake compreendia que “the physical world entails a vision of the spiritual, in which the sensual is not denied, nor restricted to the pursuit of philosophical pleasure, but improved to such an extent that corporeal and intellectual pleasures occur simultaneously” (2005, p. 70)¹⁷⁹.

A convergência de diversas tradições não conformantes – como materialismo newtoniano, empirismo lockeano, protestantismo antinomiano, moravianismo e alquimia boemista – traçáveis na obra de Blake demonstram suas tentativas de releitura dessas mesmas tradições, o que demonstra que o artista intentava criar um ponto de intersecção entre diversas ideias conflitantes e não que tentava conscientemente fundir ou combinar todas essas

¹⁷⁷ Tradução do autor (2018): o que Blake de fato encontrou em Boehme, e que está ausente [...] em Swedenborg, foi a visão alquímica da natureza como um vasto e efervescente recipiente para o refinamento e a espiritualização da matéria; uma resposta alquímica, nada menos. Blake certamente reage como um alquimista quando sugere que os escritos de Swedenborg podem ser colocados na mesma categoria da Analítica de Aristóteles.

¹⁷⁸ Tradução do autor, em prosa (2018): Energia é Eterno Deleite.

¹⁷⁹ Tradução do autor (2018): O mundo físico acarreta uma visão do espiritual, em que a instância sensual não é negada nem restrita à busca do prazer filosófico, mas refinado a tal ponto que os prazeres corporais e intelectuais ocorrem simultaneamente.

discussões em sua obra. É necessário manter em mente que as dicotomias na obra de Blake são menos rígidas do que comumente se poderia supor. Em boa parte de sua obra, Blake, como outros autores, Priestley, por exemplo, tentou situar-se de forma maleável em meio à concepção dualistas, binárias, tentando encontrar o acesso ao divino por meio da percepção sensorial, transgredindo as fronteiras da filosofia iluminista, como Locke e Bacon, em ordem de produzir uma noção teológico-filosófica de implicações políticas que redimisse o homem de seu estado decaído e da visão do corpo como uma casca passageira e impura.

3.2 “BEHOLD THE ANGELS AND DEVILS OF WILLIAM BLAKE”: O DIABO, O DEMÔNIO E OS SATANISMOS BLAKEANOS

Memnoch The Devil (1995) é o quinto volume das *Vampire Chronicles*, sucedendo *The Tale of the Body Thief* (1992), apresentado e analisado no capítulo anterior. A narrativa apresenta uma temática ambiciosa, compreendendo uma espécie de cosmogonia, que serve como pano de fundo para a discussão de problemas teológicos, filosóficos e religiosos, tais como salvação, corpo, virtude e pecado, assim como as próprias concepções agostinianas para a divindade: a inacessibilidade, a intangibilidade e o caráter inefável de Deus.

O romance é protagonizado pelo personagem Lestat, que acredita estar sendo perseguido pelo diabo. De forma semelhante à *Body Thief*, a narrativa apresenta dois momentos. No primeiro deles, Lestat persegue um traficante, Roger, de quem intenta se alimentar, uma vez que criminosos são o tipo de presa eleito pelo vampiro. O fato de Roger ser um esteta seduz Lestat, que acaba apaixonando-se por ele, o que não impede o vampiro de drená-lo até a morte. Roger, no entanto, retorna como um fantasma, não para assombrar Lestat, mas para contar-lhe a história de sua vida e de sua paixão pela arte e para pedir ao seu algoz que zele por sua coleção de arte sacra e por sua filha, Dora.

Dora ocupa um papel central na trama de *Memnoch*. Possuidora de profundo conhecimento a respeito do Cristianismo e de suas raízes, ela é de fato uma crente, devota a fé divina, embora possua uma concepção própria a respeito de Deus e de Cristo. Dora também apresenta um programa de televisão religioso, a partir do qual prega para milhares de telespectadores sua versão do Cristianismo. Seu programa parece ter alcançado certo êxito, considerando que Roger declara que “seventy-five different cable networks have picked up this program” (RICE, 1995, p. 71)¹⁸⁰. Além disso, Dora é representada de forma sublime, o

¹⁸⁰ Tradução de Barcellos (1997): Você sabia que setenta e cinco redes diferentes de televisão a cabo escolheram esse programa?

que aproxima sua imagem da ideia de santidade. Tudo isso culmina, ao término da narrativa, na fundação de uma espécie de crença reformada, sustentada pelo Véu de Verônica, relíquia recuperada por Lestat em sua viagem mística.

Em um segundo momento da trama, uma criatura chamada Memnoch se revela a Lestat, identificando-se como um anjo de Deus e como a fonte original para boa parte das ideias acerca do diabo. No entanto, Memnoch não aprecia ser tratado por nenhum dos termos mais conhecidos a respeito de tal figura, tais como Satã, Lúcifer e Demônio. Ele escolheu para si mesmo o nome e título de “Memnoch the Devil”. Memnoch leva um receoso Lestat em uma viagem através do paraíso e do Sheol, uma espécie de purgatório na tradição Judaica, que Rice apropria-se para desenvolver sua leitura do inferno. Memnoch afirma desejar que Lestat seja seu braço direito no auxílio às almas presas no Sheol, no intuito de ajudá-las a ascender ao paraíso. No entanto, seus objetivos, assim como sua retórica, são um tanto obscuros.

A salvação da alma humana e a sacralidade do corpo estão no cerne das discussões temáticas do romance. Memnoch afirma que Deus não se preocupa com o homem, compreendendo o ser humano como um ser não tão diferente dos animais, preso em um ciclo de nascimento e morte. Deus, em *Memnoch*, apresenta-se de maneira muito semelhante a um cientista excessivamente pragmático, que instrumentaliza a experiência humana em prol de seus objetivos, neste caso, obscuros e incompreensíveis. Memnoch, por outro lado, afirma que a vida humana é aquilo que existe de mais sagrado, que Deus e sua resgras estão errados e que Ele é basicamente um hipócrita, que formula, mas não segue Seus próprios dogmas. Toda a discussão filosófico-teológica do romance se desenvolve a partir dessa noção de embate entre Deus e o Diabo, tendo fundamentação na obsessão de Memnoch em salvar a alma humana, a partir dos ensinamentos da carne, noção muito semelhante ao “sensual enjoyment” blakeano.

Essa similaridade não se apresenta sem razão, uma vez que Rice menciona que o Diabo é como uma pintura de Blake: “[b]ehold the angels and devils of William Blake and you've seen it” (RICE, 1995, p. 148)¹⁸¹. Em *Body Thief*, Rice traduz duas obras de mesma mídia, realizando uma tradução intersemiótica entre o texto poético de Blake e seu texto em prosa. Em *Memnoch*, a autora realiza uma tradução intersemiótica utilizando-se de imagens de anjos e demônios blakeanos como recurso narrativo para descrever e caracterizar a personagem Memnoch. O fato de Rice não mencionar especificamente qual pintura ou ilustração de Blake representaria Memnoch pode sugerir, por um lado, a generalidade que a

¹⁸¹ Tradução de Barcellos (1997): Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem.

autora lê no mito do Diabo, por outro, o intento de caracterizar tal figura a partir de um jogo ficcional entre as diversas representações satânicas e demoníacas de Blake.

Assim, analiso a tradução intersemiótica entre o romance *Memnoch The Devil* e a produção pictural de William Blake. Minha análise se centra, particularmente, nas concepções iconográficas de Blake a respeito do diabo, considerando suas reflexões sobre o corpo humano e sobre aquilo que o artista considera como “satânico” e “demoníaco”. A tradução intersemiótica de Rice ressignifica não apenas a composição iconográfica do diabo, como também seus significados possíveis a partir de uma perspectiva blakeana. No que tange à fundamentação crítica, utilizo-me da noção de projeto criativo, desenvolvida e defendida no capítulo um da presente tese. Nesse sentido, o projeto criativo identificado em *Memnoch* apresenta-se como o Jardim Selvagem de Lestat.

A primeira questão a ser averiguada diz respeito ao artista ficcional mencionado no romance, o poeta e pintor medieval, Wynken de Wilde. Roger é obcecado pela obra de Wilde, percorrendo o mundo no intuito de localizar e adquirir seus livros iluminados. Em primeira instância, a descrição das ilustrações dos livros, assim como da poesia de cunho religioso, herético e sensualista parece sugerir uma reinterpretação de obras blakeanas, talvez de *Songs*. Trata-se, de fato, de uma comparação fácil. Ler a descrição dos livros de Wynken como traduções intersemióticas dos livros iluminados de Blake é quase tentador, mas a referência se esgota sob um olhar mais atento. Vejamos suas similaridades:

“These books weren't like the other books. First off, the illustrations were exceedingly detailed. One page might contain the motif of a flowering vine, with blossoms from which birds drank, and in these blossoms there were human figures intertwined, as if in a bower. Also, these were books of psalms. When you first examined them you thought they were psalms of the Vulgate, you know, the Bible we accept as canonical.”

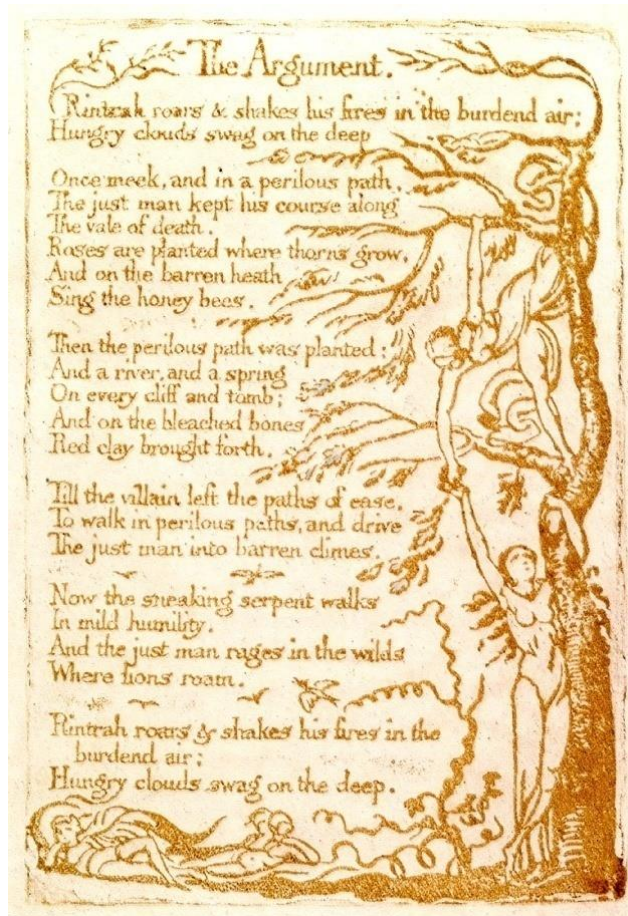
[...]

“But they weren't. They were psalms that never appeared in any Bible. I figured that much out, simply by comparing them to other Latin reprints of the same period that I got out of the library. This was some sort of original work. Then the illustrations, the illustrations contained not only tiny animals and trees and fruit but naked people, and the naked people were doing all sorts of things” (RICE, 1995, p. 55)¹⁸².

¹⁸² Tradução de Barcellos (1997): Eles não eram como os outros. Para começar, as ilustrações eram extremamente detalhadas. Uma página poderia conter o motivo de uma trepadeira florida, com flores nas quais pássaros bebiam, e dentro dessas flores haveria figuras humanas entrelaçadas, como num caramanchão. Além disso, havia livros de salmos. Quando se examinavam esses salmos pela primeira vez, a impressão era a de que eles eram salmos da Vulgata, sabe? A Bíblia que aceitamos como canônica. / — Sei... / — Mas não eram. Eram salmos que nunca apareceram em Bíblia nenhuma. Até aí eu descobri, simplesmente comparando-os com outras cópias de exemplares latinos do mesmo período que retirei da biblioteca. Aquele ali era algum tipo de trabalho original. E as ilustrações! As ilustrações continham não só frutas, árvores e animais diminutos, mas pessoas nuas, e as pessoas nuas estavam fazendo todo tipo de coisa!

A descrição dos livros de Wynken pode ser relacionada sem muita dificuldade a uma obra de Blake. Em sua narração, Roger menciona o detalhe das ilustrações, os motivos envolvendo flores, vinhas, pássaros e pequenas figuras humanas habitando essa atmosfera verdejante. A personagem também admite que, em um primeiro momento, considerou que os poemas fossem salmos, o que ressalta o cunho religioso da obra. Ao mesmo tempo, as ilustrações, assim como a menção de que “the naked people were doing all sorts of things” deixa claro o erotismo da obra e, em certos aspectos, seu caráter herético. Tal descrição poderia ser comparada a placa 2 de *The Marriage*, por exemplo:

Figura 5. *The Argument*, placa 2, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790, cópia B.

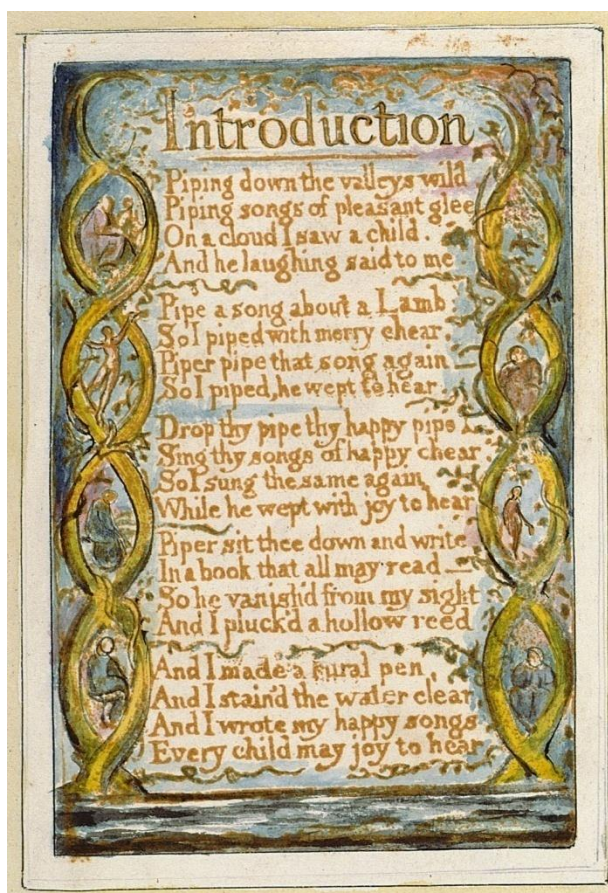


Fonte: Phillips (2011).

Não é tarefa complicada traçar um paralelo entre a descrição de Roger acerca dos livros de Wynken e a referida placa do livro iluminado de Blake. Todos os elementos citados pela personagem estão presentes em Blake: as vinhas, os pequenos animais, as figuras humanas nuas entrelaçadas, representados em uma imagem vivificante. Além disso, *The Argument* apresenta-se como um poema alegórico e, embora seus significados possam ser

debatidos, alguns temas essencialmente bíblicos ecoam no texto. Por exemplo, a menção ao caminho do homem justo até “The vale of death” (o Vale da Morte) (BLAKE, 2011, p. 91), que, de fato, apresenta-se como uma inversão, o que também serviria de argumento para aproximar o texto de Blake da descrição de Roger. As sugestões ao barro (da criação), “Red clay brought forth [...]” (Ibidem)¹⁸³, ou à ressurreição são também questões que se apresentariam em um livro cristão, como os de Wynken. Essa mesma associação poderia ser feita, por exemplo, com *Introduction*, de *Songs*:

Figura 6. *Introduction*, placa 2, *Songs of Innocence and of Experience*, 1821, cópia V.



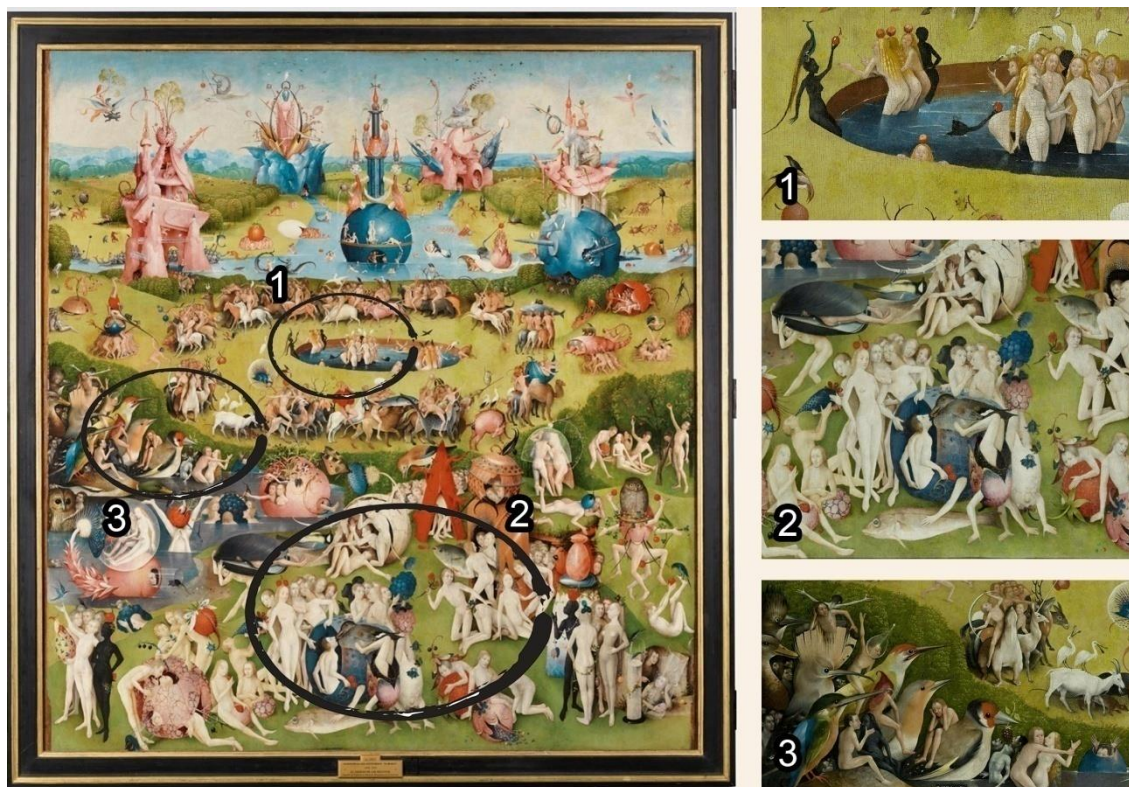
Fonte: Blake Archive.

Minha escolha das placas reproduzidas foi arbitrária, embora eu tenha selecionado as primeiras páginas de dois dos livros iluminados mais comentados de Blake (DAMON, 2013). Meu intuito é demonstrar que a generalidade da associação está calcada justamente em um critério que é, ao mesmo tempo, genérico. Justamente por isso é que se trata de um paralelismo frágil. A partir da observação atenta de questões específicas, a sugestão de uma

¹⁸³ Tradução do autor, em prosa (2018): a argila Vermelha gerou [...].

relação entre Wynken e Blake se evanesce. A primeira delas é a associação direta da descrição das ilustrações dos livros de Wynken com a obra de Bosch: “like Bosch's, that kind of luscious sensuous paradise” (RICE, 1995, p. 55)¹⁸⁴. De fato, a descrição das figuras humanas sensuais, assim como a evocação de uma atmosfera verdejante, também pode ser encontrada na pintura de Bosch:

Figura 7. *The Garden of Earthly Delights*; detalhes da mesma obra.



Fonte: Museo del Prado, Madrid

Não é tarefa complicada encontrar os cenários sensuais e vivificantes de Wilde em Bosch. A pintura possui uma aura maravilhosa, onírica, na qual centenas de corpos se entrelaçam em meio a estruturas estranhas e a uma fauna desconcertantemente exuberante. Destaquei três pontos, na obra de Bosch, em que é possível identificar os elementos elogiados por Roger: as imagens detalhadas de figuras humanas, cercadas por frutas e vinhas; os pássaros e animais, mesclados ao ambiente ou em interação com as figuras humanas; por fim, as figuras humanas em interações sensuais. Inclusive, o contato entre as figuras humanas é, em Bosch, mais literal do que em Blake.

¹⁸⁴ Tradução de Barcellos (1997): [...] como o Jardim das delícias de Bosch, aquele tipo de paraíso sensual e exuberante!

Considerando que Wynken de Wilde seria um pintor medieval, seria coerente que Rice buscasse uma referência mais próxima ao período em que seu personagem ficcional teria vivido. Além disso, Rice também faz diversas menções a Blake, alusões que fundamentam boa parte da análise da tradução intersemiótica em *Memnoch*. A autora se utiliza de pinturas e ilustrações de Blake referentes ao diabo para caracterizar a personagem Memnoch: “[b]ehold the angels and devils of William Blake and you've seen it” (RICE, 1995, p. 148)¹⁸⁵. Dessa forma, Wynken de Wilde não poderia ser compreendido como uma releitura de William Blake, uma vez que Blake é diretamente mencionado na obra. Além disso, suas pinturas e ilustrações exercem uma função na narrativa, caracterizando uma personagem, fato este calcado justamente na particularidade que Rice lê no estilo sublime de Blake.

Outra questão a ser considerada acerca do possível paralelo entre Wilde e Blake é a temática dos poemas de Wilde. Ao contar sua história de vida a Lestat, Roger menciona ter decorado os poemas de amor que Wilde registrara em seus livros iluminados: “when I had a free hour I sat down and looked at Wynken's little naked people, and I memorized his poems of Love” (RICE, 1995, p. 72)¹⁸⁶. A questão aqui é que Blake jamais escreveu sequer um poema de amor. É claro que o artista se preocupou com o tema do amor. Por exemplo, em *Visions of the Daughters of Albion* (1793), *Europe: A Prophecy* (1794) e *Jerusalem* (1821), assim como em outros livros iluminados, Blake dialoga com o tema do amor, sobretudo em relação a suas ideias sobre amor livre e amor divino. No entanto, o que não se encontra em Blake é o tipo de poema dedicado, enaltecendo o afeto do eu lírico por outro indivíduo. Esse fato, por si, já rompe qualquer relação entre Wilde e Blake. O primeiro compôs livros iluminados de amor para suas amantes. O segundo interessou-se em discutir sobre o amor, considerando-o como tema.

Além disso, durante o processo inicial de pesquisa desta tese, principalmente devido ao fato de não haver um grande volume de bibliografia publicado sobre Anne Rice, decidi entrar em contato com a autora para tratar de algumas questões mais básicas, incluindo o paralelismo entre Wynken de Wilde e William Blake. Em contato por *e-mail*¹⁸⁷, Rice comentou sobre sua personagem ficcional:

I love Blake and have been influenced by Blake in general. But with Wynken de Wilde I was not thinking of Blake. I was resonating with the idea that some artists

¹⁸⁵ Tradução de Barcellos (1997): Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem.

¹⁸⁶ Tradução de Barcellos (1997): Quando tinha uma hora livre, eu me sentava para apreciar os pequenos seres nus de Wynken e guardava de cor seus poemas de amor.

¹⁸⁷ RICE, Anne. *About “The Tale of The Body Thief” and “Memnoch The Devil”* [mensagem pessoal], Mensagem recebida por <andriosantoscontato@hotmail.com> em 10/02/2016.

in Bosch's time might have included erotic symbols or messages or cues in their paintings. I really don't know whether this is true, that there were such people doing that. But I retrojected the idea back further into the Middle Ages and created a fictional artist and a fictional cult. Blake really didn't come into my mind at all on this¹⁸⁸.

Rice dissocia Wilde de Blake, embora admita que o artista britânico tenha exercido, no geral, certa influência em seu trabalho. No entanto, Rice utiliza-se da obra ficcional de Wynken de Wilde para dar tom e iniciar sua discussão sobre diversos problemas teológico-religiosos em *Memnoch*, principalmente em relação à sua noção de divino, de redenção ou salvação da alma e da sacralidade do corpo. No romance, Wilde é um monge medieval que funda um pequeno culto herético. Seus livros iluminados são declarações de amor a sua amante e cunhada, Blanche, assim como a outras integrantes do culto. As obras contêm instruções codificadas sobre os locais de seus encontros secretos, além do desenvolvimento de suas concepções heréticas sobre a comunhão com o divino a partir do ato sexual. Roger comenta sobre Wilde, Blanche e os encontros secretos: “Wynken, having orgies with Blanche and her four friends! I was fascinated. Wynken was my saint by virtue of his talent, and sexuality was my religion because it had been Wynken's and in every philosophical word he wrote he encoded a love of the flesh” (RICE, 1995, p. 58)¹⁸⁹.

Este “love of the flesh” está próximo da ideia de “sensual enjoyment” blakeana, assim como de suas concepções sobre o corpo – conforme apresentei no subcapítulo anterior. No entanto, o culto de Wilde, assim como seus ideais envolvendo o amor, sugere uma noção quase hedonista, o que não pode ser aplicado a Blake, considerando a forma espiritualista com que o artista compreende o mundo material. Nesse sentido, a menção da obra de Wilde como que introduz um dos temas desenvolvidos no romance: a sacralidade do corpo. Mas, nesse momento da narrativa, tal sacralidade ainda não se encontra associada à salvação da alma. Nessa instância é que Rice traduz intersemioticamente as pinturas de Blake para sua obra, empregando-as como veículos de significado que representam corpos materiais imbuídos de energia divina e espiritual.

Memnoch apresenta-se como o porta-voz deste ideal, sendo caracterizado pelas representações de anjos e demônios blakeanos. Por isso, vale destacar a diferenciação entre o

¹⁸⁸ Tradução do autor (2016): Eu adoro Blake e fui influenciada por ele em geral. Mas eu não tinha Blake em mente no que se refere à Wynken de Wilde. Eu trabalhava com a ideia de que alguns artistas do mesmo período de Bosch poderiam ter incluído símbolos, mensagens ou sugestões eróticas em suas pinturas. Não sei se isso é mesmo verdade, se havia gente fazendo isso. No entanto, eu retrojetei a ideia até a Idade Média e criei uma personagem ficcional e um culto ficcional. Realmente não pensei em Blake associado a tudo isso.

¹⁸⁹ Tradução de Barcellos (1997): Wynken, em orgias com Blanche e suas quatro amigas! Eu estava fascinado. Wynken era meu santo em razão do seu talento, e a sexualidade era minha religião porque havia sido a de Wynken; e, em cada palavra filosófica que ele escrevia, ele embutia um amor pela carne!

“satânico” e o “demoníaco” em Blake, principalmente pelo fato de Rice utilizar o epíteto “the Devil” para designar Memnoch. Além disso, a personagem categoricamente afirma que não aprecia ser tratado pelos termos normalmente utilizados para se referir ao diabo:

“Memnoch,” he corrected me. “Don't use the name Satan. Please. Don't use any of the following: Lucifer, Beelzebub, Azazel, Sammael, Marduk, Mephistopheles, et cetera. My name is Memnoch. You'll soon find out for yourself that the others represent various alphabetical or scriptural compromises. Memnoch is for this time and all time. Appropriate and pleasing. Memnoch the Devil. And don't go look it up in a book because you'll never find it” (RICE, 1995, p. 121)¹⁹⁰.

Ao utilizar-se de um neologismo para designar a figura controversa que é o diabo, Rice intenta depurar sua significação, justamente para afastá-la de estereótipos comuns, como a associação do diabo ao mal e ao inferno da danação eterna. Seria impressionista afirmar que a escolha de Rice, ao se utilizar da arte de Blake para caracterizar o seu diabo, deu-se devido à associação de Blake ao “Partido do Diabo”. No entanto, a especificidade da escolha de um neologismo, o termo “Memnoch”, assim como a negação de outros termos comuns ao diabo, tais como Satã e Lucifer, sugere uma escolha ficcional específica, que visa um efeito específico.

Blake é, ora ou outra, associado ao “partido do diabo”. Algernon Swinburne sugere que Blake “was born and baptised into the church of rebels” (1867, p. 3)¹⁹¹ e Georges Bataile, por sua vez, considera o artista inglês como um poeta satânico e visionário em quem “evil attains a form of purity” (1973, p. 9)¹⁹². Blake também é, por vezes, considerado como uma das inspirações – ainda que isso seja discutível – por trás de certas ideias nas artes ocultas de Aleister Crowley, místico inglês autoproclamado como “Grande Besta”; e Blake também está na transformação demoníaca de Saladin Chamcha, em *The Satanic Verses* (1998), de Salman Rushdie. Tais associações levantam diversas questões curiosas, principalmente pelo fato de Blake colocar-se diversas vezes no papel de um profeta cristão, uma noção que, em si, não se afastaria dos ideais e objetivos de Memnoch, que se posta como um adversário em prol da humanidade.

O fundamento dessa conexão entre Blake e o mal ou Blake e o diabo se encontra em um de seus primeiros livros iluminados, *The Marriage*. Nessa obra, o artista declara que a

¹⁹⁰ Tradução de Barcellos (1997): — Memnoch — corrigiu-me ele. — Não use o nome Satã. Por favor. Não use nenhum dos seguintes nomes: Lúcifer, Belzebu, Azazel, Sammael, Marduk, Mefistófeles etc. Meu nome é Memnoch. Você logo vai descobrir sozinho que os outros representam várias concessões feitas a alfabetos ou às escrituras. Memnoch é para hoje e para sempre. É adequado e agradável. Memnoch, o Demônio. E não vá procurá-lo em livros, porque nunca o encontrará.

¹⁹¹ Tradução do autor: nasceu e foi batizado na igreja dos rebeldes.

¹⁹² Tradução do autor: o mal atinge uma forma de pureza.

energia, frequentemente associada ao mal na religião cristã vigente (PALEY, 1970), emana do corpo e é fonte de “Eternal Delight” (Eterno Deleite) (BLAKE, 2011, p. 63). Além disso, na placa 4, o “Diabo” corrige os principais erros das religiões dogmáticas, em uma lista de máximas proféticas intitulada “The Voice of the Devil” (A Voz do Diabo). *The Marriage* também apresenta uma das afirmativas mais conhecidas a respeito de Milton: “Milton was a true Poet and of the Devils party without knowing it” (BLAKE, 2011, p. 65)¹⁹³. Blake também reinterpreta o livro de *Jó* e o *Paradise Lost* de Milton no intuito de intercambiar a imagem de Satã e a de Cristo: “[...] in the Book of Job Miltons Messiah is call’d Satan./ For the history has been adopted by both parties./ It indeed appear’d to Reason as if Desire was cast out, but the Devil account is, that the Messiah fell./ & formed a heaven of what he stole from the Abyss” (BLAKE, 2011, p. 64-65)¹⁹⁴. Através de sua própria cosmovisão, Blake intenta subverter concepções tradicionais de bem e mal, o que, assomado ao discurso “infernado” de *The Marriage*, contribuiu para que o artista fosse compreendido como um membro do “Devils party” (Partido do Diabo).

Tendo isso em vista, é possível traçar uma distinção, na obra de Blake, entre aquilo que advém de Satã e aquilo que advém do Diabo. Blake opõe essas duas representações, raramente empregando o termo “Demon” (Demônio) e, quando ele aparece, está mais próximo de suas ideias acerca do Diabo do que de Satã. Por isso, para fins críticos, tratarei os termos Satã e satânico como equivalentes. Não utilizarei o termo “diabólico” para me referir àquilo que é fruto das ações do Diabo, e sim “demoníaco”, pois esta é uma associação presente na obra de Blake, em livros iluminados como *America*, *Europe* e *Jerusalem*. Por essa razão também não utilizarei o termo “Demônio”, justamente porque Blake o emprega com uma dubiedade difícil.

Em *The Marriage*, existe de fato uma celebração daquilo que é “satânico”, em parte porque Blake se apropria do Satã de Milton como um símbolo capaz de carregar um tipo de ética infernal que visa criticar a política e a religião vigentes. Em *Romantic Satanism* (2003), Peter Schock elucida que a leitura revolucionária que Blake empreende de *Paradise Lost* advém de concepções comuns a diversos artistas no círculo social do livreiro Joseph Johnson, do qual Blake fez parte, principalmente na década de 1790. O autor comenta que “Blake uses Satan to argue and establish the primacy of a given value or attitude; specifically, he makes

¹⁹³ Tradução do autor, em prosa: Milton era um verdadeiro Poeta e do partido do Diabo sem que soubesse.

¹⁹⁴ Tradução do autor, em prosa (2018): [...] no Livro de Jó, o Messias de Milton é chamado de Satã, pois a história foi adotada por ambos os partidos. De fato, parece a Razão que o Desejo foi banido, mas na perspectiva do Diabo foi o Messias quem caiu & formou um paraíso com aquilo que roubou do Abismo.

him the vehicle for a refinement of infernal ethics” (2003, p. 48)¹⁹⁵. No entanto, os artistas do círculo de Johnson concebiam o tema da revolução, assim como suas ideias sobre Deus e divindade, a partir de uma noção de razão e virtude moral. Blake, por outro lado, compreendia a liberdade humana, assim como a própria ideia de Deus e divindade, como algo advindo da libertação do desejo humano; e Blake emprega, em *The Marriage*, “Desire” e “Devil” como sinônimos.

Em princípio, Schock (2003) parece concordar com Erdman (1992), mencionando que as representações satânicas tardias de Blake tornaram-se apolíticas, ou produto do que Erdman (1992) considera ser um Blake autocontido e temeroso dos atos contra escritores subversivos que vieram à tona depois da década de 1790, na Inglaterra. Todavia, Schock (2003) menciona que a instância política da obra de Blake está presente em todas as problemáticas desenvolvidas pelo artista. Além disso, a concepção de Erdman (1992) pressupõe que a única forma, ou a maneira mais comum, de um artista expressar sua rebeldia seria calcada em um discurso revolucionário “satânico” e contestador, principalmente no contexto revolucionário da Inglaterra da década de 1790.

No entanto, o que Blake intenta é, como Shock (2003) ressalta, levar o inimigo opositor, assim como a divindade, para dentro do espírito humano. Assim, Deus e Satã se tornam instâncias da consciência humana – ou emanações, conforme o artista desenvolve em poemas tardios, como *Milton* e *Jerusalem*. Por outro lado, Blake parodia uma das mais fortes concepções do círculo de Johnson: a noção de divindade; no círculo de Johnson, as principais ideias acerca de Deus e do divino se fundamentam no pensamento materialista do filósofo John Locke. Blake discorda desta visão racional e caracteriza Urizen, o Deus racional de sua obra, como uma entidade ora opressora, ora patética. Urizen é uma figura que também parodia a própria noção ou ideia de Satã “tradicional” como uma entidade maléfica:

The figure of Urizen may even parody the biblical hermeneutics of the Johnson circle. That is, the demonic form not only mirrors the image of God produced by state religion; it may suggest as well that the mind that views the Bible through a skeptical lens – reading scripture in its ‘natural sense’ – can envision nothing different. Thus the Satanic demiurge constitutes the vehicle for a broad critique of enlightenment reason and the materialist ideologies it generated, as applicable to the radical political set in England as it was to state power there (SCHOCK, 2003, p. 62)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Tradução do autor (2018): Blake utiliza-se de Satã para discutir e definir a primazia de um dado valor ou comportamento, transformando-o, principalmente, em um veículo que potencializa o refinamento de sua ética infernal.

¹⁹⁶ Tradução do autor: A figura de Urizen pode até parodiar a hermenêutica bíblica do círculo de Johnson. Isto é, a forma demoníaca não apenas espelha a imagem de Deus produzida pela religião do estado; poderia sugerir também que a mente que pondera sobre a Bíblia através de uma lente cética – lendo as escrituras em seu “sentido

Apesar de suas celebrações ao “satânico” em *The Marriage*, em trabalhos tardios, como *Milton* e *Jerusalem*, o artista trata o “satânico” como um opositor, sobretudo, contra o qual seu ideário cristão necessita lutar. Essa perspectiva se dá de forma concordante com a própria etimologia da palavra: “Satã” tem origens no hebraico e significa, em síntese, “acusador” (LINK, 1998). Nesse sentido, existe uma distinção entre aquilo que é “satânico” nas obras produzidas em meados da década 1790 e entre o “satânico-tardio” nas referidas obras produzidas em 1811 e 1804-20.

Em *Milton*, Blake representa Satã como um perversor, uma vez que ele cria as leis morais, que, para Blake, são perniciosas, pois limitam e oprimem a imaginação e o desejo humanos. Além disso, por meio do uso de tais leis, Satã apresenta-se como o único deus perante a humanidade, em uma representação semelhante às leituras gnósticas da *Bíblia*, que compreendem o Deus do *Pentateuco* como um Deus falso, o Demiurgo que aprisionou a humanidade sob seu julgo, da mesma forma como Urizen é diversas vezes representado.

Como supracitado, o termo “Satã” significa, em síntese, “acusador” (LINK, 1998). O termo grego para “acusador”, “kategoros”, é utilizado em *João* 8:10 e nos *Atos* para representar alguém que presta uma queixa contra outra pessoa (WHITTAKER, 2007). Nesse sentido, o ato satânico é o ato de acusar. Nas obras tardias de Blake, esta é a base do pecado. Tanto em *Milton* quanto em *Jerusalem*, Blake ataca as leis morais impostas ao homem, ressaltando sua inscrição nas tábuas de Moisés. Para o artista, uma vez inscritas, essas leis não podem ser alteradas ou esquecidas, o que mina a imaginação humana, assim como a possibilidade de exercer um perdão real. No prefácio de *Jerusalem*, Blake identifica-se como um dos maiores pecadores entre os homens e simpatiza com o episódio bíblico em que Cristo ironiza aqueles que desejavam apedrejar uma mulher adúltera (JOÃO, 8:1-11). Quando questionado, Jesus responde: “aquele que de entre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela’. [...] Quando ouviram isto, redarguidos da consciência, saíram um a um, a começar pelos mais velhos até aos últimos” (JOÃO 8:7-9). Desse modo, a resposta ao pecado, para Blake, seria o ato imaginativo do perdão. Imaginativo, não no sentido de abstrato, e sim no sentido de exercer sua própria vontade como forma de alterar conceitos firmados pelo *status quo*. Logo, o ato imaginativo, que é também a criação artística, é ação revolucionária por natureza.

natural” – pode não apreender nada além do comum. Assim, o demiurgo satânico constitui-se com o veículo para uma ampla crítica da razão iluminista e das ideologias materialistas geradas por esta, conforme aplicável tanto ao cenário político radical da Inglaterra quanto ao poder do estado.

Ao final de *Jesusalem*, Blake, como personagem, confronta o Espectro de Albion, afirmando tratar-se do Acusador, ou seja, da personificação de Satã. Este Espectro também pode ser encontrado em *Milton*, representado como a sombra de Milton, cujo objetivo é apontar o pecado que habita no homem, ato calcado naquilo que Blake compreende por Lei Moral. O mesmo ocorre em *The Ghost of Abel* (1822), em que o Espectro demanda o sacrifício de Caim como pagamento e cumprimento da Lei Moral. Nestas obras, Satã aparece como o Deus do Pentateuco. Em um epílogo de suas ilustrações para o *Livro de Jó, For the Sexes: The Gates of Paradise*, o artista inverte a posição de Deus e Satã: “The Accuser Who is/ The God of This World” (1793, p. 3)¹⁹⁷.

Nessa acepção, o “Satã-tardio” de Blake é representado como o acusador do pecado, aquele que fundamenta a Lei Moral. Porém, ele apresenta-se como uma criatura aquém ao pecado, identificando certos comportamentos essencialmente humanos como perversidades. A perspectiva de Blake recebe grande influência de *João* 8:1-11. Todavia, esse texto bíblico não aparece no *Codex Vaticanus* ou no *Codex Sinaiticus*, duas importantes fontes do *Novo Testamento*. Este texto era, aparentemente, desconhecido dos cristãos antes de Ambrosio e Agostinho, no quarto século D.C. Além disso, não há concordância sobre quando esse fragmento foi incluído no texto completo e passou a integrar o cânone (WHITTAKER, 2007). John Mee (2002) considera Blake um forte antinomiano e não conformista em relação à religião cristã. Ironicamente – ou não – a concepção de Blake pode ter sido fundamentada em um texto que, dado sua obscuridade, poderia muito bem ter sido inicialmente considerado herético.

Durante o ano de 1805, por comissão de Thomas Butts, Blake ilustrou a cena bíblica da mulher adúltera, em que Cristo ironiza o povo – conforme supracitado. Também é nesse período que Blake se torna menos interessado em um satanismo disruptivo, aproximando-se de uma ideia de perdão. Essa mudança parece tê-lo direcionado a uma posição mais contestadora, menos milenarista, cujo ideal de salvação está calcado no perdão, no amor, na arte e na imaginação. Nesse sentido, não seriam as transgressões “convencionais” que necessitariam de perdão, mas sim as ofensas e acusações nascidas do orgulho: “Evil for Blake becomes the distorted Will to Power of the God of this World, one Who sees himself as free

¹⁹⁷ Tradução do autor, em prosa (2018): O Acusador, Que é o Deus Deste Mundo

from sin but ready to accuse all others with the Moral Law: against this Blake does not so much denounce sins, as sin itself” (WHITTAKER, 2007, p. 195)¹⁹⁸.

A noção blakeana de bem se estabelece contra uma noção de mal. Não no sentido de oposições exteriores ao homem: a luta eterna entre bem e mal, Deus e o diabo, na doutrina Cristã. Antes disso, trata-se de uma compreensão de bem e mal como instâncias valorativas, interdependentes, que compõe a própria consciência humana. Trata-se da dualidade que nega a dualidade, como o artista já traçara em *Songs of Innocence and of Experience* (1795), como visto em poemas como *The Tyger* e *The Lamb*. Trata-se da ideia de que a letalidade do tigre é paralela à docilidade do cordeiro, ambos criados pelo mesmo Deus, representando duas instâncias da alma humana. Nesse sentido, o ser humano (sua consciência) existe no confronto entre estes contrários. Porém, a inocência não pressupõe sentimentalismo ou tolice, pois pode experimentar o mal. Da mesma forma, a experiência não se resume a uma racionalidade fria ou cínica, pois pode experimentar o bem e a pureza.

Alguns artistas, assim como nos livros iluminados tardios de Blake, evitam associar o termo “satânico” à suas obras, principalmente após o Terror da Revolução Francesa, justamente porque, na propaganda revolucionária francesa, os rebeldes abraçaram o termo “satânico” como uma forma de subversão (SCHOCK, 2003). Um exemplo disso pode ser observado no prefácio de *Prometheus Unbound* (1820), em que Percy Shelley menciona que sua obra não dever ser lida sob uma ótica “satânica”, atitude que poderia ser uma resposta à popularização do termo na década de 1820.

No que tange ao demoníaco, a noção diz respeito a um contato mais próximo com a divindade, nos mesmos termos da raiz de “demon”, que avém de “daemon”, do grego, que, de acordo com o pensamento de Sócrates em *Crátilo*, seria uma espécie de espírito invisível que representa a genialidade criativa (BLOOM, 2008). Nesse sentido, o demoníaco e não o satânico seria aquilo ligado à noção de arte e profecia blakeanas, assim como à noção de redenção. Ainda assim, a distinção entre aquilo que é satânico e demoníaco nem sempre se apresenta de forma clara, principalmente no que concerne a suas primeiras obras, produzidas principalmente na década de 1790.

Nesse sentido, o satanismo inicial presente na obra de Blake se relaciona a uma noção de confronto e revolução. Já o satanismo-tardio se estabelece como a acusação do pecado no outro, acompanhada da isenção do próprio acusador. Ou seja, trata-se de uma hipocrisia

¹⁹⁸ Tradução do autor (2018): O Mal, para Blake, se torna a Vontade de Potência distorcida do Deus deste Mundo, Alguém que vê a si mesmo como livre do pecado, mas pronto para acusar o outro com a Lei Moral: a respeito disso, Blake não denuncia o ato de pecar, mas o conceito de pecado.

autocentrada. O demoníaco, por sua vez, diz respeito a uma força criativa, possivelmente redentora, embora quando pervertida, através da repressão das energias do desejo, possa torna-se tão maléfica quanto destrutiva. De fato, a perversão das energias apresenta-se como uma condição capaz de afetar ambas as concepções, satânica e demoníaca, uma vez que o mal, para Blake, é criado a partir da repressão do desejo.

“My name is Memnoch” (RICE, 1995, p. 121)¹⁹⁹, insiste o diabo riceano, após rejeitar os nomes que não lhe servem, em um processo que poderia muito bem se assemelhar as negações de Lestat em *Body Thief*. Em um exercício paralelo, Rice intenta se apropriar da tradição mitográfica a respeito de tal figura no intuito de construir uma caracterização coerente para o seu Memnoch; uma caracterização que não deva à ideias comuns e recorrentes acerca do diabo. Por isso a distinção entre o demoníaco, o satânico e o satânico-tardio de Blake se faz, nesse contexto, pertinente. Não que eu suponha que Rice reconheça e se utilize das distinções que tece nas páginas acima. No meu caso, discutir tais questões auxilia a esclarecer a dificuldade de tratar do tema em Blake, razão que poderia, de fato, ter atuado sobre a escolha da generalidade das imagens blakeanas citadas no romance. Além disso, essas diferenciações oferecem suporte em ordem de refinar a análise da tradução intersemiótica, uma vez que explicitam as transformações do pensamento blakeano durante o processo de composição das obras.

A distinção entre aquilo que é demoníaco, satânico e, particularmente, satânico-tardio, em Blake, se funda como um recurso profícuo à discussão da tradução intersemiótica em *Memnoch*, pois, a partir de Blake, seria possível compreender o tipo de recriação artística intentada por Rice. O demoníaco, como mediação entre o homem e o divino, seria justamente uma das questões basilares da narrativa, uma vez que, no romance, o corpo humano apresenta uma instância demoníaca. Nesta instância, fundam-se também a salvação da alma e boa parte das subversões e releituras de Rice a respeito da tradição Cristã – digo Cristã, pois apesar de Rice reportar-se essencialmente ao Catolicismo, noções Protestantes, assim como Judaicas, surgem ora ou outra na narrativa. Tal concepção demoníaca do corpo já seria traçável em Blake, considerando seu “sensual enjoyment” e suas posições a respeito do corpo. Por isso também é que, a respeito do diabo, Lestat afirma: “[b]ehold the angels and devils of William Blake and you've seen it” (RICE, 1995, p. 148)²⁰⁰.

Tendo isso em vista, parto para a análise das imagens de “angels and devils of William Blake” recriadas em *Memnoch the Devil*, utilizando-me, como subsídio crítico, do

¹⁹⁹ Tradução de Barcellos (1997): Meu nome é Memnoch.

²⁰⁰ Tradução de Barcellos (1997): Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem.

Jardim Selvagem de Lestat. A primeira questão a ser examinada diz respeito às descrições e evocações da figura do diabo, em comparação a pinturas de anjos e demônios blakeanos. Então analiso as evocações e exposições realizadas por Memnoch, principalmente as passagens relacionadas à salvação da alma e ao corpo, em comparação aos ideais blakeanos correspondentes. Por fim, discuto a reinterpretação da visão demoníaca de Blake, que compreende as concepções em torno da personagem Dora.

3.3 “WE KNEW IN THE FLESH ETERNITY”: A EXPERIÊNCIA DO CORPO COMO ACESSO AO DIVINO

Ao início do romance, Lestat acredita ser perseguido pelo diabo. No entanto, tudo o que a personagem sente é uma intenção, um sentimento iminente e avassalador que ameaça sobrepujá-lo. Não há ainda descrições, exceto a impressão de algo se projetando sobre ele. Em sua caça a Roger, Lestat invade seu apartamento, uma espécie de *safe haven* onde o contrabandista guarda sua coleção de arte sacra. Escondido entre as sombras, esperando por sua presa, Lestat nota uma estranha estátua de granito negro, a primeira descrição de Memnoch no romance:

Feathered wings. I could see that now. Not reptilian, feathered. But the face, classical, robust, the long nose, the chin... yet there was a ferocity in the profile. And why was the statue black? Maybe it was only St. Michael pushing devils into hell, angry righteous. No, the hair was too rank and tangled for that. Armour, breastplate, and then of course I saw the most telling details. That it had the legs and feet of a goat. Devil. Again there came a shiver. Like the thing I'd seen. But that was stupid! And I had no sense of the Stalker being near me now. No disorientation. I wasn't even really afraid. It was just a frisson, nothing more (RICE, 1995, p. 30)²⁰¹.

Em um primeiro momento, Lestat acredita que a imagem se trate de uma estátua, quando, na realidade, o diabo é quem está parado ali, examinando-o ou testando-o. Essa primeira descrição apresenta diversos traços tradicionais em relação a representações do diabo: asas de anjo, patas de bode e a couraça metálica, como a de um soldado romano. No entanto, a imagem é escura, como se feita de pedra, apresentando características específicas:

²⁰¹ Tradução de Barcellos (1997): Asas com penas. Agora eu as via. Não de réptil, providas de penas. Já o rosto, clássico, robusto, o nariz longo, o queixo... e no entanto havia uma ferocidade no perfil. E por que a estátua era negra? Talvez fosse apenas São Miguel empurrando demônios para o inferno, irado, cheio de razão. Não, os cabelos estavam muito grosseiros e desganhados para isso. Armadura, couraça e então, naturalmente, vi os detalhes mais esclarecedores. A estátua tinha as pernas e os pés de um bode. O Demônio./ Estremeci mais uma vez. Como a coisa que eu havia visto. Mas isso era bobagem! E eu não estava agora com nenhuma sensação da presença ali por perto daquele que me perseguia. Nenhum desnorreamento. Eu sequer estava com medo de verdade. Foi só um frisson, nada mais.

“classical, robust, the long nose, the chin”. Algo na imagem sugere a Lestat que aquela é a figura que o persegue, mas ele tenta descartar a possibilidade.

Roger chega a seu apartamento e, escondido, Lestat o observa. O contrabandista se mostra surpreso em relação à presença da estátua. Roger não encomendou a peça e acredita que seu facilitador a deixou ali sem permissão ou aviso. Nessa passagem, Lestat faz a primeira comparação da imagem de Memnoch com a obra de Blake. Na verdade, a menção denota simpatia entre Lestat e Roger, uma vez que o primeiro está completamente obcecado pelo segundo, por seus modos, gostos e segredos. Lestat menciona a obra de Blake:

It had a ferocious mane of hair, and a scowl on its face that could have been designed by William Blake, and huge rounded eyes that fixed on him in seeming hatred.

“Blake, yes!” he said suddenly. He turned around. “Blake. The damned thing looks like one of those drawings by Blake” (RICE, 1995, p. 32)²⁰².

A coleção de adjetivos empregada na descrição da estátua se acumula: “ferocious mane of hair, and a scowl on its face” e “huge rounded eyes”, que se assemelham a uma ilustração de Blake. Lestat então atribui características sublimes à imagem, afirmando que “the face did have the William Blake sublime²⁰³ expression – an evil, scowling, goat-legged being with the eyes of Blake's saints and sinners, full of innocence as well as wrath” (RICE, 1995, p. 36)²⁰⁴. A personagem ressalta características já destacadas anteriormente. No entanto, a dualidade da descrição ao final da sentença já sugere uma aproximação com ideais blakeanos. Rice descreve uma criatura sisuda, robusta, imensa e acidentalmente grotesca, evocando uma imagem do que parece ser uma representação tradicional do diabo (LINK, 1998). Todas as características comuns estão presentes: a pele escura, as patas de bode e,

²⁰² Tradução de Barcellos (1997): Tinha uma cabeleira feroz e uma expressão carrancuda que poderia ter sido desenhada por William Blake, bem como enormes olhos arredondados que se fixavam nele, aparentemente com ódio./ — É, Blake! — disse ele, de repente, voltando-se. — Blake. A maldita imagem lembra um daqueles desenhos de Blake.

²⁰³ Rice se utiliza do termo “sublime” em algumas passagens do romance. O termo se prova menos problemático quando aparece como adjetivo, em meio à verborragia descritiva de Lestat. Quando associado à arte de Blake, seria difícil definir a partir de que noção de sublime a romancista trabalha, ainda que fosse mais coerente admitir que Rice considera a noção de sublime de Burke. De fato, não haveria necessariamente um problema teórico ao tratar do sublime burkeniano em relação ao romance de Rice, uma vez que a questão principal aqui se refere às leituras e recriação que a autora empreende da obra de Blake. No entanto, conforme já mencionado, *Memnoch* se afasta de algumas convenções do gótico e inclusive de certas convenções estabelecidas nas próprias *Vampire Chronicles*, como o abandono do ateísmo e a leitura do Cristianismo a partir de um tipo de sincretismo científico. Por isso, opto por considerar o sublime mencionado em *Memnoch* como um elemento interno à dinâmica narrativa, cujo significado está atrelado ao contexto da obra.

²⁰⁴ Tradução de Barcellos (1997): e o rosto tinha mesmo a expressão sublime de William Blake: um ser maléfico, carrancudo, de patas de bode, com os olhos dos santos e pecadores de Blake, cheios de inocência bem como de ira.

ainda que não haja chifres ou o rosto não seja estritamente bestial, a insistência na carranca da figura demonstra que a imagem mostra-se um tanto monstruosa.

Rice não recria uma ilustração específica de Blake no texto. Ao contrário, ela menciona a generalidade das imagens demoníacas blakeanas no intuito de criar uma imagem genérica sobre o diabo. Trata-se do mesmo ideal expresso pela noção de “homem comum” apresentada em relação à Memnoch, como se ao caracterizá-lo através da menção à obra de Blake, Rice universalize sua significação. Além disso, ao não mencionar uma pintura ou ilustração específica, a autora traduz intersemioticamente não apenas a possibilidade de uma representação blakeana do diabo, como também os significados imbuídos nesta. Ou seja, Rice não limita a interpretação. Sua tradução intersmiótica tem o objetivo de evocar uma significação abrangente referente ao diabo, a partir da obra de Blake.

Ao ser conduzido através do paraíso e, posteriormente, para a Terra primal, Lestat contempla a forma original de Memnoch, um anjo portentoso. O vampiro comenta que tal imagem apresenta-se “direct opposite now of the accumulating dark angel, yet the face had the very same strong features of the granite statue, and the eyes had the same tender scowl. Behold the angels and devils of William Blake and you've seen it. It's beyond innocence (RICE, 1995, p. 148)²⁰⁵. A representação “maléfica” de Memnoch, embora essencialmente distinta de sua versão angelical, possui o mesmo rosto e a mesma expressão de sua representação original. O sentido de inocência mesclada a irá, “the eyes of Blake's saints and sinners²⁰⁶, full of innocence as well as wrath” (RICE, 1995, p. 36)²⁰⁷, distende-se para a afirmativa enigmática de que a representação de Memnoch “[i]t's beyond innocence”.

Em relação aos “angels and devils of William Blake”, trago obras blakeanas frequentemente citadas. Demon (2013) comenta que *The Marriage* e *Songs* são as obras mais editadas e as que mais receberam, até o presente momento, atenção da crítica. *Songs*, entretanto, não conta com expressões angelicais ou demoníacas. *The Marriage*, por outro lado, conta com versos e imagens que ora ou outra são referenciados, recriados ou relidos por

²⁰⁵ Tradução de Barcellos (1997): Ele era agora o perfeito contrário do anjo escuro, que se avolumava. No entanto, o rosto apresentava as mesmas feições fortes da estátua de granito; e os olhos, a mesma expressão enferrujada e terna. Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem. Ela fica fora dos limites da inocência.

²⁰⁶ Ainda que “saints and sinners” blakeanos pudessem ser rastreados e mencionados aqui enquanto material de tradução intersemiótica, acredito que essa menção genérica intenta mais sugerir um sentido do que de fato apresentar a evocação de uma caracterização. Além disso, como toda a temática do romance envolve o diabo, são nestas representações que me detenho.

²⁰⁷ Tradução de Barcellos (1997): os olhos dos santos e pecadores de Blake, cheios de inocência bem como de ira.

artistas contemporâneos²⁰⁸. *The Marriage* apresenta, inclusive, uma das mais emblemáticas representações demoníacas de Blake, a placa 4, “The Voice of the Devil”, cuja ilustração em destaque retrata o conflito entre um anjo e um demônio. Essa ilustração foi, posteriormente, reproduzida a parte por Blake, recebendo o título de *The Good and Evil Angels*²⁰⁹:

Figura 8. *The Good and Evil Angels*, Tate Collection, 1795.



Fonte: Tate Galleries

No que concerne ao “evil angel” de Blake, não é tarefa complicada traçar um paralelo entre as características evocadas por Rice e a ilustração do artista britânico. Conforme já destacado, o rosto apresenta traços “classical, robust” e o “long nose, the chin” agora se tornam mais evidentes. Também o cabelo e a carranca da figura se destacam: “ferocious mane

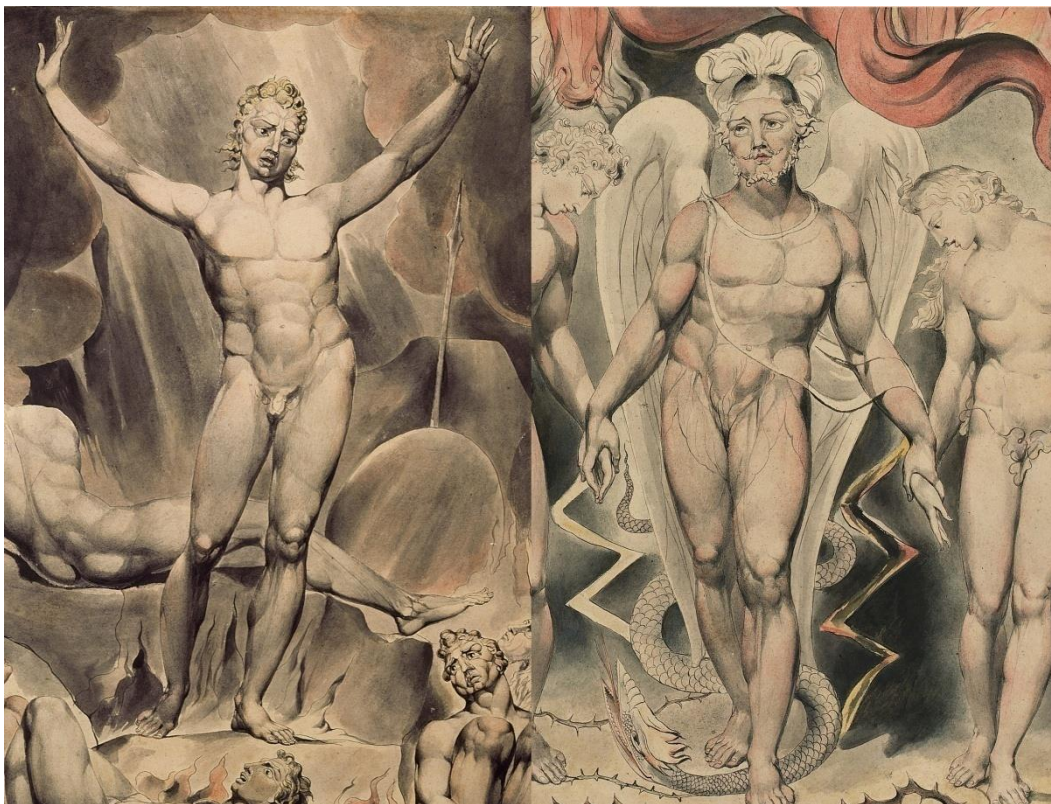
²⁰⁸ Em um estudo preliminar, publiquei, em coautoria com o Prof. Dr. Enéias Tavares, artigo que trata de diversas dessas referências, leituras e recriações. Além de análises preliminares, também apresentamos um apêndice compreendendo uma lista de diversas obras que releem Blake, organizadas de acordo com a mídia a qual pertencem. Ref.: TAVARES, Enéias F; SANTOS, Andrio J. R. dos. Tradução intersemiótica iluminada: A obra de William Blake e sua releitura no Século XX. In: *Letras*, n. 51: Literatura, Cultura e Outras Artes, dez. 2015 (Publicada em Julho de 2016). Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23549>>. Acesso em: 10/02/2017.

²⁰⁹ Não analisarei criticamente a imagem, no sentido de buscar suas significações em relação às concepções de Blake sobre a figura do diabo, uma vez que já empreendi tal análise em minha dissertação de mestrado, de título “*Amante de Selvagem Rebelião*”: *A figuração satânica nas Profecias Continentais de William Blake*, defendida em dezembro de 2015. Para mais informações, ver: Manancial — Repositório Digital da UFSM. <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9949>>.

of hair” e a “sowl on its face”. Além disso, a menção aos olhos da estátua de granito de Memnoch é de fato interessante: “huge rounded eyes that fixed on him in seeming hatred”. Os olhos do “evil angel” são desproporcionais ao tamanho de seu rosto, exagerados, quase grotescos em sua forma rotunda, que expressam algo entre angústia e ira. Além disso, em dois momentos Rice descreve os olhos estacionários, “fixed on him”, ao mesmo tempo fitando Roger e vislumbrando nada em específico, muito semelhantes aos olhos do demônio na ilustração de Blake.

Rice menciona que o rosto da representação demoníaca e angelical de Memnoch é essencialmente o mesmo. Por isso, o “good angel” não se apresenta como o melhor exemplo de uma representação angelical blakeana em relação à presente análise. A figura possui um rosto mais suave que o demônio, com bochechas coradas, o que anula um paralelo, uma vez que Memnoch possui uma carranca e uma face forte. É possível encontrar um exemplo mais adequado à descrição de Rice nas aquarelas de Blake para *Paradise Lost*:

Figura 9. Detalhe de *Satan Arousing the Rebel Angels* e *The Expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden*, Thomas Butts’ Set, 1808.



Fonte: Blake Archive.

O Satã de Milton representado por Blake possui essencialmente as mesmas características do “evil angel”: a carranca, o rosto poderoso, os cabelos como uma juba e uma mescla de ira e angústia em seus olhos. É claro que Satã é um demônio, ainda que fundamentalmente um anjo. Blake não parece traçar diferenças tão distintas, uma vez que bem e mal se realizam a partir do confronto dos opostos, anjos e demônios são escolhas de leitura, calcadas em uma determinada ética. O mesmo pode ser dito sobre sua ilustração de Rafael guiando Adão e Eva para fora do Éden. Blake concedeu-lhe as mesmas características, embora seja notável que os cabelos e as asas sugiram certa suavidade e harmonia intrínseca à figura angelical. Daí a afirmação de Lestat: “[b]ehold the angels and devils of William Blake and you've seen it. It's beyond innocence”.

Memnoch está “além da inocência”. A afirmação é enigmática e um tanto dúbia, parecendo mais convidar a uma digressão filosófica do que de fato oferecer alguma ideia clara a respeito da figura de Memnoch. Eu poderia sugerir que a experiência é aquilo que se realiza além dos limites da inocência. Além disso, a afirmativa poderia sugerir algo de transcendente, o que entraria em confronto direto com a perspectiva religiosa imanente de Blake – assim como com a própria afirmativa de Lestat em *Body Thief*. No entanto, considerando as concepções sobre o corpo desenvolvidas no romance, “além da inocência” não parece se referir a uma instância essencialmente transcendente. Lestat também traça o paralelo dúbio sobre os olhos de Memnoch, “full of innocence as well as wrath”, o que poderia sugerir que a ira é o que se realiza além dos limites da inocência. Rice estabelece a ira como uma característica ao mesmo tempo negativa e complementar da inocência, o que sugere uma noção dual, semelhante ao confronto entre os contrários blakeano. Aliás, considerando que a fundamentação cosmológica do romance se estabelece através da disputa entre Deus e o Diabo, seria possível sugerir que a autora trabalha a partir de uma perspectiva dualista.

Rice aloca uma imagem genérica e, ao mesmo tempo, específica para caracterizar o diabo. Genérica, pois sugere que qualquer anjo ou demônio já pintado por Blake poderia ser Memnoch e específica justamente porque determina Blake como referência. Nesse contexto, a ideia de “angels and devils of William Blake” pode ser compreendida como o sentido essencial que Rice recria em seu texto. Além disso, o conflito entre genérico e específico corresponde ao ideal blakeano de confronto entre os contrários, uma noção dúbia e paradoxalmente específica. A partir dessa operação, Rice cria uma imagem intermitente do diabo, negociando com a carga de significação presente nos demônios de Blake para recriá-los e forjar, assim, o seu próprio diabo, seu Memnoch.

Essa talvez seja a aplicação mais drástica do Jardim Selvagem, uma vez que Rice se utiliza de uma lógica blakeana, o confronto entre os contrários, a dubiedade que nega a dubiedade, para se apropriar, desmembrar e recriar anjos e demônios blakeanos em seu próprio texto. Esse processo dá origem à Memnoch, que se apresenta como um tipo de amálgama demoníaco blakeano e, justamente porque calcado na obra do artista britânico, pode ser dúbio, por ser bom e mau, anjo e diabo, cheio de inocência e fúria, o que o aloca em um lugar “beyond innocence”.

A partir desse Memnoch blakeano, Rice forja um antagonista capaz de desenvolver seu próprio ponto de vista, conduzindo Lestat por sua versão da cosmogonia Cristã e expondo-lhe problemas teológicos densos. Nessas discussões, a autora volta a evocar Blake, dialogando com as significações de suas obras. Uma dessas evocações diz respeito ao Paraíso, quando Lestat contempla Memnoch em sua forma angelical, logo após deixarem o paraíso: “[h]e looked to heaven and shook his head. He frowned a little, thoughtfully. His face in this form could not appear wrathful or twisted with any ugly emotion. Blake had seen into Heaven” (RICE, 1995, p. 155)²¹⁰.

Diferentemente da imagem demoníaca, a figura angelical de Memnoch mantém certas características exuberantes e belas, mas não apresenta a carranca da estátua de granito. Assomada a sua visão do paraíso, Lestat conclui que “Blake had seen into Heaven”, o que condiz com a noção imanente a partir da qual Memnoch desenvolve seu ponto de vista. De fato, a distinção entre imanente e transcendente aloca-se no cerne das divergências entre Deus e o diabo riceanos. Deus vê a criação a partir de um ponto de vista positivo e prático, resguardando o mistério divino e impondo sua vontade enquanto criador. Seu paraíso é uma terra perfeita, estática e distante, potencialmente impossível de ser acessada sem a ajuda de Memnoch. O diabo, por outro lado, é um sensualista, uma criatura que vê a existência a partir de um ponto de vista empático, calcado na alteridade, em que o sofrimento não pode ser justificado. Ele acredita que todo mistério precisa ser revelado, que a existência material é a chave para a salvação da alma e para a entrada no paraíso. Nesse sentido, o ponto de vista de Memnoch está calcado em uma noção imanente, ao passo que o de Deus, em uma noção transcendente. Mais do que isso, o Deus de Rice vê a criação como um experimento:

“Let me start with the Creation. And let me tell you right now that I know nothing of where God came from, or why, or how. No one knows this. The mystic writers, the

²¹⁰ Tradução de Barcellos (1997): Ele olhou para o céu e abanou a cabeça. Franziu um pouco a testa, pensativo. Nessa forma, seu rosto não conseguia aparentar fúria ou se deformar com alguma emoção desagradável. Blake havia conhecido o Paraíso.

prophets of Earth, Hindu, Zoroastrian, Hebrew, Egyptian – all recognized the impossibility of understanding the origin of God. That's not really the question for me and never has been, though I suspect that at the end of Time we will know.”
 “You mean God hasn't promised that we will know where He came from.”
 “You know what?” he said, smiling. “I don't think God knows. I think that's the whole purpose of the physical universe. He thinks through watching the universe evolve, He's going to find out. What He has set in motion, you see, is a giant Savage Garden, a giant experiment, to see if the end result produces beings like Himself.”
 (RICE, 1995, p. 158-159)²¹¹.

Em primeira instância, Memnoch afirma não possuir qualquer conhecimento sobre o mistério divino, que compreende a origem, a vontade e a forma pela qual Deus opera, menção que sugere um ponto de vista transcendente. A personagem insiste que diversos profetas e escritores religiosos reconhecem “the impossibility of understanding the origin of God”, afirmando o caráter inefável de Deus. No entanto, na sentença seguinte, Memnoch descarta tais questões, afirmando que jamais esteve interessado nelas e, por isso, ele também descarta sua relevância em relação à existência humana: “that's not really the question for me and never has been”.

Então Memnoch sugere que nem mesmo Deus conhece as respostas para tais questões, sendo justamente este o problema que levou a divindade a criar o mundo material. Ao forjar o Tempo e por o universo na criação, pondo as coisas em movimento, Deus teria iniciado um experimento cujo objetivo final seria replicar Sua própria criação – de forma muito semelhante aos preceitos científicos contemporâneos: “watching the universe evolve, He's going to find out”, Memnoch menciona, acrescentando que “to see if the end result produces beings like Himself”. Trata-se, de fato, de uma experiência aterradora, justamente o que assombra Memnoch, pois o diabo não é capaz de aceitar que a humanidade sofra injustificadamente durante todo o período em que Deus observa o desdobrar da criação. Em parte, pois Memnoch acredita que, devido a sua capacidade criativa, o homem superou a natureza – em um sentido estrito, operacional e instrumentalizado. Por outro lado, Deus afirma que o homem é parte integrante da natureza, um primata aprimorado, mas ainda um animal de categoria baixa.

²¹¹ Tradução de Barcellos (1997): — Vamos começar pela Criação. E deixe-me lhe dizer logo que não sei nada sobre a questão de onde Deus veio, por que ou como. Ninguém sabe isso./ Os autores místicos, os profetas da Terra, os hindus, os zoroastrianos, os hebreus, os egípcios, todos reconheceram a impossibilidade da compreensão da origem de Deus. Essa realmente não é a questão para mim, e nunca foi, embora eu imagine que no final dos tempos nós venhamos a saber./ — Você está dizendo que Deus não prometeu que nós saberíamos de onde Ele veio?/ — Quer saber de uma coisa? — disse ele, com um sorriso. — Acho que nem Deus sabe. Acho que esse é todo o objetivo do universo físico. Ele acha que vai descobrir através da observação de como evolui o universo. O que Ele criou é mesmo um gigantesco Jardim Selvagem, uma experiência gigantesca, para ver se o resultado final produz seres como Ele próprio.

A noção de Memnoch está calcada em duas instâncias: na imaginação e na imanência da divindade na carne. Porque o diabo defende que a humanidade imaginou o paraíso, de forma muito semelhante à defesa blakeana de sua própria noção de paraíso imaginativo. Além disso, Memnoch compreende que é a partir da prática do amor, material e sensual, que uma alma é capaz de alcançar a salvação. Isto é o que o diabo relata a Deus, depois de despender uma temporada na Terra no intuito de encontrar evidências de que o homem seja digno do paraíso:

[...] in their hearts, loving one another as they do, mate with mate, and family with family, they have imagined Heaven, Lord. They have imagined it; the time of the reunion of souls when their kin will be restored to them and to each other, and all will sing in bliss! They have imagined eternity because their love demands it, Lord. They have conceived of these ideas as they conceive of fleshly children! This I, the Watcher, have seen (RICE, 1995, p. 213)²¹².

Nesse sentido é que Lestat menciona “Blake had seen into Heaven”. Trata-se da noção blakeana de visão. Para a personagem, Blake concebeu o paraíso, pois era dotado da capacidade de imaginar e de criar, em sua arte, representações do divino. Por essa razão é que Memnoch afirma que o homem é merecedor do paraíso e que não está sujeito à natureza, mas a supera: devido a sua capacidade imaginativa, pois a partir dela o homem se equipara a Deus, tornando-se uma entidade criadora, criando sentidos que eram antes “apenas” imaginados. Isso vai ao encontro das afirmações de Lestat sobre o Jardim Selvagem, quando menciona que “man is better, really, than the Savage Garden” (RICE, 1985, p. 96-97)²¹³, concordando também com sua noção de criação, ao contemplar David a partir de uma espécie de “sonho-visão” em *Body Thief*: “[a]re we close to God when we create something out of nothing?” (RICE, 1991, p. 185)²¹⁴.

A própria representação do paraíso, em *Memnoch*, tem como resultado os esforços do diabo para salvar as almas humanas e assemelha-se ao tipo de comunhão individual redentora que Blake sugere em sua arte iluminada. É possível comparar a descrição das almas humanas no paraíso com a noção de paraíso em Blake. No paraíso:

²¹² Tradução de Barcellos (1997): — "O Homem, não! A mulher, não! E nos seus corações, amando-se mutuamente como se amam, companheiro com companheira, família com família, eles imaginaram o Paraíso, Senhor. Eles o imaginaram: o tempo da reunião das almas, quando seus queridos lhes seriam restituídos, e todos cantariam em perfeita felicidade! Eles imaginaram a eternidade porque seu amor exige isso, Senhor. Eles conceberam essas ideias como concebem seus filhos da carne! Isso eu, o Vigia, vi."

²¹³ Tradução de Guarany (1999): o homem é melhor, de fato, do que o Jardim Selvagem.

²¹⁴ Tradução de Rodrigues (2009): Estamos mais perto de Deus quando criamos alguma coisa do nada?

And I perceived that these were alliances I was witnessing, clans that were gathering, families, groups of kindred, or true friends, beings whose knowledge of each other was profound, creatures who shared similar physical and material manifestations! And for one brave moment, one brave instant, I saw that all these beings from one end of this limitless place to the other were connected, by hand or fingertip or arm or the touch of a foot. That, indeed, clan slipped within the womb of clan, and tribe spread out to intersperse amongst countless families, and families joined to form nations, and that the entire congregation was in fact a palpable and visible and interconnected configuration! Everyone impinged upon everyone else. Everyone drew, in his or her separateness, upon the separateness of everyone else (RICE, 1995, p. 150)²¹⁵.

A cena retrata uma congregação de indivíduos unidos, seres que não são apenas provenientes das mesmas famílias, mas que se tornaram membros de uma espécie de família eleita, através da troca de conhecimento entre si, uma vez que o “knowledge of each other was profound”. Além disso, suas formas físicas se alteram, aproximando-se umas das outras, tornando-se similares: “creatures who shared similar physical and material manifestations”. Esse conhecimento mútuo e integrado também está relacionado a uma conexão e compreensão corporal, proporcionada pelo toque físico, pois toda a congregação está unida “by hand or fingertip or arm”. De maneira complementar, mesmo que suas imagens físicas se alterem e passem a se assemelhar, cada alma ainda resguarda em si um traço de individualidade. Dessa forma, toda a congregação está “palpable and visible and interconnected configuration”, “impinged upon everyone else” e “[e]veryone drew, in his or her separateness, upon the separateness of everyone else”. Nesse sentido, Rice representa um paraíso onde as almas possuem formas materiais e a comunhão entre elas está calcada no contato físico. Além disso, ainda que sejam empáticas umas com as outras, promovendo amor, resguardam parte de sua individualidade. Em suma, essas almas formam um todo orgânico, um organismo vivo em que cada órgão possui seus traços específicos. Tal noção de paraíso pode ser comparada a uma passagem de *Jerusalem*, que trata sobre pecado e individualidade:

Why did you take Vengeance O ye Sons of the mighty Albion?
Planting these Oaken Groves: Erecting these Dragon Temples
Injury the Lord heals but Vengeance cannot be healed:

²¹⁵ Tradução de Barcellos (1997): E percebi que aquilo que estava testemunhando eram alianças, clãs que se reuniam, famílias, grupos de parentes ou de amigos de verdade, seres cujo conhecimento uns dos outros era profundo, criaturas que compartilhavam manifestações físicas e materiais semelhantes! E por um momento admirável, um instante esplêndido, vi que todos esses seres de um extremo ao outro daquele lugar sem fim estavam ligados, pelas mãos, pelas pontas dos dedos, pelos braços, pelo contato de um pé. Que, de fato, cada clã se enlaçava dentro do ventre do clã, que cada tribo se espalhava para se insinuar entre inúmeras famílias, que as famílias se uniam para formar nações, e que toda aquela congregação era no fundo uma configuração palpável, visível e interligada! Todos entravam em contato com todos os outros. Todos, cada um na sua individualidade, recorriam à individualidade de todos os outros.

As the Sons of Albion have done to Luvah: so they have in him
 Done to the Divine Lord & Saviour. who suffers with those that suffer;
 For not one sparrow can suffer. & the whole Universe not suffer also,
 In all its Regions, & its Father & Saviour not pity and weep.
 But Vengeance is the destroyer of Grace & Repentance in the bosom
 Of the Injurer; in which the Divine Lamb is cruelly slain;
 Descend O Lamb of God & take away the imputation of Sin
 By the Creation of States & the deliverance of Individuals Evermore
 (BLAKE, 1821, p. 25)²¹⁶.

Conforme supracitado, o ato do pecado, em Blake, apresenta-se como a própria acusação sobre a conduta de outrem: “the imputation of Sin”. Além disso, como a própria noção de pecado, um tipo de condição interior projetada sobre o outro, a vingança apresenta-se como algo nocivo, uma vez que infligido sobre o outro, motivado por egoísmo. Existe uma aproximação entre a figura de Cristo e Luvah, “who suffers with those that suffer”. Diferentemente das obras produzidas na década de 1790, aqui Blake não repudia o sacrifício de Cristo, assim como não o santifica. A noção do sofrimento messiânico está ligada à empatia: Cristo, Deus, Luvah ou qualquer outro que seja sofreu uma dor humana porque todo ser vivo, ora ou outra, sofre. Trata-se de um exercício extremo de alteridade, uma tentativa de oferecer o próprio corpo a uma dor alheia, no intuito de – assim como as almas no paraíso de *Memnoch* – dividir, através do corpo, um contato empático extremo, não só relativo ao prazer sensual, como também à dor.

Essa noção de unidade, de integração, está expressa no verso “[f]or not one sparrow can suffer. & the whole Universe not suffer also” que sugere o universo como uma criatura viva, em que cada indivíduo possui características singulares, ao passo que também integra o todo universal da vida. Trata-se de uma noção que, ao invés de santificar o sofrimento humano, santifica a própria vida. A personagem Orc elucida esse ideal em *America: A Prophecy* – antes da perversão de suas energias (sua vontade), o que o torna uma personagem de desejo autocentrado: “[f]or every thing that lives is holy, life delights in life;/ Because the soul of sweet delight can never be defil’d” (BLAKE, 1793, p. 8)²¹⁷.

²¹⁶ Tradução do autor, em prosa: Por que empreender Vingança Ó, vós, Filhos do grande Albion? Cultivando estes Bosques de Carvalho; erigindo estes Templos Dracônicos? Injúria o Senhor cura, mas a Vingança não pode ser remediada: assim como os Filhos de Albion fizeram à Luvah, assim fizeram através de sua imagem ao Senhor Divino & Salvador, que sofreu com aqueles que sofrem; pois nem mesmo um pássaro pode sofrer sem que o Universo também sofra, e em todas as suas Regiões. & sem que seu Pai & Salvador chore ou lamente. Mas a Vingança é o destruidor da Graça & Arrependimento no cerne daquele que comete injúria; no qual o Cordeiro Divino é cruelmente assassinado. Desça, Ó, Codeiro de Deus & acabe com a imputação de Pecado através da Criação de Estados & libertação do que é Individuail, e sempre.

²¹⁷ Tradução de Portela (2005): Pois tudo o que vive é sagrado, a vida tem prazer na vida;/ Pois jamais alma doce e deleitosa pode ser maculada.

Por fim, o eu lírico clama que o cordeiro de Deus, “O Lamb of God”, desça a Terra e elimine a “imputation of Sin” através da criação de “States” e da libertação dos indivíduos. Estes “estados” podem ser lidos como instâncias imanentes e imaginativas, como a própria noção de paraíso, ainda que, neste caso, Rice represente-o como um lugar espiritual, mas ainda um lugar de fato. Para Blake, a mente humana necessita ser libertada de sua “prisão dos cinco sentidos”, o que só pode ser realizado através do “sensual enjoyment” ou do exercício profético da visão (a criação da arte). Já os “Individuals” mencionados por Blake se referem justamente à especificidade de uma personalidade, ao corpo/alma individual e particular de cada ser. Assim, a vinda do Cordeiro condiz com o momento em que o homem reconheceria seu semelhante como uma criatura similar e, ao mesmo tempo, diferente. A partir desse reconhecimento, aquilo de individual em uma dada criatura seria reconhecido e respeitado em sua individualidade, cessando assim a acusação do pecado.

A noção de individualidade se encontra no cerne da argumentação de Memnoch, no intuito de convencer Lestat a se tornar seu braço direito. Por sua vez, a individualidade está ligada à criação da matéria. Só a partir da formação do mundo material é que os anjos, os primeiros seres, puderam ter consciência de si mesmos. Memnoch afirma que “[w]hen Matter was created, so was Time. All angels began to exist not only in heavenly perfection with God but to witness and be drawn into Time” (RICE, 1995, p. 160)²¹⁸ e que “[w]hat I mean is, without Time you could not be conscious of yourself, either in terms of failure or achievement, or in terms of any motion backwards or forwards, or any effect” (RICE, 1995, p. 160)²¹⁹. Ou seja, o tempo permite o autoexame e, assim, a progressão da consciência.

A completa consciência de si, todavia, se dá a partir da criação do corpo material. Na mitologia de Rice, é o corpo que origina a alma imortal, não o contrário. A vontade humana, a individualidade e a consciência de si mesmo são o que permitem à alma continuar existindo após a morte do corpo, em um processo que se fundamenta na energia e que apresenta um forte paralelo com a placa 4 de *The Marriage*, “The Voice of the Devil”. Em *Memnoch*, o diabo comenta que

“Matter and energy, which are interchangeable as you know, yes, He created them, and I suspect that the key to Him lies within the word ‘energy,’ that if human

²¹⁸ Tradução de Barcellos (1997): Quando a Matéria foi criada, também criou-se o Tempo. Todos os anjos começaram a existir não só em perfeição celestial com Deus, mas para testemunharem o Tempo e serem arrastados com ele.

²¹⁹ Tradução de Barcellos (1997): O que eu quero dizer é que, sem o Tempo, você não poderia ter consciência de si mesmo, fosse em termos de fracasso, fosse em termos de realização; em termos de movimento de avanço ou de recuo, ou mesmo para qualquer efeito

anatomy ever reaches the point where angels and God can be satisfactorily explained in human language, energy will be the key.”

“So He was energy,” I said, “and in making the universe, He caused some of that energy to be changed into Matter.”

“Yes, and to create a circular interchange independent of himself. But of course nobody said all this to us at the beginning. He didn't say it. I don't think He knew it. We certainly didn't know it. All we knew was that we were dazzled by His creations. We were absolutely astonished by the feel and taste and heat and solidity and gravitational pull of Matter in its battle with energy. We knew only what we saw.” (RICE, 1995, p. 161)²²⁰.

Memnoch afirma acreditar que a chave para a compreensão de Deus está na concepção de “energia”: “I suspect that the key to Him lies within the word ‘energy’”, que sugere que, como Deus teria criado o universo material a partir da transformação de energia em matéria, todo o universo seria infundido com energia divina, assim como Blake ressalta, baseado em suas fontes gnósticas. Além disso, a própria descrição da criação material ecoa a noção de alma em Blake: “to create a circular interchange independent of himself”, ou seja, Deus teria forjado uma forma de permuta entre matéria e energia, independente de Si mesmo, ainda que essa operação funcionasse como um tipo de emanção de Si mesmo. Além disso, o diabo menciona que a alma foi criada a partir do corpo. Lestat questiona: “Souls had evolved from matter?”, ao passo que Memnoch responde: “Yes. In His image. Souls, essences, invisible individualities, souls” (RICE, 1995, p. 181)²²¹. Então o diabo de Rice oferece uma descrição um tanto mais detalhada do que considera como sendo o processo de criação da alma:

Self-consciousness, and the awareness of one's own death – this had created a sense of distinct individuality in humans [...] And it was this very same tenacity – the tenacity of this individuality – that made the human soul stay alive after it left the body, imitating the shape of the body, holding itself together, so to speak, clinging to life, as it were, perpetuating itself, by shaping itself according to the only world it knew (RICE, 1995, p. 188)²²².

²²⁰ Tradução de Barcellos (1997): Quer dizer que Ele criou a Matéria talvez através da descoberta do que ela era à medida que Ele a criava./ — Isso, a Matéria e a energia, que são intercambiáveis, como você sabe. É, Ele as criou, e eu suspeito que o segredo para compreendê-Lo esteja na palavra "energia". Que, se a anatomia humana algum dia chegar ao ponto em que os anjos e Deus possam ser explicados satisfatoriamente em linguagem humana, a energia será o segredo./ — Quer dizer que Ele era energia — disse eu — e, ao criar o universo, Ele fez com que parte dessa energia se transformasse em Matéria./ — É, e que criasse um intercâmbio circular independente Dele mesmo./ Mas é claro que ninguém nos disse tudo isso no princípio. Ele não disse. Acho que Ele não sabia. É certo que nós não sabíamos. Tudo o que sabíamos era que ficávamos deslumbrados com Suas criações. Ficávamos absolutamente espantados com o toque, o sabor, o calor, a solidez e a atração gravitacional da Matéria na sua luta com a energia. Nós conhecíamos apenas o que víamos

²²¹ Tradução de Barcellos (1997): — As almas haviam evoluído a partir da matéria?/ — Isso mesmo. À Sua imagem. Almas, essências, individualidades invisíveis, almas!

²²² Tradução de Barcellos (1997): A consciência de si mesmo e a percepção da própria morte, isso havia criado um sentido de nítida individualidade nos humanos [...] E foi essa mesma tenacidade, a tenacidade da individualidade, que fazia a mente humana continuar viva depois de deixar o corpo, imitando a forma do corpo, mantendo-se una, por assim dizer, como que agarrada à vida, perpetuando-se de acordo com o único mundo que conhecia.

Segundo Memnoch, a autoconsciência, associada à consciência de morte, teria como produto a individualidade humana. A força desta individualidade, calcada na potência de ação humana, seria o elemento fundamental para a criação da alma e para que esta alma persevere após a morte do corpo. Essa existência espiritual narrada por Memnoch também ocorre em moldes blakeanos, ou seja, imaginativos, pois a alma imagina para si um corpo espiritual, criando-o a partir do referencial material. Assim como Memnoch menciona que o homem imaginou o paraíso, a personagem sugere que o homem também imaginou seu corpo espiritual, “imitating the shape of the body, holding itself together” e, assim, mantendo-se consciente através da vontade, “perpetuating itself, by shaping itself according to the only world it knew”.

Tal noção de energia, assim como a relação entre corpo e alma ecoa a concepção apresentada por Blake em *The Marriage*. Na placa 4, a voz profética do diabo anuncia os três principais erros que marcariam todos os dogmas religiosos: a divisão do homem entre corpo e alma; a associação de Energia ao mal e ao corpo e de Razão com o bem e a alma; o tormento eterno para quem se deixar conduzir por suas energias. Em seguida, a voz elucida os contrários, que afirma como verdadeiros: o homem não tem corpo distinto da alma, sendo o corpo uma porção da alma discernida pelos cinco sentidos; Energia vem do corpo e é a única forma de vida; Energia é eterno deleite. Em “The Voice of the Devil”, lemos:

The voice of the
Devil
All Bibles or sacred codes. have been
the causes of the following Errors.
1. That Man has two real existing princi-
-ples Viz: a Body & a Soul.
2. That Energy. call'd Evil, is alone from the
Body. & that Reason, call'd Good. is alone from
the Soul.
3. That God will torment Man in Eternity
for following his Energies.
But the following Contraries to these are True
1 Man has no Body distinct from his Soul
for that call'd Body is a portion of Soul discern'd
by the five Senses, the chief inlets of Soul in this
age
2. Energy is the only life and is from the Body
and Reason is the bound or outward circumference
of Energy.
3 Energy is Eternal Delight²²³

²²³ Tradução do autor, em prosa: A Voz do/ Diabo/ Todas as Bíblias ou códices sagrados têm/ sido a causa dos seguintes Erros:/ 1. Que o Homem possui dois princípios /existenciais, sendo: um Corpo & uma Alma./ 2. Que Energia, denominada Mal, advém apenas/ do Corpo & que Razão, denominada Bem,/advém apenas da Alma./ 3. Que Deus punirá o Homem por toda a/ Eternidade por seguir suas Energias./ Mas, em contraste, os seguintes Contrários são Verdadeiros:/ 1. O Homem não possui corpo distinto da Alma,/ pois aquilo chamado Corpo é uma

Os paralelos entre a narrativa de Rice e a “voz do diabo” são notáveis. Tanto Memnoch quanto a “voz do diabo” de Blake preocupam-se, inicialmente, em corrigir dogmas. Em *The Marriage*, as questões teológico-metafísicas tratadas são enumeradas e “corrigidas”. Em *Memnoch*, o anjo caído traça distinções entre aquilo que reconhece como verdadeiro e aquilo que normalmente os outros – a humanidade, os anjos e mesmo Deus – consideram como verdadeiro. Então ele traça suas considerações sobre energia, corpo e alma. Em Blake, “Energy is the only life and is from the Body”, o que se assemelha a noção riceana sobre energia. Quando questionado sobre Deus, Memnoch associa a ideia de energia a de divindade: “I suspect that the key to Him lies within the word ‘energy’”. Ou seja, “energia” apresenta-se como a fonte da vida e do divino, sua transformação a partir da vontade da divindade deu início ao mundo material, que é também a fonte do corpo. Tanto para Blake quanto para Rice, o corpo humano se forma a partir das transformações da energia, quando esta atinge um estado tangível e, nessa medida, o corpo humano seria composto por energia divina.

Os versos “Body is a portion of Soul discern'd/ by the five Senses” assemelha-se a ideia, em Rice, de que a energia divina vivifica a criação: “to create a circular interchange independent of himself”. Além disso, a noção de unidade, em Blake, de que o homem seria uno, compósito como sua arte, ecoa em Anne Rice. Memnoch ressalta que através da vontade é que a alma persiste após a morte do corpo, o que, ao invés de sugerir uma perspectiva transcendente, denota incompletude. O diabo argumenta que os mortos teriam habitado a carne novamente, se fossem capazes: “[t]hey would have reentered the flesh if they could have. For there in the flesh was all the light and warmth and comfort that they had ever known and could still see (RICE, 1995, p. 193)²²⁴. O calor, o conforto e a luz divina são características atribuídas ao corpo, ou melhor, ao corpo imbuído de alma, pois este seria o estado completo do homem. Trata-se de algo semelhante ao que Blake escreve no último verso de “The Voice of the Devil”: “Energy is Eternal Delight”. O deleite da vida seria a celebração da carne, do corpo material, portador da luz divina, do calor, do conforto e da alma – a instância espiritual do homem.

Por isso, Memnoch defende a celebração da carne diante da corte de Deus; a celebração do corpo através de uma experiência sensualista dos sentidos, em que o ato sexual

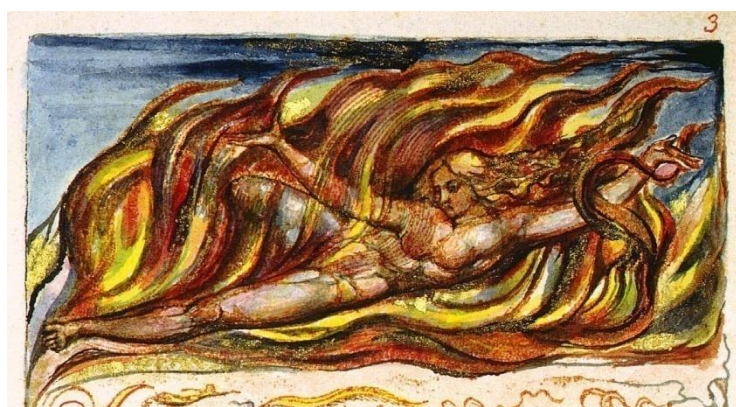
porção da Alma,/ discernida pelos cinco Sentidos, as principais/ vias de acessos à Alma nesta era./ 2. A Energia é a única forma de vida e advém do/ Corpo; a Razão é o limite ou a circunferência exterior da Energia./ 3. Energia é Eterno Deleite.

²²⁴ Tradução de Barcellos (1997): Elas sabiam. Sabiam que estavam mortas e tinham consciência de estar perdidas. Elas teriam voltado a entrar na carne se pudessem. Pois, ali na carne, ficava toda a luz, o calor e o conforto que elas um dia haviam conhecido e que ainda podiam ver.

ocupa lugar central. Tal experiência representaria a descoberta do divino, assim como, em instâncias distintas, o reencontro com o divino. Essa perspectiva se aproxima do “sensual enjoyment” blakeano, que se realizaria “by an improvement of sensual enjoyment” (BLAKE, 2011, p. 104)²²⁵, o que possibilitaria que um indivíduo alcançasse o divino através da exploração corporal e, assim, “the whole creation will/ be consumed and appear infinite and holy” (BLAKE, 2011, p. 104)²²⁶.

Blake traça diversos comentários sobre o corpo, assim como traça diversos paralelos a esse respeito. Outro exemplo pode ser encontrado em *The Marriage*, na 3ª placa do livro iluminado, em que o eu lírico canta sua profecia a um novo paraíso, intitulado de “Eternal Hell”, critica a igreja de Swedenborg e elucida a “filosofia dos contrários”. A ilustração no topo da página mostra uma figura andrógina, talvez feminina, envolta em chamas, em um movimento fluido, como se o corpo estivesse em comunhão completa com o fogo. A partir de uma perspectiva bachelardiana (1994), as chamas poderiam ser consideradas como aquilo que fecunda uma ideia, noção associada ao caráter imaginativo do pensamento blakeano:

Figura 10. Detalhe da placa 3 de *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790.



Fonte: Blake Archive.

Green (2005) relembra a herança alquímica de Blake e suas leituras de Boehme. O artista se utiliza, principalmente em *The Marriage*, de imagens relativas ao fogo para caracterizar suas leituras infernais e subversivas da *Bíblia*, Swedenborg, *Paradise Lost* e das discussões político-sociais que permeiam suas obras produzidas na década de 1790. Blake associa a “Energia” ao Desejo, o Desejo a Satã – particularmente o de Milton – e estes ao seu “Eternal Hell”. Nesse sentido, em relação à alquimia, o fogo pode ser associado à

²²⁵ Tradução do autor, em prosa: através de um refinamento da apreciação sensual.

²²⁶ Tradução do autor, em prosa: toda criação será consumida e se mostrará infinita e sagrada.

transformação ou à transmutação dos elementos e/ou do pensamento. É claro que essa visão não está tão distante assim de Bachelard (1994), ainda assim, este está interessado na imagem do fogo como um elemento do inconsciente coletivo. Já em Boehme, o fogo é uma metáfora que permeia relações de pensamento, mediando processos complexos imaginativos, como, por exemplo, a relação entre o homem e o divino (JUNG, 1991).

Outro exemplo pode ser encontrado em *Europe: A Prophecy*, poema que trata sumariamente da “Night of Enitharmon’s Joy” (noite do júbilo de Enitharmon) e da repressão do desejo. Curiosamente, boa parte das ilustrações do poema retratam corpos livres, em movimentos fluidos, quando não sensuais, o que contrasta com a temática principal da obra. Connolly (2002) menciona que *Europe* possui algo de “muscular”, trançando analogias entre as linhas nas placas e o sistema nervoso humano. Considerando a defesa da autora acerca dessa comparação, a sugestão soa um tanto impressionista. Ainda assim, é interessante notar o esforço empreendido por Connolly (2002) no sentido de aproximar a criação dos livros iluminados de Blake de uma “perspectiva corporal”. No meu caso, me interesso mais pela representação dos corpos na placa, pelo produto acabado. Principalmente pelo fato de que esses corpos são representados de maneira contrastante com o texto, o que não é essencialmente particular em Blake, ainda que seja notável. Como exemplo, é possível mencionar a placa 8 do referido poema:

Figura 11. *Europe: A Prophecy*, placa 8, cópia A, 1794.



Fonte: Blake Archive.

A página apresenta o início da noite de sono de Enitharmon, em que a personagem sonha com toda alma acorrentada. O período dura por 1800 anos em que prevaleceu a “night of Nature” (Noite da Natureza), que se relaciona com a supremacia das filosofias positivistas de Locke e Newton sobre a imaginação dos homens. Além disso, há menção a todo tipo de tormentos, como anjos tomados por pragas e a estrelas acendendo em dor. Tais imagens, ainda que metafóricas, aproximam-se mais do significado de dor e tormento do que de qualquer outra coisa. Por outro lado, a ilustração na página representa justamente o oposto: dois jovens livres, em um movimento intenso dos corpos. A imagem possui um excesso de formas circulares, o que denota certo movimento e continuidade. Além disso, sendo um casal, a imagem também poderia sugerir uma metáfora ao ato sexual, uma vez que, na placa

anterior, existe a anunciação de um possível apocalipse e, logo na página seguinte, vemos dois jovens nus, em uma representação celebrante, parecendo tocar trompetes feitos de vinhas e formas verdejantes. Esse tipo de representação serve como exemplo para as metáforas de Blake acerca do “sensual enjoyment”, uma vez que os jovens representam o apocalipse pessoal, atingido a partir da celebração do corpo material.

Memnoch desenvolve uma noção semelhante a partir da narrativa sobre seu autoexílio, que foi também a sua queda. A primeira questão notável apresenta-se como a relação entre o autorreconhecimento da personagem e a forma material. O diabo riceano menciona que, antes de assumir uma forma física, tinha, de fato, “apenas” consciência de si mesmo, de seu estado abstrato, a partir do qual ele pairava entre terra e céu. No entanto, após assumir sua forma física, Memnoch passa a ter ciência de seu estar no mundo, de seu lugar entre as coisas vivas. A criação do corpo material, que começou como um ato de pura curiosidade, em Rice, torna-se como que o primeiro degrau em uma escada de autorreconhecimento, um percurso a partir do qual a personagem é capaz de se apartar do seu *status quo* – o concílio divino –, desenvolvendo suas próprias convicções:

And for no good reason, really, or I should say from simple Nature, to use God's favorite word, I sheathed my own self, my own essence in flesh. Only the wings – did I leave out of the scheme altogether, and so I stood as tall as an angel, and as I walked to the water of a clear pool near me and looked down in it, I saw Memnoch for the first time in material form. I saw exactly myself, my fair hair, my eyes, my skin, all the gifts God had given me in invisible form made manifest in flesh (RICE, 1995, p. 197)²²⁷.

Memnoch afirma que “revestiu” (sheathed) sua essência, seu “eu”, com carne, formando um corpo material para sua existência invisível. A personagem contempla a si mesma em um lago e, neste momento, a partir do visível, de sua forma material feita em carne, ela reconhece a si mesma. O diabo ressalta que “I saw Memnoch for the first time”, o que integra a consciência de si mesmo a uma noção material, demonstrando que a identidade de seu “eu” está intrinsecamente ligada a sua representação física. Além disso, ao formar para si um corpo específico, um corpo que refletia seu “eu”, sua consciência até então abstrata, Memnoch sugere que a carne é como argila, necessita ser moldada para refletir um “eu” interior, um “eu” que existe na consciência de si mesmo e no poder de autorreconhecimento.

²²⁷ Tradução de Barcellos (1997): por nenhum bom motivo, ou eu talvez devesse dizer a partir da mera Natureza, para usar a palavra preferida de Deus, encerrei meu próprio eu, minha própria essência, na carne. Só as asas eu deixei totalmente fora da experiência. E assim ali estava eu, alto como um anjo. Quando andei até a água de uma lagoa de águas limpas ali perto e olhei nela, vi Memnoch pela primeira vez em forma material. Vi a mim mesmo exatamente, meu cabelo louro, meus olhos, minha pele, todos os dons que Deus me deu na forma invisível tornados manifestos na carne.

Esta percepção de si mesmo só vem a eclodir, no entanto, em seu exílio. Pois é no exílio, e à margem, que um indivíduo é de fato capaz de encontrar sua autorrepresentação, partindo de representações daquilo que ele não é. Essa noção já é sugerida pelo próprio Memnoch, uma vez que ele não se identifica com os demais anjos, satisfeitos em viver uma existência estática, sob a luz de Deus. Por isso, seu corpo reflete sua própria imagem, a imagem de si mesmo: “in material form. I saw exactly myself, my fair hair, my eyes, my skin, all the gifts God had given me in invisible form made manifest in flesh”.

Após a criação do corpo material, Memnoch vaga por uma região selvagem, encontrando uma humana exilada como ele. Afeiçoando-se por ela, ele a toma como esposa e passa a viver em sua aldeia. A concepção do ato sexual, aqui, equipara-se ao encontro com o divino. Memnoch já havia mencionado que os homens tinham sido capazes de imaginar Deus a partir do nada, denotando o poder criativo da humanidade, uma ânsia de criação que parte do desejo de transcender a existência cotidiana – como a transcendência simbólica de Lestat em *Body Thief*, um movimento que se direciona para um momento que está na imaginação, calcado na profecia, na criação artística. Existe um paralelo entre o ato imaginativo que cria Deus e o ato sexual, pois é a partir do ato sexual que, segundo Memnoch, a humanidade foi capaz de conceber a divindade e a eternidade:

In the orgasm, as my seed had gone into the woman, I had felt an ecstasy that was like the joy of Heaven, I had felt it and felt it only in connection with the body that lay beneath me, and for one split second or less than that I had known, known, known that men were not part of Nature, no, they were better, they belonged with God and with us! (RICE, 1995, p. 207)²²⁸.

O orgasmo oferece a Memnoch uma prova do divino, uma prova material através da carne, “like the joy of Heaven”, exatamente como Green (2005) e Heppner (1995) sugerem que Blake teria concebido, principalmente devido à herança moraviana do artista. É interessante notar que a “alegria divina” pode ser alcançada somente a partir da conexão entre os corpos: “felt it only in connection with the body that lay beneath me”. Ou seja, seria no movimento orgasmático do ato sexual que a humanidade teria encontrado um lampejo do divino, como uma espécie de moção criativa a partir da qual foi possível, como já destacado, imaginar a Deus. Posteriormente, Memnoch explora essa questão ao realizar sua defesa em prol da humanidade diante de Deus:

²²⁸ Tradução de Barcellos (1997): No orgasmo, quando meu sêmen entrava na mulher, eu sentia um êxtase que era como a alegria do Paraíso. Eu a havia sentido e apenas em relação ao corpo que estava sob o meu; e, por um átimo de segundo ou menos do que isso, eu soube, soube mesmo que os homens não faziam parte da Natureza. Não, eles eram melhores. Seu lugar era com Deus e conosco!

Lord, when I went into the flesh; when I went with the woman, it was because she was fair, yes, and resembled us, and offered a species of pleasure in the flesh which to us is unknown. Granted, Lord, that pleasure is immeasurably small compared to your magnificence, but Lord, I tell you, in the moment when I lay with her, and she with me, and we knew that pleasure together, that small flame did roar with a sound very like the songs of the Most High!

Our hearts stopped together, Lord. We knew in the flesh eternity, the man in me knew that the woman knew it. We knew something that rises above all earthly expectations, something that is purely Divine (RICE, 1995, p. 214)²²⁹.

A personagem destaca que sua companheira assemelhava-se aos anjos, “resembled us”, algo que, de fato, já havia assustado os demais anjos. Estes consideravam os humanos inferiores e a perspectiva de que uma dessas criaturas se parecesse com tais seres supernos lhes era inconcebível. Memnoch então destaca que o ato sexual, o tipo específico de prazer, “pleasure in the flesh”, era desconhecido às criaturas divinas, “to us is unknown”. Só então, após um recurso retórico que bem poderia ressoar algo de uma falsa modéstia diante de Deus, “that pleasure is immeasurably small compared to your magnificence”, o diabo ressalta seu ponto principal.

A principal questão levantada pelo diabo riceano diz respeito à união dos corpos, pois Memnoch e sua esposa, Lilia, conheceram “pleasure together”: juntos, ao mesmo tempo, em uma união eterna que durou um segundo, como em *Auguries of Innocence*, de Blake: “Hold Infinity in the palm of your hand/ And Eternity in an hour” (BLAKE, 1803, p. 13-14)²³⁰. Tal sentimento, Memnoch compara às canções celestes cantadas pelos anjos em honra a Deus, cânticos que quase enlouqueceram Lestat quando este os ouviu pela primeira vez. Além disso, o diabo compara o orgasmo a uma pequena chama, o que remete mais uma vez ao “Eternal Hell” blakeano e a chama que incendeia o mundo, o coração e a criatividade, propiciando a criação da arte e, nesse mesmo sentido, a salvação da alma: “that small flame did roar with a sound very like the songs of the Most High!”. Por fim, o diabo riceano enaltece que “[w]e knew in the flesh eternity, the man in me knew that the woman knew it. We knew something that rises above all earthly expectations, something that is purely Divine”. A “eternidade na carne” exaltada por Memnoch diz respeito aos estados interiores blakeanos. Ou seja, a

²²⁹ Tradução de Barcellos (1997): “Senhor, quando entrei na carne, quando penetrei na mulher, foi porque ela era bela, sim, porque se parecia conosco e oferecia um tipo de prazer na carne que para nós é desconhecido. Admito, Senhor, que aquele prazer é incomensuravelmente pequeno em comparação com Vossa magnificência, mas Senhor, eu vos digo, no momento em que deitei com ela, ela comigo, e nós dois conhecemos juntos aquele prazer, aquela pequena chama reverberou com um som muito parecido com o das canções dos Mais Excelsos!/ Nossos corações pararam juntos, Senhor. Nós conhecemos na carne a eternidade, o homem em mim soube que a mulher a conheceu. Nós experimentamos algo que supera todas as expectativas terrenas, algo que é simplesmente Divino.

²³⁰ Tradução do autor, em prosa: Ter o Infinito na palma da mão/ e a Eternidade em uma hora.

eternidade alcançada pela personagem é como o paraíso, um estado mental, imaginativo, capaz de libertar o desejo da Lei Moral. De fato, tanto a eternidade quanto o divino são estados mentais internos, imanentes e imaginativos aos quais Memnoch teve acesso devido à exploração do corpo material, ou seja, através do “sensual enjoyment”.

Diante de tal relato, Deus expulsa Memnoch do Paraíso, tornando-o senhor do Sheol, o equivalente ao inferno no romance; Rice se utiliza de um termo que designa um tipo de purgatório na tradição Judaica para dar conta da ideia de inferno enquanto um lugar físico. O objetivo de Memnoch passa a ser a salvação das almas humanas, para que Deus permita sua entrada no paraíso; para que a humanidade possa viver sob sua luz. No entanto, Memnoch é surpreendido pela presença de Deus na terra, tendo, assim como o diabo, criado um corpo para si e vivido entre os humanos por cerca de três décadas. No entanto, o fato de Deus conhecer perfeitamente a si mesmo levanta uma infinita discussão filosófico-teológica entre Ele e Memnoch.

A rixa sugere que a representação de Deus, em Rice, carrega algo de urizênico. Durante anos, banido do paraíso, Memnoch viveu entre os humanos, ensinando-lhes toda sorte de segredos, acompanhado de sua esposa e protegendo sua tribo. Quando Deus finalmente permite seu retorno, ambos têm um embate retórico furioso, cujo tema – já mencionado – se relaciona a se a humanidade faz ou não parte da natureza. Ao final, Deus questiona o diabo: “For all that you gave Humankind, Memnoch, what precisely did they give you?” (RICE, 1995, p. 215)²³¹. A pergunta deixa Memnoch horrorizado, pois pressupõe uma negociação, algo que, considerando-se a perspectiva empática e passional a partir da qual Memnoch toma praticamente todas as suas decisões, jamais lhe ocorrera. Nesse sentido, a divindade representada por Rice possui uma faceta racional, positivista, instrumentalizadora, exatamente como certas características atribuídas, ora ou outra, ao Urizen de Blake.

O mesmo ocorre em relação à vida humana de Deus, como o mesmo ressalta. Inspirado por Memnoch, ele forjou um corpo para si mesmo e desceu a terra, tendo nascido de uma mulher humana, planejado seu desenvolvimento, seu martírio e sua morte, o que deixa Memnoch novamente horrorizado:

“Memnoch, I shall be a martyr to what I teach! Blood offerings of the innocent lamb to the good God have been made since Humans began! They instinctively render to God what is of great value to them to show their love. Who knows better than you who spied on their altars and listened to their prayers and insisted that I listen! Sacrifice and love are connected in them.”

²³¹ Tradução de Barcellos (1997): Em troca de tudo que você deu à Humanidade, Memnoch, exatamente o que foi que eles lhe deram?

“Lord, they sacrifice out of fear! It has nothing to do with love of God, does it? All the sacrifices? The children sacrificed to Baal, and a hundred other hideous rituals the world over. They do it out of fear! Why would love demand sacrifice?” (RICE, 1995, p. 240)²³².

Tanto Deus quanto Memnoch têm pontos claros: o primeiro acredita que o sangue do sacrifício tem origem no amor divino; o segundo, por outro lado, acredita que o sangue do sacrifício advém da obscuridade da divindade frente à dor da vida. O Deus de Rice chega a essa conclusão a partir da observação prévia dos rituais dos homens, e seus pressupostos não são alterados uma vez que Ele adentra na carne e vive três décadas em meio à humanidade. Ou seja, são pré-concepções, sem confirmação empírica: “[w]ho knows better than you who spied on their altars and listened to their prayers and insisted that I listen! Sacrifice and love are connected in them.”

Memnoch, por outro lado, acredita que o amor não demanda sacrifício, “[w]hy would love demand sacrifice?”. Isto porque o diabo de Rice age a partir do desejo, ou seja, de uma perspectiva empática. Já o seu Deus, atua a partir de uma noção racional e urizênica. Como Blake escreve em “The Voice of the Devil”: “Good is the passive that obeys Reason/ Evil is the active springing from Energy./ Good is Heaven. Evil is Hell (BLAKE, 2011, p. 94)²³³. Ou seja, o diabo é energia e paixão; Deus é estático e racional. Ainda assim, como em Blake, são contrários necessários e complementares, pois, graças a toda a discordância entre Deus e Memnoch, diversas questões foram postas à prova, como a possibilidade de salvação da alma humana e a redenção da carne, do corpo material, como defendida mesmo pelo Deus riceano.

Na sequência do embate teológico-filosófico, Deus usa fórmulas retóricas no intuito de minimizar o conhecimento de Memnoch e de engrandecer seus próprios atos. No entanto, o diabo não se cala, garantindo que os rituais de culto à divindade envolvem dor porque a humanidade é incapaz de evitá-la em sua existência carnal. Esta seria a razão pela qual a dor teria sido incorporada a sua noção de divino, o que Memnoch vê como uma perversão: “Lord, their souls come to Sheol distorted, twisted by pain, black as cinders from the heat of loss and misery and violence which they have witnessed. Suffering is evil in this world. [...] You can't

²³² Tradução de Barcellos (1997): Não se trata de derrota. Memnoch, serei um mártir pelo que ensinar! Sangrentos sacrifícios do cordeiro inocente foram feitos ao bom Deus desde o surgimento dos Humanos! Eles instintivamente entregam a Deus o que tem maior valor para eles mesmos, para demonstrar seu amor. Quem sabe disso melhor do que você que observou seus altares, escutou suas orações e insistiu comigo para que eu prestasse atenção? Neles, o sacrifício e o amor estão vinculados./ — Senhor, eles fazem sacrifícios por medo! Não tem nada a ver com o amor a Deus, ou será que tem? Todos os sacrifícios? As crianças sacrificadas a Baal, e uma centena de outros rituais horrendos em todo o mundo. Eles agem assim por medo! Por que o amor exigiria o sacrifício?

²³³ Tradução do autor, em prosa: O Bem é o passivo que obedece à Razão./ O Mal é o ativo que se origina da Energia./ O Bem é o Paraíso./ O Mal é o Inferno.

believe that to suffer like this would do any good to anyone” (RICE, 1995, p. 242)²³⁴. Deus, por outro lado, acredita que o sofrimento depura a alma humana:

“What do you think taught your souls in Sheol their perfection? Was it not suffering? Yes, they enter perhaps twisted and burnt if they have failed to see beyond suffering on Earth, and some may despair and disappear. But in Sheol, over the centuries of suffering and longing, others are purged and purified. Memnoch, Life and Death are part of the cycle, and suffering is its by-product”.

[...]

“No, Lord, that's not true!” I said. “You've gotten it wrong. Utterly. Oh, I see what's happened.”

“You do? What are you trying to say to me? That I the Lord God, having spent thirty years in this human body, have not struck the truth?”

“But that's just it! You've known all along you were God. You mentioned times when you thought you were mad or almost forgot, but those were brief! Too brief! And now as you plot your death, you know Who you are and You won't forget it, will you?”

“No, I won't. I must be the Son of God Incarnate to fulfill my ministry, to work my miracles, of course. That's the whole point.”

“Then, Lord, you don't know what it means to be flesh!”

“How dare you assume that you do, Memnoch.”

“When you left me in that fleshly body, when you cast me down for the Daughters of Men to heal and care for, in the early centuries of this very land, I had no promise you would take me back to Heaven. Lord, you're not playing fair in this experiment. You've known all along you're going back, you're going back to be God!”

“And who better than I can understand what this flesh feels!” He demanded.

“Somebody who doesn't fully rest assured that He is the immortal Creator of the Universe,” I said. “Any mortal man hanging on a cross now on Golgotha outside Jerusalem would know better than you!” (RICE, 1995, p. 242-243)²³⁵.

Deus acredita que o sofrimento ensina perfeição; que, passando séculos purgando a dor no Sheol, uma alma humana poderia alcançar tal estado de pureza digno do paraíso e de

²³⁴ Tradução de Barcellos (1997): Senhor, suas almas chegam ao Sheol deformadas, contorcidas de dor, negras como carvão pelo calor da perda, da aflição e da violência que testemunharam. O sofrimento é nefasto neste mundo. O sofrimento é a degradação e a morte. É terrível, Senhor, não podeis acreditar que sofrer dessa forma trará algum benefício a alguém.

²³⁵ Tradução de Barcellos (1997): O que você acha que ensinou àquelas almas no Sheol sua perfeição? Não foi o sofrimento? É, talvez elas entrem contorcidas e calcinadas se deixaram de ver além do sofrimento na Terra; e algumas podem se desesperar e desaparecer. Mas no Sheol, ao longo dos séculos de sofrimento e anseios, outras são depuradas e purificadas. Memnoch, a Vida e a Morte fazem parte do ciclo, e o sofrimento é seu subproduto. [...] — Não, Senhor, isso não é verdade! Compreendestes tudo errado. Totalmente. Ah, agora percebo o que aconteceu. / — Você percebe? O que está tentando me dizer? Que eu, o Senhor Deus, tendo passado trinta anos neste corpo humano, não atinei com a verdade? — Mas é exatamente esse o ponto! Vós soubestes o tempo todo que éreis Deus. Mencionastes tempos em que imagináveis estar louco ou em que quase Vos esquecíeis, mas esses momentos eram breves! Brevíssimos! E agora, ao planeardes Vossa morte, sabeis Quem sois e não Vos esqueceréis, certo? / — Não, não me esquecerei. Devo ser o Filho de Deus Encarnado para cumprir minha missão, fazer os milagres, é claro. Esse é o ponto crucial. / — Então, Senhor, não sabeis o que significa estar na carne! / — Como você ousa supor que você saiba, Memnoch? / — Quando me deixastes naquele corpo de carne, quando me lançastes de lá de cima para que as Filhas dos Homens cuidassem de mim e me curassem, nos primeiros séculos desta mesma região, eu não tinha nenhuma garantia de que iríeis me aceitar de volta no Paraíso. Senhor, não estais jogando limpo nessa Vossa experiência. O tempo todo sabíeis que iríeis retornar, que retornaríeis para ser Deus! / — E quem melhor do que eu pode entender o que esta carne sente? / perguntou Ele. / — Alguém que não tenha a perfeita segurança de saber que Ele é o Criador imortal do Universo, respondi. Qualquer homem mortal suspenso numa cruz agora no Gólgota, nas cercanias de Jerusalém, entenderia melhor do que Vós!

sua presença: “[w]hat do you think taught your souls in Sheol their perfection? Was it not suffering?”. No entanto, Memnoch não concorda com essa perspectiva porque ele não vê justificativa alguma para o sofrimento humano – com o agravante da possibilidade de que o mundo material não passe de um experimento. De fato, do ponto de vista do diabo, o sofrimento poderia ser simplesmente banido da existência. Sob este aspecto, nem uma das personagens consegue entender a outra, em parte, pois Deus mostra-se por demais orgulhoso de sua natureza divina: “What are you trying to say to me? That I the Lord God, having spent thirty years in this human body, have not struck the truth?”. Para Memnoch, “Lord, you don’t know what it means to be flesh!”, pois para compreender o que significa estar na carne, um indivíduo precisa estar despido de suas seguranças: “[s]omebody who doesn’t fully rest assured that He is the immortal Creator of the Universe” e, nesse sentido, qualquer ser humano saberia melhor do que Deus o que é estar na carne.

Esse tipo de hipocrisia, nascida do orgulho, mostra-se semelhante às acusações que o Anjo de Boston realiza contra o monarca celeste em *America*: “[w]hat God is he, writes laws of peace, & clothes him in a tempest/ What pitying Angel lusts for tears, and fans himself with sighs/ What crawling villain preaches abstinence & wraps himself/ In fat of lambs? [...]” (BLAKE, 1793, p. 12)²³⁶. Tal noção de divindade se reporta à concepção satânico-tardia de Blake, considerando-se que o ato satânico seria o ato de um indivíduo acusar o pecado no outro, compreendendo a si mesmo como acima e imune ao pecado. O Deus riceano, nesse sentido, apresenta-se semelhante ao Urizen blakeano, colorido pelas artimanhas de seu Satã-tardio, aquele que representa o erro humano, o pecado como ato acusatório.

Após a contenda, Deus bane Memnoch mais uma vez, proibindo-o definitivamente de entrar no paraíso, incumbindo-o de total responsabilidade sobre o Sheol e, assim, sobre a possibilidade de salvação da alma humana – definindo claramente que, ao menos que Memnoch faça seu trabalho corretamente, as almas humanas jamais entrariam no paraíso. É interessante notar que Deus também limita as formas físicas de Memnoch à imagem demoníaca que Lestat confunde com uma estátua e ao “homem comum”, cujo rosto o vampiro é incapaz de registrar. Por sua vez, a forma angelical de Memnoch passa a ser passível de acesso apenas por autorização de Deus. Ou seja, o monarca celeste infringe um tipo de violência sutil sobre o seu adversário, impedindo-o de acessar a forma física angelical que representa materialmente seu “eu” individual.

²³⁶ Tradução de Portela (2005): Que Deus é este, que escreve leis da paz & se veste de tempestade?/ Que Anjo condoído anseia por lágrimas, e se abana com ais?/ Que vilão rastejante prega abstinência & se engorda/ com o melhor dos cordeiros?

Nesse ponto, encontra-se a mais contundente aproximação entre o discurso demoníaco blakeano e o discurso demoníaco riceano. Ao final do referido embate com Deus, Memnoch define seus princípios, partindo da noção de que Deus teria santificado o sofrimento: “what He actually did was this. He said over and over to me, ‘Memnoch, everything in the universe is used... made use of... you understand?’ And He came down, suffered, died, and rose from the Dead to consecrate human suffering, to enshrine it as a means to an end” (RICE, 1995, p. 163)²³⁷. Tendo isso em vista, o diabo riceano define seus princípios contrários, a partir dos quais intenta trabalhar em prol da salvação da alma humana, noções que estão muito próximas das ideias apresentadas por Blake em seus tratados *All Religions are One* (1788) e *There is no Natural Religion* (1788). Tais textos apresentam concepções que o artista iria desenvolver principalmente em *The Marriage*, como suas ideias sobre corpo, imaginação, razão e energia. Memnoch esclarece seus princípios:

And I can do that my way? By telling them what a merciless God you are, and that to kill in your name is wicked, and that suffering warps and twists and damns its victims more often than redeems them? I can tell them the truth? That if they would go to you, they would abandon your religions and your holy wars and your magnificent martyrdom? They would seek to understand what the mystery of the flesh tells them, the ecstasy of love tells them? You give me permission? You give me permission to tell them the truth?” [...] “I shall teach them to forgive you for what you are – Majestic, Infinitely Creative, and Imperfect (RICE, 1995, p. 259)²³⁸.

Em primeira instância, Memnoch considera Deus como um ser impiedoso, “merciless God”, o que o tornaria incapaz de, de fato, compreender o sofrimento humano. Tendo descido a Terra com a ciência de sua natureza divina, o Deus de Rice assume uma posição urizênica diante do sofrimento, encontrando um lugar para ele na ordem das coisas. Para Memnoch, tal característica leva a uma falha de caráter, pois Deus torna-se incapaz de estabelecer uma conexão empática com o homem e, nesse sentido, indo contra o 2º princípio de *All Religions are One*: “As all men are alike in outward form, So (and with the same infinite variety) all are alike in the Poetic Genius” (BLAKE, 2005, p. 37)²³⁹. Lembrando que o Gênio Poético diz

²³⁷ Tradução de Barcellos (1997): Você sabe que o que Ele de fato fez foi o seguinte. Ele repetiu inúmeras vezes para mim, "Memnoch, tudo no universo é usado... é aproveitado... você compreende?" E Ele desceu, sofreu, morreu e se levantou dos Mortos para consagrar o sofrimento humano, para sacralizá-lo como um meio para um fim.

²³⁸ Tradução de Barcellos (1997): E eu posso fazer isso ao meu modo? Posso lhes dizer como sois um Deus impiedoso, que matar em Vosso nome é perverso e que o sofrimento entorta, deturpa e condena suas vítimas muito mais do que as salva? Posso lhes contar a verdade? Que, se quiserem chegar a Vós, devem abandonar Vossas religiões, Vossas guerras santas e Vosso magnífico martírio? Que procurem entender o que o mistério da carne lhes diz, o que o êxtase do amor lhes diz? Vós me dais permissão? Tenho Vossa permissão para lhes contar a verdade? [...] — Vou ensiná-los a Vos perdoar pelo que sois: Majestoso, Infinitamente Criativo e Imperfeito.

²³⁹ Tradução de Portela (2005): Tal como os Homens são semelhantes na forma externa, assim (e com a mesma variedade infinita) todos são idênticos no Gênio Poético.

respeito à faculdade imaginativa do homem, a maneira pela qual o homem seria capaz de perceber/alcançar a divindade. Green (2005) comenta que as faculdades pelas quais o homem experimenta o mundo não estão ligadas apenas ao próprio corpo, como também ao corpo de outros; dessa relação, desse contato, emergiria uma experiência frutífera, a experiência profética da criação da arte.

O 2º princípio de *All Religions* soa um tanto platônico. Porém, Blake sugere que todo homem seria uma expressão criativa (em potencial). Desse modo, cada indivíduo mostra-se como uma porção do Gênio Poético. Ao mesmo tempo em que isto torna cada indivíduo semelhante – em nível criativo e empático – também os torna individuais, justamente porque criativos. Ou seja, a faculdade imaginativa do homem, que é sua instância divina, torna-o capaz de distinguir-se por força da vontade criativa. Este é justamente o argumento de Memnoch quando afirma que “suffering warps and twists and damns its victims” e que os homens, para conhecerem de fato o divino, deveriam “abandon your religions and your holy wars and your magnificent martyrdom”. Isto porque, para o diabo de Rice, assim como para Blake, a experiência do corpo capaz de oferecer revelação não se relaciona à dor, mas justamente ao “sensual enjoyment”.

Memnoch afirma que, para salvar sua alma e conhecer o paraíso, a humanidade deveria “seek to understand what the mystery of the flesh tells them, the ecstasy of love tells them” e questiona Deus a esse respeito: “I can tell them the truth?”. Ou seja, para o diabo de Rice, nenhum dos princípios defendidos por Deus, sobretudo em relação ao sofrimento, apresenta-se como verdadeiro. Memnoch acredita justamente no oposto ao martírio. Trata-se da mesma concepção apresentada diante da corte de Deus, quando Memnoch afirma ter encontrado um sentido de divino na experiência sexual: “in the orgasm [...] I had felt an ecstasy that was like the joy of Heaven, I had felt it and felt it only in connection with the body that lay beneath me” (RICE, 1995, p. 207)²⁴⁰. Além disso, essa noção de divindade compartilhada no orgasmo ofereceu a ele uma noção de alteridade antes desconhecida, cuja experiência do corpo do outro é parte fundamental: “felt it only in connection with the body”. Tal conexão sugere sua individualidade, ao passo que ressalta também a individualidade de outrem, estabelecendo uma noção empática: dois seres semelhantes, ainda que distintos, capazes de sentir, de pensar e de amar.

²⁴⁰ Tradução de Barcellos (1997): No orgasmo [...] eu sentia um êxtase que era como a alegria do Paraíso. Eu a havia sentido e apenas em relação ao corpo que estava sob o meu.

A afirmativa de Memnoch, de que “when I went into the flesh” encontrou “[...] something that is purely Divine” (RICE, 1995, p. 214)²⁴¹, assim como seu princípio de salvação, calcado da exploração do amor e da carne, relaciona-se diretamente com o desenvolvimento argumentativo dos princípios de Blake, tanto em *All Religions* quanto em *There is No Natural Religion*. O Argumento de *All Religions* sugere a questão principal do tratado: “As the true method of knowledge is experiment the true faculty of knowing must be the faculty which experiences (BLAKE, 2005, p. 35)²⁴². Aqui, Blake sugere o que mais tarde desenvolveria em *The Marriage*, a noção de que o corpo, a forma material da alma, apresenta-se como mediador do conhecimento humano. Nesse sentido, para que se construa o conhecimento, o indivíduo necessita exercer ação no mundo, pôr seu desejo em movimento, de forma muito semelhante às noções desenvolvida em torno da “Energia”.

O primeiro princípio de *All Religions* já ressoa a proximidade com a ideia de energia, aqui associada ao Gênio Criativo: “That the Poetic Genius is the true Man, and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius (BLAKE, 2005, p. 35)²⁴³. Nesta instância, o Gênio Poético seria não apenas a capacidade criativa do homem, como também seu corpo total, composto por porções espirituais em diferentes estados – céu, inferno, inocência, experiência, etc. O princípio de imanência que norteia o pensamento blakeano também pode ser identificado no princípio 5: “The Religions of all Nations are derived from each Nations different reception of the Poetic Genius” (BLAKE, 2005, p. 39)²⁴⁴. Sendo o Gênio Poético a capacidade imaginativa do homem, sua capacidade visionária, que também é a faculdade responsável pela criação artística, a capacidade humana de compreensão do divino está atrelada a ele. Trata-se da mesma noção tecida por Memnoch, quando ele menciona que o homem imaginou um Deus. Blake vê o dogma como perversão da imaginação, do mesmo modo que Rice escreve que seu Deus santificou o sofrimento, criando lugar para ele em sua doutrina. Assim como Blake escreve que o Gênio Poético é o corpo eterno do homem e Deus está no Gênio Poético, Memnoch sugere que o homem abandone a Deus por uma noção pura de divindade, aquela encontrada na exploração do corpo, “the mystery of the flesh” e “the ecstasy of love”, calcada nas faculdades imaginativas.

²⁴¹ Tradução de Barcellos (1997): Senhor, quando entrei na carne [...] algo que é simplesmente Divino.

²⁴² Tradução de Portela (2005): Já que o verdadeiro método de conhecimento é a experiência, a verdadeira faculdade de conhecer tem de ser a faculdade que experimenta.

²⁴³ Tradução de Portela (2005): Que o Gênio Poético é o verdadeiro Homem, e que o corpo ou forma externa do Homem deriva do Gênio Poético.

²⁴⁴ Tradução de Portela (2005): As Religiões de todas as Nações derivam dos diferentes modos de cada Nação receber o Gênio Poético, que é chamado em toda a parte o Espírito da Profecia.

Blake destaca a capacidade perceptiva do homem no 1º princípio (a)²⁴⁵ de *There is No Natural Religion*: “Man cannot naturally Percieve, but through his natural or bodily organs (BLAKE, 2005, p. 54)²⁴⁶, o que sugere o corpo como mediador das faculdades criativas. Ou seja, a partir do corpo é que o homem tem acesso ao mundo, assim, o corpo é a instância da existência humana que media sua relação com o divino. Além disso, o autor extrapola essa noção do 1º princípio (b): “Mans perceptions are not bounded by organs of perception, he percieves more than sense (tho’ ever so acute) can discover (BLAKE, 2005, p. 53)²⁴⁷. Para Blake, o homem percebe mais do que sente, pois sua capacidade criativa é infinita, estando calcada em sua noção de profecia e, nesse sentido, um indivíduo é capaz de, através de suas faculdades criativas, ver além dos limites impostos por sua forma material, através do olhar espiritual da visão artística. Isto porque “The desire of Man being Infinite, the possessions is Infinite & himself Infinite” (BLAKE b, 2005, p. 59)²⁴⁸ e, assim, o limite do desejo humano e suas realizações se reportam à sua capacidade imaginativa, à sua instância no Gênio Poético, que é também infinita.

O desenvolvimento argumentativo de Blake culmina na placa “Appliction” (b) e na última, sem numeração (b): “He who sees Infinite in all things sees God. He who seens the Ratio only sees himself only (BLAKE, 2005, p. 61)²⁴⁹ e “Therefore God becamas as we are, that we may be as he is” (BLAKE, 2005, p. 61)²⁵⁰. Nesse sentido, o Infinito pode ser compreendido como a potência imaginativa do homem e Deus como imaginação. Já “Ratio” seria racionalidade, dizendo respeito ao que é parte da natureza e está apartado da instância espiritual. Trata-se de uma visão instrumentalizadora, calcada em um egoísmo e em um caráter autocentrado – o homem como um animal racional, nos mesmos moldes da concepção do Deus riceano, contra o qual Memnoch se rebela. Por outro lado, “God becamas as we are, that we may be as he is” refere-se ao homem enquanto uma criatura de infinda capacidade criativa, cuja potência pode afetar o mundo e o próprio indivíduo, alterando seu corpo

²⁴⁵ Portela (2005) destaca que Blake compôs duas séries de placas para *There is No Natural Religion*, séries a e b – distinção que também utilizo. Autores como Viscomi comentam que os exemplares existentes de *There is No Natural Religion* que combinam as duas séries foram produzidos em datas posteriores à original. Nas versões posteriores, normalmente compostas por 12 gravuras, constam nove gravuras da série a e três da série b, especificamente as I, II e a última, sem numeração.

²⁴⁶ Tradução de Portela (2005): O Homem só consegue Percepçionar naturalmente através dos seus órgãos naturais ou corporais.

²⁴⁷ Tradução de Portela (2005): As Percepções do Homem não estão limitadas aos órgãos da percepção, ele apreende mais do que os sentidos (ainda que muito agudos) são capazes de descobrir.

²⁴⁸ Tradução de Portela (2005): Sendo o desejo do Homem infinito, Infinita é a posse & ele próprio é Infinito.

²⁴⁹ Tradução do autor, em prosa (2018): Aquele que vê o Infinito em todas as coisas, vê a Deus. Aquele que vê Racionalidade vê apenas a si mesmo.

²⁵⁰ Tradução de Portela (2005): Por isso Deus vem a ser o que somos, para virmos a ser o que ele é.

material em prol de seu “eu”, propiciando que sua mente rompa com a Lei Mortal e redescubra o paraíso na imaginação.

A visão do infinito e o encontro com o divino, nos tratados de Blake, ressoam o discurso de Memnoch, calcado na exploração corporal e na busca por uma noção de divindade imanente. Esse paralelo entre os princípios de Memnoch e os de Blake fundamentam a concepção de Rice sobre seu diabo, aproximando-o de noções blakeanas e, por outro lado, assimilando desordenadamente as ideias do artista em uma representação demoníaca tomada por um frenesi de ação, um desejo esquizofrênico que só poderia estar calcado no Jardim Selvagem de Lestat.

Toda esta discussão sobre o corpo, sobre a exploração dos sentidos corporais, a salvação da alma e a santificação do sofrimento; todo o ideário posto em cheque pelo diabo, discussão exaltada por uma voz blakeana, culmina no que se apresenta como uma espécie de novo ideal filosófico-religioso. Rice, ao contrário de Blake, não descarta completamente a noção de mistério da divindade, resguardando a noção infável de Deus – e também seus atos. Por outro lado, a autora traça, através da narrativa da personagem Memnoch, um caminho contrastante, pois o diabo ressalta a necessidade da busca por uma verdade na carne, uma verdade que é divina e é interior ao homem. Ou seja, imanente. Trata-se de uma concepção sensualista e, como já mencionado, similar ao “sensual enjoyment” blakeano. Lestat traça considerações a esse respeito em diálogo com Memnoch:

“It was a bloodless Creation and without sacrifice,” I said. My voice was dull but my mind had never been more alert. “That is what you're saying. But He does believe suffering is sacrosanct or can be. Nothing is wasted. All things are used.”
 “Yes. But my position is that He took the awful flaw in His cosmos – human pain, misery, the capacity to suffer unspeakable injustice – and He found a place for it, using the worst superstitious beliefs of Men.” (RICE, 1995, p. 163)²⁵¹.

A criação do universo não teria exigido sacrifício e, nesse sentido, não haveria justificativa para o sofrimento humano. Ao excluir-se o martírio do jogo filosófico, também se exclui a noção de pecado e, de fato, o que toma o seu lugar é a acusação do pecado enquanto ato hipócrita em si, exatamente como a concepção tardia de Blake a esse respeito. A partir dessa noção, Memnoch considera que a existência humana encontraria sua forma e

²⁵¹ Tradução de Barcellos (1997): — Foi uma Criação sem sangue e sem sacrifício — disse eu. Minha voz estava apática, mas minha mente nunca havia estado mais alerta. — É isso o que você está dizendo. Mas Ele acredita mesmo que o sofrimento é sacrossanto ou que pode ser. Nada se desperdiça. Tudo é aproveitado. / — É. Mas minha posição quanto a isso é que ele tomou a falha horrível no Seu cosmo, a dor humana, a aflição, a capacidade de sofrer injustiças inomináveis, e encontrou um lugar para ela, recorrendo às piores superstições dos Homens.

força motriz nos princípios da energia (blakeana), que norteariam também a ação criativa. Tais sentidos parecem encontrar suporte ou personificação em Dora, a filha de Roger, que possui um programa religioso e prega pela televisão. Os principais problemas do romance, a questão do corpo e a salvação da alma, também parecem obscuramente ligados à representação de Dora na narrativa, embora isso seja especulação. O fato é que Dora encarna exatamente os argumentos de Memnoch, na forma de um tipo de santa contemporânea, sincrética, divina justamente pelo fato de compreender o corpo em seu status de divindade. A aura de santidade de Dora já está sugerida em sua primeira descrição, quando Lestat comenta sobre sua performance televisiva:

Her television appeal is peculiar. She talks theology with gripping common sense, you know, the kind of televangelist that just might make it all work. Don't we all fear that someone like that will come along? She dances like a nymph or a temple virgin, I suppose I should say, sings like a seraph, invites the entire studio audience to join with her. Theology and ecstasy, perfectly blended. And all the requisite good works are recommended (RICE, 1995, p. 10)²⁵².

A primeira característica ressaltada por Lestat é o carisma de Dora, “[h]er television appeal is peculiar”, associado a sua forma atrativa de tratar de teologia. Lestat destaca que alguém como ela “might make it all work”, no sentido de oferecer de fato alguma iluminação religiosa aos telespectadores. O vampiro a compara aos santos medievais, que oravam e se dedicavam ao culto do divino tomados por êxtase. Além disso, o fato de Dora dançar “like a nymph” e cantar “like a seraph” sugere uma caracterização sublime, não no sentido burkeniano – relativo ao horror diante da divindade – mas blakeano, no sentido de uma extrapolação e exuberância de sentidos, culminando em uma beleza divina, em que “[t]heology and ecstasy” estão “perfectly blended”.

A aura sublime de Dora, atrelada ao seu espectro de santidade, está ligada à sua capacidade profética, que é sua capacidade imaginativa. Em um primeiro momento, Lestat demonstra-se um tanto aflito pela possibilidade de sua caçada a Roger levá-lo a Dora: “I would never reveal myself to Dora as I did with Gretchen”, I said. ‘No. I won’t hurt Dora. I learnt my lesson” (RICE, 1995, p. 15)²⁵³. Isto porque, em *Body Thief*, Gretchen enlouquece

²⁵² Tradução de Barcellos (1997): Seu apelo televisivo é peculiar. Ela fala de teologia com um bom senso cativante, sabe? O tipo de evangélico de televisão que talvez conseguisse fazer tudo aquilo funcionar. Nós todos não tememos que alguém desse tipo acabe aparecendo? Ela dança como uma ninfa ou como uma virgem do templo, suponho que devesse dizer, canta como um serafim, convida toda a platéia do estúdio para se reunir a ela. A teologia e o êxtase, em perfeita combinação. E todas as boas ações necessárias são recomendadas.

²⁵³ Tradução de Barcellos (1997): Eu nunca me revelaria a Dora como fiz com Gretchen — disse eu — Não. Não vou ferir Dora. Apreendi minha lição.

diante da visão da totalidade sobrenatural de Lestat. Roger, diante da morte iminente nos braços do vampiro, também é tomado por horror diante da visão de Lestat:

He couldn't form words. No mortal in my grip like this could have been expected to utter anything but prayers, and he had no prayers! He stared right into my eyes, and then very slowly took my measure, not daring to move, his face still fixed in both my cold, cold hands, and he knew. Not human.

It was the strangest reaction! Of course I'd confronted recognition before, in lands the world over; but prayer, madness, some desperate atavistic response, something always accompanied it. Even in old Europe where they believed in the *nosferatu*, they'd scream out a prayer before I sank my teeth (RICE, 1995, p. 33)²⁵⁴.

Lestat percebe que Roger reconhece sua natureza sobrenatural: “he knew. Not human”. Ainda assim, tal ciência não previne o contrabandista de ser tomado pelo torpor proveniente do horror, sendo que até mesmo sua capacidade cognitiva é reduzida: “He couldn't form words”. No entanto, a reação de Roger, seu arrebatamento frio e distante, ainda é menos arrasador que a loucura de Gretchen, em *Body Thief*. A personagem é completamente consumida, incapaz de aceitar a presença de Lestat diante de si: “[w]ho are you?” she whispered for the third time. How large her eyes, how dark the pupils, as they danced over me, like ringers drawn to something that would burn them. ‘I'm asking you again to tell me the truth!’” (RICE, 1991, p. 304)²⁵⁵. O protagonista destaca a repetição da mesma pergunta, “[w]ho are you”, diante do que ela continua a ignorar a resposta. Além disso, Lestat ressalta a sensação embotada transmitida por seus olhos e o temor inato de que algo a ferisse, acompanhada da estaticidade inicial: “[...] she remained there, shaking all over, and only dry sobs came suddenly from her open mouth (RICE, 1991, p. 306)²⁵⁶. A tensão imposta a Gretchen pela presença sobrenatural de Lestat culmina em um surto desesperado, que a conduz até a capela de sua vila, onde entra em um tipo catatonia:

I looked down at her again, at her upturned face with its blind eyes at half mast, and her mouth so slack though the words still came from it.
“Christ, my beloved Christ, gather me into your arms.”

²⁵⁴ Tradução de Barcellos (1997): Ele não conseguia formar palavras. Não se poderia esperar que nenhum mortal nas minhas garras pronunciasse qualquer coisa a não ser orações, e ele não tinha pessoa, sem ousar se mexer, com o rosto ainda seguro pelas minhas duas mãos tão frias. E ele soube. Não humano./

Foi uma reação estranhíssima! É claro que eu já havia me deparado antes com o reconhecimento, em todos os cantos do mundo; mas as preces, a loucura, alguma desesperada reação atávica, alguma coisa sempre o acompanhava. Mesmo na velha Europa, onde acreditavam no *nosferatu*, costumavam gritar uma prece antes que eu afundasse meus dentes.

²⁵⁵ Tradução de Rodrigues (1993): — Quem é você? — murmurou pela terceira vez. Os olhos imensos, as pupilas escuras me examinando como dedos estendendo-se para uma coisa que podia queimá-los. — Estou pedindo outra vez para me dizer a verdade!

²⁵⁶ Tradução de Rodrigues (1993): Gretchen ficou ali, tremendo e apenas soluços secos subiram do seu peito.

And through the haze of my tears, I watched the red blood welling and flowing red and thick and copious from her open palms (RICE, 1991, p. 307)²⁵⁷.

Gretchen inflige a si mesma os estigmas de Cristo, em uma tentativa desesperada de encontrar algo de divino capaz de confortá-la. Isto porque ela acredita que Lestat é mal, que ele é o próprio diabo, tornando-se completamente absorvida por um falso êxtase, um sentimento que lentamente a destrói, transformando-a em uma criatura de “blind eyes” e “her mouth so slack”. Enquanto Gretchen tem a sanidade aniquilada diante da presença sobrenatural de Lestat, Dora fica intrigada diante do vampiro. Existe inclusive uma inversão de estados em seu primeiro encontro, pois é Lestat quem se torna vulnerável diante dela. Lestat invade o prédio onde Dora vive, uma antiga construção que costumava servir de sede a um convento e, ao perceber que a filha de Roger voltou para casa, ele tenta fugir, mas Dora acaba tendo um vislumbre seu. Então Lestat sente-se impelido a esconder-se e embrenha-se no sótão do prédio. No entanto, ele é facilmente encontrado pela garota:

Then she found me with her eyes. She looked right at me in the corner.
 “Why are you frightened?” she asked. Her voice was soothing.
 I realized I was jammed into the corner, legs crossed, knees beneath my chin, arms locked around my legs, looking up at her.
 “I... I am sorry....” I said. “I was afraid ... that I had frightened you. I was ashamed that I had caused you distress. I felt that I'd been unforgivably clumsy.”
 She stepped towards me, fearlessly. Her scent filled the attic slowly, like the vapor from a pinch of burning incense.
 She looked tall and lithesome in the flowered dress, with the lace at her cuffs. Her short black hair covered her head like a little cap with curls against her cheeks. Her eyes were big and dark, and made me think of Roger.
 Her gaze was nothing short of spectacular. She could have unnerved a predator with her gaze, the light striking the bones of her cheeks, her mouth quiet and devoid of all emotion.
 “I can leave now if you like,” I said tremulously. “I can simply get up very slowly and leave without hurting you. I swear it. You must not be alarmed.”
 “Why you?” she asked.
 “I don't understand your question,” I said. Was I crying? Was I just shivering and shaking? “What do you mean, why me?”
 She came in closer and looked down at me. I could see her very distinctly.
 Perhaps she saw a mop of blond hair and the glint of light in my glasses and that I seemed young.
 I saw her curling black eyelashes, her small but firm chin, and the way that her shoulders so abruptly sloped beneath her lace and flowered dress that she seemed hardly to have shoulders at all – a long sketch of a girl, a dream lily woman. Her tiny waist beneath the loose fabric of the waistless dress would be nothing in one's arms.
 There was something almost chilling about her presence. She seemed neither cold nor wicked, but just as frightening as if she were! Was this sanctity? I wondered if I

²⁵⁷ Tradução de Rodrigues (1993): Olhei outra vez para Gretchen, para o rosto voltado para cima, os olhos semicerrados que nada viam, a boca entreaberta e flácida, orando ainda./ — Cristo, meu Cristo amado, leva-me em teus braços. Através da névoa das minhas lágrimas, eu via o sangue fluindo vermelho e espesso das palmas das mãos dela.

had ever been in the presence of a true saint. I had my definitions for the word, didn't I? (RICE, 1995, p. 106)²⁵⁸.

Ao contrário de Gretchen, incapaz de contemplar Lestat, fixa em qualquer outro detalhe, inclusive na repetição das mesmas questões, Dora “looked right at me” e o indaga “[w]hy are you frightened?” she asked. Her voice was soothing”. O vampiro então se dá conta de sua postura, que sugere um medo terrível, e, após desculpar-se balbuciando, tece seu primeiro comentário acerca da aura de santidade de Dora: “[s]he stepped towards me, fearlessly. Her scent filled the attic slowly, like the vapor from a pinch of burning incense”. A garota não o teme, mesmo diante de sua presença sobrenatural incontestável, a mesma presença que aterrorizou Roger e destruiu a mente de Gretchen. Além disso, o protagonista destaca que seu aroma preenche tudo ao redor, como uma infusão de energia divina, comparando seu cheiro ao incenso dos altares de adoração à Deus, como comumente menciona-se em diversos livros da *Bíblia*, por exemplo, no *Êxodo*: “he shall burn incense upon it, a perpetual incense before the LORD throughout your generations” (EXODUS, 30:8)²⁵⁹.

Após uma breve descrição dos traços esguios de Dora, Lestat comenta sobre o poder no olhar da garota, “[h]er gaze was nothing short of spectacular”, afirmando que “[s]he could have unnerved a predator with her gaze”, o que de fato ela o fez. Além disso, a descrição dos traços de Dora, a dubiedade da boca “devoid of all emotion” ao passo que ela claramente demonstra compaixão por um Lestat atemorizado diante dela, extrapolam a representação de

²⁵⁸ Tradução de Barcellos (1997): Ela então me descobriu com os olhos. Olhou direto para mim no canto.

— Por que você está assustado? — perguntou ela, com um tom de voz tranqüilizador./ Percebi que estava encurralado no canto, com as pernas cruzadas, o queixo pousado nos joelhos, os braços prendendo as pernas, os olhos erguidos para ela./ — Pe... Perdoe-me... — disse eu. — Fiquei com medo de tê-la assustado./ Com vergonha de lhe ter causado aflição. Achei que fui imperdoavelmente desastrado. Ela veio na minha direção, sem medo. Seu cheiro foi enchendo lentamente o sótão, como o vapor de uma pitada de incenso que queima./ Ela parecia alta e esguia no vestido florido, com a renda nos punhos. Os cabelos negros e curtos cobriam sua cabeça como um pequeno boné com cachos junto ao rosto. Seus olhos eram grandes e escuros, e me faziam pensar em Roger./ Seu olhar era nada menos do que espetacular. Ela poderia ter abalado um predador com aquele olhar, a luz atingindo os ossos das suas faces, a boca muda e desprovida de toda emoção./ — Posso ir embora agora, se você preferir — disse eu, trêmulo. — Posso simplesmente me levantar muito devagar e sair sem machucá-la. Juro. Não precisa ficar alarmada./ — Por que você? — perguntou ela./ — Não estou compreendendo sua pergunta — disse eu. Será que eu estava chorando? Será que eu estava apenas trêmulo e abalado? — O que você quer dizer, por que eu?/ Ela se aproximou mais e olhou para mim, de cima. Eu a via perfeitamente./ Talvez ela estivesse vendo um topete louro, o reflexo da luz nos meus óculos e que eu parecia jovem./ Eu via seus cílios negros e curvos, seu queixo pequeno porém firme e o jeito com que seus ombros caíam de forma tão abrupta por baixo do vestido de flores e renda que ela dava a impressão de não ter ombros absolutamente: um longo esboço de garota, uma mulher-lírio de sonho. Sua cintura ínfima por baixo do tecido solto do vestido sem forma seria como nada nos meus braços./ Na sua presença, havia algo que dava calafrios. Ela não parecia nem fria nem perversa, mas era assustadora como se fosse! Seria isso a santidade? Perguntei-me se eu algum dia havia estado na presença de um verdadeiro santo. Eu tinha minha própria definição para a palavra, não tinha?

²⁵⁹ Tradução do autor, em prosa (2018): Ele queimará incenso sobre o incensário, um incenso perpétuo diante do Senhor por todas as suas gerações.

sua beleza, o que, mais uma vez, sugere uma presença sublime. De fato, o vampiro a sintetiza como “a dream lily woman”, como se sua figura só pudesse ser apreendida através de uma evocação visionária, uma imagem que habite nas regiões da imaginação.

Lestat também menciona que “[t]here was something almost chilling about her presence. She seemed neither cold nor wicked, but just as frightening as if she were”, o que sugere uma representação de sublime burkeniana, relacionada a sensação dual, entre o horror e a beatitude, diante da imagem do divino. “Was this sanctity?”, Lestat se questiona. No entanto, essa descrição não se afasta tanto assim da noção blakeana de beleza, da mesma forma que a descrição de Memnoch como uma figura carrancuda e impossível. Em nenhum momento Dora é descrita como blakeana, mas sua imagem exuberante, como uma estátua viva, fria e cálida, distante e empática, enquadra-se com facilidade na concepção de beleza de Blake, que, de certa forma, é paralela ao Jardim Selvagem de Lestat.

Além do espectro de santidade projetado pela imagem de Dora, diversos outros traços de sua caracterização sugerem um paralelo com este “novo ideal” aludido por Memnoch. Roger conta a Lestat que “[s]he knows Scripture inside and out, she's covered all the Pseudepigrapha, Apocrypha, the works of Augustine, Marcion, Moses, Maimonides; she's convinced that the prohibition against sex destroyed Christianity” (RICE, 1995, p. 74)²⁶⁰; noção que vai ao encontro da exploração corporal proposta pelo diabo riceano e por Blake, experiência capaz de potencializar o encontro com o divino.

Dora também sugere que a arte é a expressão humana do divino, na mesma linha de Blake: “[d]ad, religion doesn't come from relics and texts. They are the expression of it” (RICE, 1995, p. 78)²⁶¹. Trata-se da noção blakeana da arte como produto da profecia, fruto da visão do artista das coisas divinas presentes na criação material. Paralelamente à metafísica blakeana, as concepções filosófico-teológicas de Dora também parecem apontar para uma noção imanente de divindade. Roger menciona que “[...] she said it was the inner miracle that counted” (RICE, 1995, p. 78)²⁶², o que ilustra a procura de Dora por um sentido interior, um sentido com valor de verdade. Além disso, Dora afirma que: “[t]hat Christ is in every stranger you meet, the poor, the hungry, the sick, the people next door!” (RICE, 1995, p. 70)²⁶³. Na dogmática Católica, Cristo é compreendido como o Deus encarnado e não como o filho de

²⁶⁰ Tradução de Barcellos (1997): Ela conhece as Escrituras de trás para a frente. Estudou todas as Pseudepígrafas, os Apócrifos, as obras de Agostinho, Marcion, Moisés Maimônides. Ela tem a convicção de que a proibição do sexo destruiu o cristianismo [...].

²⁶¹ Tradução de Barcellos (1997): [...] a religião não deriva de textos e relíquias, mas que eles são sua expressão.

²⁶² Tradução de Barcellos (1997): [...] ela dizia que o que contava era o milagre interior.

²⁶³ Tradução de Barcellos (1997): A de que Cristo está em cada estranho que se conheça, nos pobres, nos famintos, nos doentes, nos nossos vizinhos.

Deus, como nas vertentes Cristãs Protestantes. Neste contexto, Dora defende uma visão filosófico-teológica que compreende Deus como uma energia interna ao homem, uma força que habita cada indivíduo sob a face da Terra. Tal perspectiva está muito próxima de Blake, principalmente ao considerarmos suas defesas do Gênio Poético como sendo, ao mesmo tempo, o verdadeiro Deus e o verdadeiro Homem.

Por fim, “Dora thinks the world needs a new revelation. A new prophet. But you just don't become a prophet! She says her transformation must come with seeing and feeling; but it's no Revival Tent experience” (RICE, 1995, p. 79)²⁶⁴. Ou seja, a garota busca por um novo ideal, um milagre interior a partir do qual ela possa alcançar uma nova concepção teológico-religiosa. Para ela, o caminho para tal descoberta está relacionado à experiência corporal e à capacidade visionária: “must come with seeing and feeling”. No entanto, neste ponto, Dora não se considera como uma nova profetiza, embora venha tornar-se a ser, nem acredita que Lestat seja um tipo de milagre, mesmo que Roger insista que Lestat o seja.

Ao final de sua jornada ao lado de Memnoch, Lestat contempla o martírio de Cristo e recebe das mãos do messias o Véu de Verônica, relíquia que teria sido usada para secar o sangue do rosto de Jesus, deixando uma indelével inscrição de sua face no tecido. Portando o Véu, Lestat é conduzido por visões de guerra e morte e, então, ao inferno, de onde escapa tomado por um arrebatador senso de horror. O vampiro retorna ao seu apartamento em Nova York, onde Dora, Armand e David esperavam por ele.

Em seu retorno, faminto, Lestat é enlevado pelo odor do sangue menstrual que exala de entre as pernas de Dora e, com a permissão da garota, o vampiro a deita sobre o piso de mármore e bebe seu sangue em uma cena marcada por um toque de erotismo. Sua atitude advém, em parte, da percepção de que a criação não exige sacrifício e, por isso, ele necessita encontrar uma forma de sustento que não tenha como alicerce o sofrimento santificado: “It was a bloodless Creation and without sacrifice” (RICE, 1995, p. 163)²⁶⁵. A mencionada cena:

“Darling, darling.” She kissed me.

I rolled her over gently, careful not to press her with my weight, and I pulled up her skirt, and I lay my face against her hot naked thighs. The smell of the blood flooded my brain.

“Forgive me, forgive me,” I whispered, and my tongue broke through the thin cotton of her panties, tearing the cloth back from the soft down of pubic hair, pushing aside the bloodstained pad she wore, and I lapped at the blood just inside her young pink vaginal lips, just coming from the mouth of her womb, not pure blood, but blood

²⁶⁴ Tradução de Barcellos (1997): Dora acredita que o mundo precisa de uma nova revelação. Um novo profeta. Mas ninguém simplesmente se torna profeta! Ela diz que a transformação precisa ter como origem o fato de ver e sentir. Não se trata, porém, de nenhuma experiência de evangelizadores itinerantes com suas tendas de circo.

²⁶⁵ Tradução de Barcellos (1997): — Foi uma Criação sem sangue e sem sacrifício.

from her, blood from her strong, young body, blood all over the tight hot cells of her vaginal flesh, blood that brought no pain, no sacrifice, only her gentle forbearance with me, with my unspeakable act, my tongue going deep into her, drawing out the blood that was yet to come, gently, gently, lapping the blood from the soft hair on her pubic lips, sucking each tiny droplet of it (RICE, 1995, p. 285)²⁶⁶.

Lestat pede perdão a Dora por seu ato, “Forgive me, forgive me”, mencionando que, de fato, a postura de Dora é indulgente e misericordiosa, “her gentle forbearance with me, with my unspeakable act”. Nesse sentido, Dora é como uma santa que oferece perdão a um pecado autoimposto sem a necessidade de penitência ou sacrifício, diferentemente do sangue de Cristo, que vem do sacrifício. Além disso, Lestat comenta que o sangue de Dora vem “from the mouth of her womb, not pure blood, but blood from her, blood from her strong, young body”, associando a imagem do útero não apenas à incubação da vida, mas também à possibilidade de revelação, aproximando o texto de Rice da noção de apocalipse em Blake.

Blake pintou *The Vision of the Last Judgement*, que deveria integrar a exposição de 1810, mesmo com o fracasso da realizada em 1809. A pintura foi perdida, embora uma versão anterior, de 1808, tenha sobrevivido (DAMON, 2013). Em suas notas para a pintura, reproduzidas por Steven Golsmith, Blake escreve que “If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought [...] then would he arise from his Grave” (GOLDSMITH, 1993, p. 151)²⁶⁷. Blake menciona que o espectador deveria adentrar sua pintura através de sua imaginação, não apenas porque se trata de uma visão, mas também em razão de tratar-se de uma revelação individual. *The Vision of the Last Judgement* expressa a noção de apocalipse em Blake, que não se refere a um cataclismo de qualquer ordem, e sim a um tipo de dilatação e expansão dos sentidos corporais, interpretados a partir da imaginação. A ideia é apresentada em *The Marriage* e diz respeito à purificação das portas da percepção, noção baseada na “filosofia dos contrários”. O mesmo princípio pode ser visto em *Milton*, quando Blake descreve as etapas de um apocalipse pessoal, que compreendem um processo por meio do qual um indivíduo

²⁶⁶ Tradução de Barcellos (1997): — Querido, querido. — Ela me beijou./ Delicadamente, fiz com que rolasse no chão, com cuidado para não esmagá-la com meu peso, levantei sua saia e encostei meu rosto nas suas coxas quentes e nuas. O cheiro do sangue inundou meu cérebro./ — Perdoe-me, perdoe-me — sussurrei. Minha língua atravessou o fino algodão das calcinhas, arrancando o pano da penugem dos seus pêlos, afastando o absorvente manchado de sangue que ela estava usando, e bem ali junto aos seus lábios rosados e jovens lambi o sangue que acabava de sair do seu útero, não sangue puro, mas sangue dela, sangue do seu corpo forte e jovem, sangue por todas as células quentes e apertadas da sua vagina, sangue que não provocava dor, nem sacrifício, apenas sua delicada tolerância para comigo, para com meu ato inominável, com minha língua se aprofundando nela, chupando, bem/ devagar, o sangue que ainda estaria por vir, lambendo os pêlos macios dos seus lábios púbicos, sugando cada ínfima gota.

²⁶⁷ Tradução do autor (2018): Uma vez que o Espectador Adentre estas imagens em sua Imagem, aproximando-se delas na Ígnea Carruagem de seus Pensamentos Contemplativos [...] ele então erguer-se-ia de sua Tumba.

confronta seus erros e falhas, através do confronto interno de estados contrários, como céu e inferno.

Além disso, a pintura de Blake assemelha-se à representação de um aparelho reprodutor feminino. Nesse sentido, Cristo estaria localizado exatamente no útero e, logo abaixo, estariam os quatro Anjos da Anunciação; abaixo destes, onde estaria a vagina, vemos a Meretriz do Apocalipse acorrentada, o que poderia sugerir a restrição do corpo na dogmática Cristã, e, abaixo dela, o Grande Dragão Vermelho:

Figura 12. *The Vision of the Last Judgement*, 1808.



Fonte: Petworth House

Blake partiu de uma concepção tradicional do tema do *Juízo Final*, organizando a imagem em torno da figura de Cristo. A direita do Messias, o artista representa as hordas dos ímpios em direção ao inferno e, à esquerda, a ressurreição dos justos. No entanto, Blake subverte consideravelmente o significado das diversas personagens bíblicas representadas, pois o artista empreende não apenas uma releitura, mas uma recriação da concepção do tema, compreendendo as figuras representadas não como personagens, mas como “estados” do homem. Tais “estados” dizem respeito, segundo Bindman (1997), a duas possibilidades de interpretação. “Estados” podem ser formas gerais e imaginativas concebidas para dar conta de uma dada representação, de maneira semelhante a um arquétipo jungiano. Por outro lado, estes mesmos “estados” podem dizer respeito aos estados opostos da alma humana, como os de inocência e experiência.

Apesar de o tema do *Juízo Final* ser normalmente lido como alegórico – noção inclusive desprezada por Blake em sua concepção usual ou clássica –, Blake sugere uma forte “corporalidade” em sua obra. A associação do apocalipse com tal imagem uterina, assim como a representação das figuras como “estados”, centra a significação da obra naquilo que tem relação com as percepções corporais, naquilo que é possível discernir a partir e através do corpo, como Blake também menciona em *All Religions, No Natural Religion* e *The Marriage*. Nessa medida, Blake subverte a noção de revelação divina externa ao homem – a segunda vinda de Cristo – em um evento individual capaz de oferecer revelação, no mesmo sentido que Memnoch sugere quando diz que “[w]e knew in the flesh eternity”, associando o ato sexual a algo que é “purely Divine”. Essa revelação está calcada na exploração corporal e, por isso, na Imaginação humana. Conforme Tavares:

O que Blake parece sugerir em sua *Visão* é justamente a centralidade da percepção sexual ou corporal como gatilho do desenvolvimento da imaginação humana. Tal centralidade está presente na pintura tanto na forma uterina da imagem, que pictoricamente reforça a idéia de gestação e nascimento de uma realidade espiritual atemporal, quanto na ênfase da corporeidade de suas personagens, muitas delas “recortes” dos afrescos de Michelangelo que Blake “realoca” inventivamente em sua obra. Nesse sentido, aquilo que na tradição anterior é associado com representações espirituais ou etéreas, Blake recria como seres cuja materialidade física é ressaltada, em suas agonias e desejos. Algo sugerido tanto pelas sombrias figuras da seção direita da imagem, figuras condenadas, quanto pela caracterização dos justos na iluminada parte esquerda, reunidos em grupos que se abraçam e se beijam ao reencontrarem amantes, familiares e amigos (TAVARES, 2013, p. 85).

Bindman (1997) menciona que o paraíso retratado por Blake não se apresenta como um lugar espiritual, e sim como um exercício imaginativo. Nos termos das concepções imanentes do artista, trata-se de um estado imaginativo. Ou seja, a representação do

apocalipse blakeano trata, de fato, de uma revelação pessoal, uma apoteose imaginativa e individual, cujos meios de acesso são a exploração sensual e sexual do corpo. É nesse sentido que, na narrativa riceana, Lestat garante que o sangue de Dora é “blood that brought no pain, no sacrifice”. Trata-se do sangue oferecido sem a necessidade de sacrifício, sem a consagração ao sofrimento, conforme empreendida pelo Messias de Rice.

Dora é como uma santa que oferece misericórdia aos pecados autoimpostos, justamente a noção de pecado acusatório em Blake – em nenhum momento ela parece considerar o ato de Lestat hediondo como ele próprio considera, o que demonstra que ele infligiu tal angústia sobre si mesmo. Ao mesmo tempo, Dora oferece conforto e compreensão sem exigir nada em troca. Complementariamente, sua representação sublime condiz com os princípios de beleza em Blake. Nesse sentido, Dora apresenta-se como a encarnação do novo ideal sugerido por Memnoch e, de fato, o desenvolvimento do enredo parece sugerir que o diabo riceano possuía o tempo todo o intento de provocar o tão esperado milagre de Dora. Ao final do romance, Lestat entrega o Véu de Verônica a Dora e, tomada por êxtase, ela corre para o sol nascente, exibindo a relíquia. No decorrer dos dias, ela agrega uma legião de seguidores e passa a erigir sua nova fé.

Memnoch culmina nessa espécie de despertar de Dora para uma nova concepção filosófico-teológica, uma narrativa que, de fato, representa, em todas as suas instâncias, o percurso através dos “estados” blakeanos até o alcance de um apocalipse pessoal. A proximidade entre certas concepções e obras de Blake e o discurso de Memnoch não é de todo surpreendente e, de fato, exemplifica acuradamente o tipo de recriação artística que Rice realiza das figuras demoníacas blakeanas, promovendo um intercâmbio vivo de sentidos, pulsante, no limite da página; uma ação que, calcada no Jardim Selvagem lestatiano, recria sentidos presentes na obra de Blake em sua narrativa romanesca.

Assim como o Jardim Selvagem, esse processo de recriação artística apresenta-se de forma subversiva e ativamente criativa. Rice recria imagens demoníacas blakeanas de maneira dúbia, em um processo ativo, em movimento, justamente como o artista inglês desenvolve em sua “filosofia dos contrários”. A partir disso, Rice subverte as imagens blakeanas, destilando-as e recriando-as, como se a soma de vozes demoníacas na obra de Blake viesse a produzir Memnoch. Obviamente, este não é o caso. Memnoch é, sim, o resultado de uma recriação imagética riceana de uma noção geral blakeana de diabo. Esse processo, orgânico como é, não pode ser perfeitamente categorizado, como Blake não pode ser perfeitamente categorizado. A compreensão desse processo, dessa ação criativa e criadora, só pode ser compreendida na ação contínua de seu próprio funcionamento. Ou seja, no momento em que os recursos

ficcionais de Rice estão em plena atuação na narrativa. Trata-se de uma noção difícil, de fato, assim como o tema desenvolvido em Memnoch. Isto se deve principalmente ao fato de Rice, assim como Blake, escapar à fixidez da categorização. Como em Blake, o ato de criação em Rice é contínuo e tende mais a evocar e a provocar do que a esclarecer e a quantificar; através de suas recriações artísticas, a autora norte-americana reforça suas concepções estéticas, filosóficas, religiosas e político-sociais. O objetivo de Rice, com sua arte, parece próximo ao intuito da arte iluminada blakeana: guiar o leitor através de estados mentais, na direção de um apocalipse individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mellor (1974) sugere que os livros iluminados de William Blake são organizados em torno de figuras humanas. Paralelamente, as *Vampire Chronicles* são organizadas em torno de seus personagens. Embora Rice se empenhe em desenvolver sua mitologia e, por vezes, na construção do enredo, o que mais se destaca é sua coleção de criaturas duais, seus monstros elegantes com anseios de santidade, autoexilados, enlevados nos cânticos de suas próprias vozes narrativas, em um balanço intermitente entre o júbilo e a desgraça. Em muitos casos, como em *Body Thief* e *The Vampire Lestat*, são os personagens que põe a trama em movimento e todo o cosmo ficcional de Rice – os elementos característicos do gótico, as discussões de cunho teológico-filosófico, as leituras, releituras e recriações artísticas; tudo orbita ao redor do astro dionisíaco de Lestat. E por vezes de Armand, Louis ou qualquer personagem que assuma, em dado momento, o papel de narrador. Inclusive as incongruências do enredo são tratadas de forma condescendente em nome do desenvolvimento de uma personalidade ficcional. É o caso da história de vida de Armand, narrada de maneira um tanto divergente em *The Vampire Lestat* e posteriormente em *The Vampire Armand*.

Diferentemente de Blake, cujas personagens se apresentam como personificações arquetípicas, as personagens de Rice confrontam-se com tudo àquilo que encontram, como se, em sua trilha ficcional, tivessem descoberto no choque contra o rochedo a faísca mais luminosa da vida. Por isso as recriações artísticas realizadas pela autora – exercícios críticos que podem, ora ou outra, ser lidos como tradução intersemiótica – também apresentam forte relação com seus personagens, atuando como recursos profícuos através dos quais tais figuras discutem, contestam ou reforçam dado tema ou questão na narrativa. Como a música esquizofrênica de Nicolas em *The Vampire Lestat*, fruto da tensão entre imanência e transcendência e do abismo simbólico entre os vampiros e o reino de Deus. Ou as pinturas de Remenbrant, em *The Tale of the Body Thief*, veículos de angústia do protagonista, por representarem um ideal de bondade inatingível para Lestat.

Conforme Clüver (1998) insiste, o ato de lermos uma recriação artística como tradução intersemiótica apresenta-se, em última instância, como uma escolha de leitura. É interessante ressaltar essa questão, principalmente para que o comentário do autor não subsidie uma desleitura de sua proposta, pois, como o próprio Clüver destaca, para que se leia um processo de recriação como tradução intersemiótica, certos movimentos críticos precisam ser identificados. Ou seja, existem pré-requisitos e a referida escolha de leitura não é arbitrária. Além disso, a própria fortuna crítica envolvendo tradução se apresenta um tanto

dúbia, filha de fontes que não se conformam, calcada principal e contraditoriamente nas obras de Peirce, altamente fenomenológica, e de Saussure, de cunho estruturalista.

Diante desse campo dual, decidi por não adentrar em minúcias nem discutir especificidades teóricas, em parte porque minha proposta principal na presente pesquisa diz respeito a um exercício crítico. Clüver (2006) menciona a necessidade de reconhecimento de um “esquema” que propiciaria uma discussão crítica mais acurada dos objetos artísticos envolvidos no processo. Campos (2006) ressalta que a tradução apresenta-se como um movimento criativo. Neste contexto, defendi a hipótese de que Rice realiza tais recriações artísticas a partir de um projeto criativo – um tipo de programa crítico que a autora como que emprega em dados momentos narrativos, no intuito de recriar o sentido essencial de uma obra em seus romances.

No caso dos principais romances tratados nesta tese, *The Tale of the Body Thief* e *Memnoch the Devil*, o projeto criativo diz respeito uma noção estética traçada em *The Vampire Lestat*, intitulada Jardim Selvagem. A atenção ao narrador é fundamental, uma vez que voz, ação e articulação do pensamento são frequentemente distintos e característicos entre as personagens de *Vampire Chronicles*, no intuito de gerar o efeito de uma personalidade individual. No caso de uma obra narrada por outra personagem, faz-se necessário identificar o projeto criativo atuante – conforme demonstrei ao analisar *The Vampire Armand* no subcapítulo 1.2. Por isso, tanto em *Body Thief* quanto em *Memnoch*, utilizo-me do projeto criativo pensado por Lestat; o Jardim Selvagem compreende uma capacidade de apreensão da beleza imbuída na criação, assim como a articulação de seus sentidos e, por vezes, sua extrapolação. Trata-se de uma noção que sugere uma interação empática com as coisas e os seres; um movimento que pode ou não estar carregado com sentidos concernentes à subversão, expressão profética, a um caráter sensualista e à substituição da ética pela estética. Sei que, ora ou outra, a noção pode soar dúbia – se não imprecisa –, então retorno a Jung para lembrar que “só o paradoxal é capaz de abranger aproximadamente a plenitude da vida” (1991, p. 28).

Em *The Tale of the Body Thief*, tendo o Jardim Selvagem como projeto criativo, Rice recria o poema *The Tyger* em relação a duas questões e a duas personagens. No primeiro caso, *The Tyger* se relaciona a uma noção ética, concernente à personagem Claudia ou, mais precisamente, às visões que Lestat tem de Claudia. A criança-vampiro representa a natureza de Lestat, referente à suas ideias relativas ao mal. Não é à toa que ela aparece em seus momentos decisivos, quando Lestat se acredita a ponto de praticar um ato maligno. O segundo caso diz respeito a David Talbot e a um sonho que Lestat teve com o amigo, no qual

o vislumbrou jovem, nas florestas da Índia, à caça de um tigre. Neste caso, o tigre blakeano representa também a natureza de Lestat, no entanto, concernente a suas noções estéticas. A partir de seu Jardim Selvagem, Lestat é capaz de reconciliar seu potencial para a maldade, empregando a imagem do tigre como um tipo de “arquetipo blakeano” que fundamenta a expressão de sua identidade ao afirmar “I am the Vampire Lestat”. Em relação à questão estética, a imagem do *Tyger* propicia que Lestat alcance uma concepção de transcendência simbólica, a partir da qual ele é capaz de forjar seu *estar no mundo* e incluir-se no jogo das coisas. Por isso ele transforma Talbot ao final do romance, ação calcada em uma atitude eticamente condenável e esteticamente apreciável. Como o tigre de Blake, Lestat não pode justificar sua natureza, ele é o que é, um predador dual, belo e terrível, dotado de uma “fearful symmetry”.

O processo de tradução intersemiótica em *Memnoch* se estabelece de maneira mais intrincada e profícua que em *Body Thief*. Rice se utiliza de uma espécie de “iconografia blakeana” a respeito do diabo a fim de construir o seu opositor, Memnoch. Na obra, Lestat insiste na similaridade entre Memnoch e a obra pictural de Blake, embora não especifique a que imagem se refere. O vampiro comenta que “[b]ehold the angels and devils of William Blake and you've seen it” (RICE, 1995, p. 148)²⁶⁸, sugerindo que Memnoch apresenta-se como uma espécie de amálgama imagético blakeano. O que soa como dubiedade também pode ser lido como o emprego mais drástico do Jardim Selvagem, pois ao mencionar a generalidade da figura, afirmando, ao mesmo tempo, uma matriz específica, os “angels and devils of William Blake”, Rice recria crítica e imaginativamente uma imagem demoníaca geral da obra de Blake, imagem que se apresenta como o signo estético – em grande parte provida por *The Marriage* –, intuindo construir a personalidade de seu Memnoch. Como consequência, o diabo de Rice carrega em tudo o que diz e na maneira como age um matiz infernal blakeano, comunicando-se esteticamente com obras de Blake.

Minhas leituras críticas de *Body Thief* e *Memnoch* estão calcadas no projeto criativo de Rice, o Jardim Selvagem lestatiano. Este projeto estético oferece subsídios críticos que auxiliam na compreensão do processo de recriação artístico-criativo empreendido pela autora; a partir do Jardim Selvagem, encontramos uma matriz a partir da qual Rice realiza suas recriações artísticas, compreendendo o apelo subversivo de certas reconstruções de sentido ou como se dá a primazia da estética enquanto mote de ação de Lestat ou, ainda, como opera o “norte” metafísico de Rice, secular, sincrético e um tanto gnóstico, no que diz respeito às

²⁶⁸ Tradução de Barcellos (1997): Contemple os anjos e demônios de William Blake e terá visto a imagem.

releituras da tradição judaico-cristã. Em última instância, um projeto criativo é algo que norteia as transformações de sentido inerentes à criação literária em *Vampire Chronicles* e, assim como a leitura de uma tradução intersemiótica está calcada em uma escolha de leitura, ler uma tradução intersemiótica com base em um projeto criativo é também uma escolha de leitura, quando este for cabível de ser traçado e empregado, é claro. Afinal, uma dada escolha de leitura não se estabelece de maneira arbitrária, mas a partir da identificação de certas preocupações, programas, modos de representação, convenções e/ou modelos estilísticos e/ou estéticos, em maior ou menor grau, que validem criticamente essa abordagem.

A arte ocupa papel de destaque na obra de Anne Rice, independentemente do tratamento recebido, se lida como tradução intersemiótica, reinterpretação ou referência. Em mais de uma oportunidade, como nas entrevistas reunidas em *The Unauthorized Anne Rice Companion* (1996), editado por George Beahm, a autora sugere que, assim como seu trabalho estilístico, suas menções a obras e artistas são cuidadosa e detalhadamente elaboradas, se não preciosistas. Um bom exemplo pode ser visto em *Interview with the Vampire*. Após lançar o corpo de um Lestat supostamente morto nos pântanos de New Orleans, Louis cita a descrição da personificação da morte em *Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, no intuito de registrar um epitáfio para Lestat ou de traçar um paralelo com Claudia. Em *The Witching Hour*, Rice emprega o pintor holandês Rembrandt como personagem e o artista pinta um retrato da bruxa Deborah, o que inicia um processo de registro identitário. A partir do retrato não nomeado de Deborah – que poderia inclusive ser compreendido como qualquer retrato de uma modelo não identificada produzido pelo artista – toda bruxa herdeira passa a ser pintada. Há, de fato, múltiplos exemplos: a coleção de camafeus herdada por Quinn em *Blackwood Farm* (2002); a coleção de bonecas de Ash em *Taltos* (1994); a relação da personagem shakesperiana Ofélia com a identidade de Mona em *Lasher* (1993), *Taltos* (1994) e, principalmente, no que tange a seus momentos finais em *Blackwood Farm*; por último, basta mencionar a relação entre o Jardim Selvagem lestatiano e os painéis florais pintados por Marius nas favelas do Rio de Janeiro, em *Prince Lestat* (2014). Os casos supracitados se firmam como questões profícuas a serem discutidas de maneira crítica, não apenas a partir de um ponto de vista estético, considerando o papel da arte na obra da autora, como também no tipo de relação ficcional que as obras citadas estabelecem com as personagens, temas e enredos dos romances de Rice. Isto porque, ao se apropriar de objetos artísticos enquanto base para suas discussões teológico-filosóficas, a autora realiza um exame estético da condição humana; mais do que isso, Rice sugere que a arte, enquanto experiência estética, apresenta-se como elemento de coesão narrativa, capaz de reconciliar nossos demônios mais íntimos.

Meu intento nesta tese era discutir as traduções intersemióticas em *Body Thief* e *Memnoch* a partir de um projeto criativo, o que acredito ter realizado. No entanto, mais do que isso, eu quis desenvolver uma análise crítica pertinente da obra da autora, um movimento interpretativo paralelo à minha sugestão de que ressoa um espírito alquímico nos estudos interartes: um apelo à reintegração da sensibilidade artística ao processo científico de pesquisa. Eneida Maria de Souza (2007) sugere que, quando o escritor intenta interpretar a escrita do outro, ele na verdade se insere como leitor de sua própria vida e, em extensão, quando escrevemos nossos ensaios, artigos, dissertações e teses, estamos escrevendo um tipo de autobiografia acadêmica, uma vez que nossas escolhas refletem traços de uma personalidade e uma realocação do sujeito em relação ao texto. Não que eu esteja sugerindo que tudo o que fazemos é autobiografia, não se trata disso. Meu intuito foi adentrar nestes textos de coração aberto, e sem medo de admitir tal escolha, na esperança de que me revelassem algo. Por mais simples que possa parecer, desejei encontrar uma trilha pelo Jardim Selvagem de Anne Rice, no intuito de encontrar algo estética e criticamente significativo. Em última instância, trata-se de um processo dual, científico e empático, cujo caminho importa mais que a chegada. Aquilo que encontrei durante o percurso já está escrito. Se não bastar, pode ser reaccessado. Se ainda não for o bastante, pode ser sentido. Pois como Blake ilustra, “Inspiration & Vision was then & now is [...] my Eternal Dwelling place” (BLAKE, 1988, p. 244).

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. *Blake*. London, UK: Sinclair-Stevenson, 1995.

AGLIONBY, William. *Painting Illustrated in three dialogues, containing some Choice Observations upon the Art, Together with the Lives of the most Eminent Painters*, 1685, Robert Midgley Press. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_000033125011129356/page/n7>. Acesso em: 10/8/2018.

AGOSTINHO. *O Livre-Arbítrio*. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

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

ALMEIDA, José F. de (Trad.). *Bíblia Sagrada e Concordância*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

ALVES, Andreia Lima. *A interação entre texto e ilustrações nos illuminated books de William Blake pelo prisma da obra America, a Prophecy*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, SP, Brasil, 2007.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. 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.

AUBREY, Bryan. *Watchmen of Eternity: Blake's Debt to Jacob Boehme*. London: University Press of America, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo* (1938). Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAROLSKY, Paulo. *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*. State College: Pennsylvania State University Press, 1994.

BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

BEAHM, George (Ed.). *Unauthorized Anne Rice Companion*. Kansas City: Andrews and McMeel, 1996.

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

BEVAN, D. G. *Incincible Dialogue: Malraux, Michelangelo and Michelet*. Amsterdam: Rodopi B. V., 1991, p.13 - 62.

BINDMAN, David. *Blake as an artist*. Oxford, UK: Phaidon, 1977.

BLAKE, William. Annotations to the work of Sir Joshua Reynolds. In: ERDMAN, David; BLOOM, Harold. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. New York: Random House, 1988, p. 635-662.

_____. *Vision of the Last Judgement* (1808), Petworth House and Park, West Sussex (Accredited Museum). Disponível em: <<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/486270>>. Acesso em: 19/10/2018.

_____. All Religions are One (1788). In: PORTELA, Manuel. *Sete Livros Iluminados*. Antígona: Lisboa, 2005, p. 32-41.

_____. *America: A Prophecy*, cópia A, 1793. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/america.a>>. Acesso em: 22/10/2018.

_____. Auguries of Innocence. In: *The Pickering Manuscript*, 1807. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/work/bb126>>. Acesso em: 23/04/2018.

_____. *Canções da Inocência e Canções da Experiência*. Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Edisal Editora, 2005.

_____. *Descriptive Catalogue Of Pictures, Poetical And Historical Inventions*, 1809. In: *Fragmentum*, nº 42: A poesia e a arte de William Blake: o catálogo descritivo, jul/set. 2014, UFSM. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/issue/view/924/showToc>>. Acesso em: 23/03/2017.

_____. *Elohim Creating Adam*, 1795. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-elohim-creating-adam-n05055>>. Acesso em: 01/09/2018.

_____. *Europe: A Prophecy*, cópia A, 1794. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/work/europe>>. Acesso em: 22/11/2018.

_____. *Illustrations to Paradise Lost*, The Thomas Butts' Set, 1807. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/work/but529>>. Acesso em: 18/09/2018.

_____. Introduction. In: *Songs of Innocence and of Experience*. Cópia V, 1821. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.v>>. Acesso em: 17/12/2018.

_____. *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion*, Cópia E, 1821. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e>>. Acesso em: 02/01/2016.

_____. *Joseph of Arimathea among The Rocks of Albion* (1773, c. 1810-1820). Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1356076&partId=1>. Acesso em: 12/12/2018.

_____. *Satan Arousing the Rebel Angels*, Thomas Butts' Set (1808). Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/but536.1?descId=but536.1.wc.01>>. Acesso em: 12/08/2018.

_____. *Songs of Innocence and of Experience*. Cópia L, 1795. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.l>>. Acesso em: 21/02/2017.

_____. *The [First] Book of Urizen*, Cópia A, 1794. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/urizen.a>>. Acesso em: 01/05/2017.

_____. *The Expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden*, Thomas Butts' Set (1808). Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/but536.1?descId=but536.1.wc.12>>. Acesso em: 12/08/2018.

_____. *The Good and Evil Angels*, Tate Collection, 1795. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/cpd?descId=but323.1.cprint.01>>. Acesso em: 28/11/2018.

_____. *The Marriage of Heaven and Hell*, Cópia B, 1790. In: PHILLIPS, Michael. *William Blake: The Marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Bodleian Library, 2011, p. 87-118.

_____. *The Marriage of Heaven and Hell*, cópia H, 1790. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/mhh.h>>. Acesso em: 02/01/2019.

_____. O Tigre. In: *Canções da Inocência e Canções da Experiência*. Trad. Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Edisal Editora, 2005.

_____. *The Vision of the Last Judgment*, 1808. Petworth House, West Sussex, England. Disponível em: <<https://www.nationaltrust.org.uk/features/the-petworth-blakes-and-the-patronage-of-elizabeth-countess-of-egremont>>. Acesso em: 02/10/2018.

_____. There is no Natural Religion (1788). In: PORTELA, Manuel. *Sete Livros Iluminados*. Antígona: Lisboa, 2005, p. 43-61.

_____. *Um catálogo descritivo de pinturas, invenções históricas e poéticas*. Trad. Ana Paula Cabrera, Andrijo Santos, Daniela do Canto, Enéias Tavares, Leandro Oliveira. In: *Fragmentum*, n. 42: A poesia e a arte de William Blake: o catálogo descritivo, jul/set, 2014. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/18800>>. Acesso em: 12/03/2018.

_____. *Visions of the Daughters of Albion* (1793). Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/work/vda>>. Acesso em: 23/11/2017.

BLATTY, William P. *The Exorcist* (1971). New York: HarperCollins, 2011.

BLOOM, Harold. *A anatomia da Influência – Literatura como modo de vida*. Trad. Ivo Korytowski; Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Trad. Alípio Correa de França Neto; Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Blake's Apocalypse: A Study of Poetic Argument*. New York, 1965.

_____. Critical Analysis of *The Tyger*. In: BLOOM, Harold (Org.). *Bloom's Major Poets: William Blake*. New York: Infobase Publishing, 2003, p. 17-20.

BLUNT, Antony. *The Art of William Blake*. Oxford: Oxford University Press, 1959.

BOSI, A. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo Ática, 1985.

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

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BUTLER, Judith P. *Subjects of desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press, 1987.

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

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. 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.

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.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria* (1999). Trad. Cleonice Paes Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CONNOLLY, Tristane J. *William Blake and the Body*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary – The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover: Dartmouth College Press, 2005.

DERRIDA, Jacques. Secrets of European Responsibility. In: _____. *The Gift of Death*. Literature in Secret. Trad. David Wills. Chicago: University of Chicago Press, 2008, p. 3-35.

DIEHL, Digby. Playboy Interview: Anne Rice. In: *Playboy*, Ed. Março de 1993. Los Angeles, CA: Playboy Enterprises, p. 53-64.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. “A Rosa Doente” dos tempos modernos. In: *Letras*, UFSM, Santa Maria, v. 25, n. 51, jul./dez. referente ao ano de 2015, publicada em 2016, p. 71-81. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23547>>. Acesso em: 11/02/2016.

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.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDINGER, Edward F. *Encounter With the Self: A Jungian Commentary On William Blake's Illustrations of the Book of Job*. Toronto: Inner City Books, 1986.

EHRENZWEIG, Anton. *The Hidden Order of Art - A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Los Angeles: University of California Press, 1971.

ERDMAN, David. *Blake – Prophet against empire (1954)*. New York: Dover, 1991.

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

ERDMAN, David; BLOOM, Harold. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. New York: Random House, 1988.

ESSICK, Robert (Ed.). *William. Songs of Innocence and of Experience*. San Marino, CA: Huntington Library Press, 2008.

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

FLOOD, Alison. Anne Rice revives much-loved vampire for new novel Prince Lestat. In: *The Guardian*, Washington, 11 Mar. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/mar/11/anne-rice-vampire-prince-lestat-interview-with-the-vampire>>. Acesso em: 11/11/2016.

FROSCH, Thomas R. *The Awakening of Albion: The Renovation of the Body in the Poetry of William Blake*. London: Cornell University Press, 1974.

FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry – A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

GARDNER, S. *The Tyger, the lamb and the terrible desert: Songs of innocence and of experience in its times and circumstance*. London: Cygnus Arts, 1998.

GILCHRIST, Alexander; GILCHRIST, Ann. *Life of William Blake – Pictor ignotus. With selections from his poems and other writings*. New York: Dover Publications, 1998.

GINSBERG, Merle. Interview with the “Vampire” Author. In: *TV Guide*, 22 de outubro. New York: NTVB Media, 1994, p. 24-27.

GOLDSMITH, Steven. *Unbuilding Jerusalem*. Ithica: Cornell University, 1993.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Santos: Nacional (GEN), 2012.

GRANT, John E. John E. Grant’s Questions for the Reader and Writer. In: BLOON, Harold (Org.). *Bloom’s Major Poets: William Blake*. New York: Chelsea House, 2003, p. 22-26.

GREEN, Matthew J. A. *Visionary Materialism in the Early Works of William Blake – The Intersection of Enthusiasm and Empiricism*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

HAGGERTY, George E. Anne Rice and the Queering of Culture. In: *Novel: A Forum on Fiction – Reading Gender after Feminism* Vol. 32, No. 1, Duke University Press, 1998, pp. 5-18. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1346054?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 28/03/2018.

HAGSTRUM, Jean H. William Blake Rejects the Enlightenment. In: ADAMS, Hazard (Ed.). *Critical Essays on William Blake*. Boston, MA: G.K. Hall Press, 1991, p. 67–78.

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

HARVEY, John. Blake’s Art. In: *The Cambridge Quarterly*, Vol. 7, nº 4, jan/1977. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 129–150.

HEPPNER, Christopher. *Reading Blake’s Designs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

HUSBAND, Stuart. Anne Rice: interview with the vampire writer. In: *The Telegraph*, London, 02 Nov. 2008. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3562792/Anne-Rice-interview-with-the-vampire-writer.html>>. Acesso: 09/02/2017.

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JUNG, C. G. *Psicologia e Alquimia*. Trad. Margaret Makray e Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

KELLER, James R. *Anne Rice and Sexual Politics: The Early Novels*. Jefferson: McFarland, 2000.

KELLERMAN, Stewart. Other Incarnations Of the Vampire Author. In: *The New York Times*, New York, 07 Nov. 1988. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1988/11/07/books/other-incarnations-of-the-vampire-author.html?pagewanted=all&src=pm>>. Acesso: 06/02/2017.

KELLY, Henry A. *Satã: uma biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2008.

KING, Stephen. *The Shinning* (1977). New York: Anchor, 2008.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro: Ensaio de Sociosemiótica*. Trad. Mary Amazonas Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LARABEE, Ann. “We’re talking science, man, not voodoo”: Genetic Disaster in Anne Rice’s Mayfair Witch Chronicles. In: BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary (Org.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 173-184.

LARRISSY, Edward. *William Blake*. Oxford: Blackwell Press, 1985.

LE FANU, Sheridan. *Carmilla* (1872). Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/10007/10007-h/10007-h.htm>>. Acesso em: 13/03/2017.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEVIN, Ira. *Rosemary’s Baby* (1967). New York: Pegasus Books, 2010.

LEWIS, Matthew G. *Ambrosio, or the monk*. La Vergne, TN: Lightning Source, 2009.

LINK, Luther. *O Diabo – A máscara sem rosto*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

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

MARCUS, Jana. *In the Shadow of the Vampire: Reflections from the World of Anne Rice*. New York: Thunder’s Mouth Press, 1997.

MARTINS, André. Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos – encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de (Org). *Assim falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2009, p. 11-22.

MATURIN, Charles Robert. *Melmoth, the Wanderer*. London: Penguin Classics, 2001.

MEE, Jon. *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s*. Oxford: Clarendon, 1992.

MELLO, S. J. Ut Pictura Poesis e as Origens Críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na antiguidade clássica. In: *Miscelânea*, Volume 07, 2010, p. 215-241.

MELLOR, Anne K. *Blake's Human Form Divine*. Berkeley, CA: University of California Press, 1974.

MESSENT, Peter B. (Ed.) *Literature of the Occult*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice, 1981.

MILTON, John. *Paradise Lost*. Oxford: by Blackwell Publishing Ltd, 2007.

MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: a study of the Illuminated Poetry*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.

NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven – Playing his Piano Music His Way*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.

NORRIS, Michelle. Writer Anne Rice: “Today I Quit Being A Christian”. In: *NPR*, 02 Ago. 2010. Disponível em: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=128930526>>. Acesso em: 09/04/2017.

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

PALEY, Morton D. *Energy and the imagination – A Study of the Development of Blake's Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*. Trad. Octanny da Silveira Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1958, 8 volumes.

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

_____. *William Blake: The Marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Bodleian Library, 2011.

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

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

PLUMB, Jane. *Dark Angels: a study of Anne Rice's Vampire Chronicles*. Tese de Doutorado. Coventry, UK: University of Warwick, 1998.

PORTELA, Manuel. *Sete Livros Iluminados*. Antígona: Lisboa, 2005.

PRISTLEY, Joseph. *Disquisitions relating to Matter and Spirit (1777)*. Disponível em: <<https://archive.org/details/disquisitionsre100prie>>. Acesso em: 19/09/2018.

RADCLIFFE, Ann. *Italian, or the confessions of the black penitents*. Milford, PA: Wildside Press, 2005.

_____. *The Mysteries of Udolpho*. New York: Some Good Press, 2015.

RAMSLAND, Katherine. *Anne Rice Reader*. New York: Ballantine Books, 1997.

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

REYNOLDS, Joshua. *Discourses on Art, 1723*. (Ed.) Robert R. Wark. San Marino, CA: Huntington Library, 1959.

RICE, Anne. *A História do Ladrão de Corpos*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. Author's Note. In: _____. *Christ the Lord: Out of Egypt: A Novel*. New York: Ballantine Books, 2008, p. 323-325.

_____. *Blackwood Farm*. New York: Ballantine Books, 2002.

_____. *Blood Canticle*. New York: Ballantine Books, 2003.

_____. *Blood Communion: A Tale of Prince Lestat*. New York: Knopf Publishing Group, 2018.

_____. *Called Out of Darkness: A Spiritual Confession*. New York: Alfred A. Knopf, 2005.

_____. *Entrevista com o Vampiro*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. *Essay On Earlier Works*, 15 Ago. 2007. Disponível em: <<http://www.annerice.com/Bookshelf-EarlierWorks.html>>. Acesso: 04/01/2017.

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

_____. *Lasher*. New York: Ballantine Books, 1993.

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

_____. *Merrick*. New York: Ballantine Books, 2000.

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

_____. *O Vampiro Armand*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Prince Lestat and the Realms of Atlantis*. New York: Knopf Publishing Group, 2016.

_____. *Prince Lestat*. New York: Knopf Publishing Group, 2014.

_____. *Taltos*. New York: Ballantine Books, 1994.

_____. *The Mummy, or Ramses the Damned*. New York: Ballantine Books, 1989.

_____. *The Queen of the Damned*. Ballantine Books, 1997.

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

_____. *The vampire Armand*. New York: Ballantine Books, 1998.

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

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

ROBERTS, Garyn G. Gothicism, Vampirism, and Seduction: Anne Rice's "The Master of Rampling Gate". In: BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary (Org.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 54-70.

ROSENFELD, Anatol. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio (Org); GOMES, Paulo Emílio Salles(Org); PRADO, Décio de Almeida (Org); ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

SANTOS, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake: Imagens e Palavras em Jerusalém: a Emissão do Gigante Albion*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SCHOCK, Peter A. *Romantic Satanism, Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley, and Byron*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

SCHONBERG, Harold. *The Great Pianists: From Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster, 1997.

SCHUCHARD, Marsha Keith. *Why Mrs Blake Cried: William Blake and the sexual basis of spiritual vision*. London, UK: Century, 2006.

SMITH, Jennifer. *Anne Rice: A Critical Companion*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. Madame Bovary somos nós. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

STEIL, Juliana. *Profecia poética e tradução. America: A Prophecy, de William Blake, traduzida e comentada*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, SC, Brasil, 2007.

_____. *Tradução comentada de Milton, de William Blake*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, SC, Brasil, 2011.

STERN, Marlow. Anne Rice on Sparkly Vampires, "Twilight," "True Blood," and Werewolves. In: *thedailybeast.com*, New York, 23 Nov. 2011. Disponível em:

<<http://www.thedailybeast.com/anne-rice-on-sparkly-vampires-twilight-true-blood-and-werewolves>>. Acesso: 03/02/2017.

STOKER, Bram. *Dracula*. New York: Signet, 1965.

Sviatoslav Richter in Recital. Sviatoslav Richter. London: Regis, 2013. 1 CD (79min): digital.

TAVARES, Enéias F; SANTOS, Andrio J. R. dos. Tradução intersemiótica iluminada a obra de William Blake e sua releitura no Século XX. In: *Letras*, n. 51: Literatura, Cultura e Outras Artes (Dez. 2015/ Publicada em Julho. 2016). Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23549>>. Acesso em: 10/02/2017.

_____. *As Portas da Percepção: Texto e Imagem nos Livros Iluminados de William Blake*. Tese de Doutorado. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

_____. William Blake e a (re)visão do juízo final: tradução e crítica literária. In: *Concinnitas*, nº 20, vol. 01, jun/2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/12963>>. Acesso em: 12/11/2018.

TSAGARIS, Ellen M. “He's not one of them”: Michael Curry and the Interpellation of the Self in Anne Rice's *The Witching Hour*. In: BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary (Org.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 185-196.

VAN RIJN, Rembrandt Harmenszoon. *The Syndics of the Clothmakers Guild* (1662), Rijksmuseum, Amsterdam. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-6>>. Acesso em: 21/01/2017.

VASARI, Giorgio. Comentary on Miguel Angelo. In: AGLIONBY, William. *Painting illustrated in three diallogues — together with the lives of the most eminent painters*. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_000033125011129356/page/n7>. Acesso em: 10/8/2018.

_____. *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*, Volume 1, 1550. Tradução: Gaston du C. de Vere. Londres: Macmillan and CO. LD. & The Medici Society, LD, 1912-14. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/25326/25326-h/25326-h.htm#Page_121>. Acesso em: 02/01/2017.

VIEIRA, André Soares. Huysmans e Gonzaga Duque – Transposição de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo. In: *Aletria* nº 3 V. 23, 2013, p. 59-72. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4800/pdf>>. Acesso em: 07/12/2016.

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

WALPOLE, Orace. *The Castle of Otranto*, 1764. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>>. Acesso em: 12/01/2017.

WARNER, Janet A. *Blake and the Language of Art*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1984.