

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-graduação em Letras



Tese

Por uma ciência benjaminiana da literatura:

arqueologia da imagem do castelo em Teresa de Ávila, Herman Melville e Franz Kafka

Lóren Cristine Ferreira Cuadros

Pelotas, 2024

Lóren Cristine Ferreira Cuadros

Por uma ciência benjaminiana da literatura:

arqueologia da imagem do castelo em Teresa de Ávila, Herman Melville e Franz
Kafka

Tese apresentada ao Centro de Letras e
Comunicação da Universidade Federal de
Pelotas como requisito parcial à obtenção do
título de Doutora em Letras (linha de
pesquisa: Literatura, cultura e tradução).

Orientador: Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro

Pelotas, 2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

C961p Cuadros, Lóren Cristine Ferreira

Por uma ciência benjaminiana da literatura [recurso eletrônico] :
arqueologia da imagem do castelo em Teresa de Ávila, Herman Melville
e Franz Kafka. / Lóren Cristine Ferreira Cuadros ; Helano Jader
Cavalcante Ribeiro, orientador. — Pelotas, 2024.

120 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro
de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Arqueologia imagética. 2. Castelo. 3. Ciência da Literatura. 4.
Imagem literária. 5. Nachleben. I. Ribeiro, Helano Jader Cavalcante,
orient. II. Título.

CDD 809

Lóren Cristine Ferreira Cuadros

Por uma ciência benjaminiana da literatura: arqueologia da imagem do castelo em
Teresa de Ávila, Herman Melville e Franz Kafka

Tese aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras,
Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação,
Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 09 de agosto de 2024

Banca examinadora:

Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro (Orientador)
Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão
Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC)

Prof.^a Dr.^a Laíse Bastos Ribas
Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a Dr.^a Beatriz Viégas-Faria
Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande
do Sul (PUC-RS)

Prof.^a Dr.^a Andrea Cristiane Kahmann
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Agradecimentos

A Deus, princípio e fim de todas as coisas.

Ao Prof. Dr. Helano Ribeiro, orientador e modelo profissional, pela imensa confiança e apoio afável.

A meus pais, João Élio e Ieda, pela assistência em cada passo e pela fé inabalável em minha capacidade de levar a cabo este projeto.

À minha família, nomeadamente: Melissa e Natanael, Leno e Bárbara (e a pequena Mel), pela renovação de ânimo sempre constante, torcida e apreciação carinhosa de meu trabalho como pesquisadora.

A todo o corpo docente e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) e do Centro de Letras e Comunicação (CLC) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), figuras memoráveis desta longa jornada. Em particular, ao Prof. Dr. José Carlos Marques Volcato (*in memoriam*) e à Prof.^a Dr.^a Roberta Rego Rodrigues.

À CAPES, pelo suporte financeiro concedido em grande parte do desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores Tito Lívio Cruz Romão (UFC), Laíse Ribas Bastos (UFRJ) e Andrea Cristiane Kahmann (UFPel), que aceitaram colaborar com este trabalho e dedicaram tempo, esforço e cuidado às páginas que seguem.

À Prof.^a Dr.^a Beatriz Viégas-Faria (UFPel), mestra e amiga, que acompanhou meu percurso acadêmico desde o primeiro ano de graduação até a defesa da presente tese e cujo suporte foi fundamental nos estágios finais desse extenso período formativo.

À Prof.^a Dr.^a Maria Cecília Lorea Leite (UFPel) e aos colegas do projeto de pesquisa Laboratório Imagens da Justiça, da Faculdade de Educação (FaE), que me acolheram já na fase de conclusão da pesquisa e me permitiram integrar uma comunidade científica rica em conhecimento e, sobretudo, em humanidade.

Aos professores Miriam Barreto El Uri (E.M.E.F. Dr. João Severiano da Fonseca), Geovani Bohi Goulart (E.E.E.M. Dr. Carlos Antônio Kluwe) e Alfeu Spemberger (Universidade Federal de Pelotas) que, cada qual em sua esfera de atuação, ao longo dos anos me mostraram a potência da educação pública, da literatura e das múltiplas linguagens e me inspiraram a amar a docência.

A todos os familiares e amigos em Bagé e Pelotas (e ainda em outros lugares) que torceram por mim e, de perto ou de longe, estiveram comigo até aqui.

Archaeology is the search for fact, not truth.
(“Indiana Jones e a Última Cruzada”, 1989)

For nothing worthy proving can be proven, nor yet disproven.
(“The Ancient Sage” – Lorde Alfred Tennyson, 1885)

*Being conscious is a torment. The more we learn is the less we
get. Every answer contains a new quest. A quest to non-
existence, a journey with no end.*
(“Sensorium” – Epica, 2003)

CUADROS, Lóren Cristine Ferreira. **Por uma ciência benjaminiana da literatura:** arqueologia da imagem do castelo em Teresa de Ávila, Herman Melville e Franz Kafka. Orientador: Helano Jader Cavalcante Ribeiro. 2024. 120 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Esta pesquisa discute três textos literários: *Castelo interior*, de autoria da carmelita espanhola Teresa de Ávila; *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*, novela do americano Herman Melville; e *O castelo*, romance de Franz Kafka. Tais obras compartilham a presença da imagem literária do castelo, marcada por sua intermitência e pela ressignificação sintomática que assume em cada texto, traço que instiga à análise comparativa. Desse modo, aderindo a uma perspectiva pouco comum no âmbito da Literatura Comparada, este estudo apresenta um objetivo geral de cunho metodológico, propondo uma investigação dos textos em questão que, de um lado, toma como inspiração os métodos desenvolvidos por Aby Warburg (no célebre *Atlas Mnemosyne*) e Walter Benjamin (em suas *Passagens*); e, de outro, se estabelece como uma “terceira via”. Assim, os objetivos específicos desta pesquisa consistem na definição dos fundamentos de um método comparativo voltado para a análise de imagens literárias e na construção de conjuntos visuais ou “painéis” (baseados na estruturação empregada por Warburg no *Atlas*) que busca corroborar a identificação de particularidades da imagem do castelo nas obras elencadas. Propõe-se a hipótese de que a análise notadamente anacrônica ora desenvolvida configura-se como um exercício que responde em alguma medida ao projeto de Ciência da Literatura (*Literaturwissenschaft*) postulado por Benjamin. Ademais, a proposta metodológica cujas bases se encontram assentadas no presente estudo, bem como a intersecção inédita das obras analisadas, conferem à pesquisa um caráter inovador. Finalmente, a investigação justifica-se por seu intento de formular uma crítica literária alinhada à sugestão benjaminiana, priorizando a valorização da materialidade dos textos em detrimento da predominância de vieses teóricos e/ou juízos de valor, aspecto observado com frequência na crítica contemporânea.

Palavras-chave: arqueologia imagética; castelo; Ciência da Literatura; imagem literária; Nachleben.

CUADROS, Lóren Cristine Ferreira. **For a Walter Benjamin-inspired Science of Literature: Archaeology of the Castle Imagery in Teresa of Ávila, Herman Melville, and Franz Kafka.** Advisor: Helano Jader Cavalcante Ribeiro. 2024. 120 f. Thesis (Ph.D. in Languages and Literatures) – Center for Languages and Communication Studies, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2024.

This research discusses three literary texts: *Interior Castle*, by Spanish Carmelite Teresa of Ávila; *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, a novella by the American author Herman Melville; and *The Castle*, a novel by Franz Kafka. These works share the presence of the literary imagery of the castle, characterized by its intermittency and the symptomatic re-signification it assumes in each text, a feature that incites comparative analysis. Thus, adhering to an uncommon perspective within the field of Comparative Literature, this study presents a methodological general objective, proposing an investigation of the aforementioned texts that, on the one hand, draws inspiration from the methods developed by Aby Warburg (in the famous *Atlas Mnemosyne*) and Walter Benjamin (in the *Arcades Project*); and, on the other, establishes itself as a “third way.” The specific objectives of this research consist in defining the foundations of a comparative method for the analysis of literary imagery and creating visual sets or “panels” (based on Warburg’s *Atlas*’ structuring) that seek to corroborate the identification of particularities of the castle imagery in the selected texts. It is proposed that the remarkably anachronistic analysis of literary imagery developed in this study constitutes an exercise that responds, at least to some extent, to the project of a Science of Literature (*Literaturwissenschaft*) postulated by Benjamin. Moreover, the methodological proposal laid out in this thesis, as well as the unprecedented intersection of the analyzed works, confer an innovative character to this research. Finally, the investigation is justified by its intent of formulating literary criticism aligned with Benjamin’s suggestion, prioritizing the valorization of the texts’ materiality over the predominance of theoretical biases and/or value judgments, a trait frequently observed in contemporary literary criticism.

Keywords: castle; imagery archaeology; literary imagery; Nachleben; Science of Literature.

Lista de Figuras

Figura 1	Fotografia do Painel 41a do <i>Atlas Mnemosyne</i>	25
Figura 2	Fotografia do Painel B do <i>Atlas Mnemosyne</i>	64
Figura 3	Reprodução de descrição da estrutura geral do Painel 7 do <i>Atlas Mnemosyne</i>	65
Figura 4	Reprodução de fotografia do Painel 7 do <i>Atlas Mnemosyne</i> incluída em edição organizada por Martin Warnke	66
Figura 5	Painel n.º 1: castelo enquanto realidade e ficção	71
Figura 6	Painel n.º 2: castelo sobre a montanha	72
Figura 7	Painel n.º 3: fortaleza	73
Figura 8	Painel n.º 4: interiores esplêndidos de castelos	74
Figura 9	Painel n.º 5: jardins e labirintos	75
Figura 10	Castelo de El Barco de Ávila.....	76
Figura 11	Muralha de Ávila.....	76
Figura 12	Arquitetura das ameias na Muralha de Ávila	77
Figura 13	Estrutura defensiva na parte superior.....	77
Figura 14	<i>Puerta del Alcázar</i>	78
Figura 15	<i>Château</i> de Chambord	78
Figura 16	Jardins de Chambord	79
Figura 17	Neuschwanstein e os picos nevados	79
Figura 18	Casterly Rock.....	80
Figura 19	Destacamentos diante das muralhas da fortaleza Lannister	80
Figura 20	<i>La Galerie des Glaces</i>	81
Figura 21	Jardins do Castelo Gordon	82
Figura 22	Joia escocesa em flor.....	83
Figura 23	Jardins congelados	83
Figura 24	Fortaleza Poenari	84
Figura 25	Castelo de Bran	84
Figura 26	Castelo de Jareth	85
Figura 27	Labirinto com castelo ao fundo	85
Figura 28	Fonte ao centro do Jardim de Lindaraja	86
Figura 29	Teto do <i>Salón de los Embajadores</i> na Torre de Comares	87
Figura 30	<i>Patio de los Arrayanes</i>	87

Figura 31	<i>Patio de los Leones</i>	88
Figura 32	<i>Alcázar de Segóvia</i>	88
Figura 33	Arquitetura defensiva medieval.....	89
Figura 34	<i>Sala de Reyes</i>	89
Figura 35	Opulência dourada	90
Figura 36	<i>Patio de Armas</i>	90
Figura 37	Teto da <i>Sala del Trono</i>	91
Figura 38	Limiar em Segóvia.....	91
Figura 39	<i>Great Hall</i> no Castelo de Winchester	92
Figura 40	<i>Great Hall</i> no Castelo Caerphilly	93
Figura 41	<i>Valhalla</i> por Hermann Burghart.....	93
Figura 42	Valhalla e Bifröst: elos entre dois mundos	94
Figura 43	Ruínas de Tintagel	94
Figura 44	Castelo de Dover	95
Figura 45	O Grande Cerco de 1216 por Peter Dunn	96
Figura 46	Castelo de Carisbrooke	97
Figura 47	Estrutura de castelo de mota em Carisbrooke	97
Figura 48	<i>The Battle of Caen in 1346</i> por Loyset Liédet.....	98
Figura 49	<i>The Battle of Neville’s Cross on 17 October 1346</i> por Loyset Liédet	98
Figura 50	<i>The Construction of a Palace, from a “History of Alexander the Great”</i> por Loyset Liédet.....	99
Figura 51	<i>The Garden of Love, from the Reaud de Montauban Cycle</i> por Loyset Liédet.....	99
Figura 52	<i>Château de Vincennes</i> em <i>Les Très Riches Heures du duc de Berry</i>	100
Figura 53	<i>Halls of Justice</i>	101
Figura 54	As Tumbas de Nova York	101
Figura 55	As Tumbas antes de 1897	102
Figura 56	Fotografia de pátio interno datada de 1865	102
Figura 57	Fotografia de 1865 destacando escadarias da entrada	103

Sumário

1 Introdução	12
2 Salto à arquitetura literária: o castelo nas três narrativas e uma proposta metodológica para a análise de imagens literárias	16
3 Salto à arqueologia imagética: outras reflexões acerca da fortaleza acastelada e de sua presença sintomática nos textos selecionados	30
3.1 Breve panorama literário e cultural sobre o castelo	30
3.2 Aplicando o método analítico desenvolvido às narrativas elencadas	42
4 Salto à antropologia visual: aprofundando a fundamentação teórica do "método insensato" proposto	58
5 Salto à iconologia: construção de cinco painéis visuais para substanciar o painel literário elaborado	65
6 Considerações finais	110
Referências	114
Referências bibliográficas	114
Referências visuais	116

1 Introdução

Passado aproximadamente um século desde sua publicação, a proposta benjaminiana de uma “Ciência da Literatura” (*Literaturwissenschaft*) que faça frente à “hidra da Estética Acadêmica” (Benjamin, 2016, p. 21¹) – que, mergulhada no pântano valorativo e hierárquico, constrange a arte literária ao próprio movimento pendular entre a amplitude demasiada e a síntese abrupta – apresenta atualidade ímpar. Ver para além ou por detrás de uma(s) imagem(ns) e de potenciais relações (ditas) objetivas entre obras nas quais tal(tais) elemento(s) se faz(em) presente(s) exige um deslocamento do olhar adaptado a zonas de conforto endossadas tanto pelo prazer estético quanto por uma vasta gama de abordagens críticas já canonizadas.

Trata-se de reformular o pensamento analítico para além dos termos estabelecidos por diferentes pós-propostas e perspectivas desconstrutivas. Se compreender Walter Benjamin pressupõe decodificar o que foi gravado de forma incorpórea, lendo tanto (senão mais) nas entrelinhas quanto no produto textual, também voltar-se para o avesso do fragmento em uma análise que, em certa medida, remete à decifração junguiana dos conteúdos aos quais a multitude dos símbolos concebidos pelo homem faz remissão, é premissa para a concretização de sua proposta de Ciência da Literatura.

Tal estudo deve necessariamente transcender os limites fixados pela racionalidade (a Razão) em suas tentativas de apreensão da obra de arte, quebrando os paradigmas do cientificismo e de lógicas atribuídas à palavra. Olhar a imagem e ser olhado por ela tal como prega Didi-Huberman; ler o presente tomado enquanto porvir(es) do passado, como frisa Manoel Ricardo de Lima ao discorrer sobre o conceito benjaminiano em questão. Destarte,

ler Benjamin, com algum prazer e proposição do político, tem a ver diretamente com uma procura para cumprir também, *com* ele, uma aprendizagem que vem com a figuração do colecionador imprevisto de instantes: assim, a partir daí, pode-se armar outras constelações absolutamente díspares; e isto seria de fato uma tarefa mais próxima do que ele propõe (Lima, 2016, p. 61).

Partindo de tais asserções, a presente pesquisa justifica-se por seu intento de materializar uma análise que se aproxime da proposta de uma crítica literária vinculada à Ciência da Literatura tal como concebida pelo filósofo cultural berlinense.

¹ Texto originalmente publicado em 1931.

Não irrigada pelo Lete advertida ou inadvertidamente em direção ao oblívio, essa “ciência que renuncia a seu caráter museológico está apta a colocar o real no lugar da ilusão” (Benjamin, 2016, p. 27). Desse modo, a proposta benjaminiana valoriza a materialidade dos textos, conferindo ênfase ao objeto literário (sobretudo quando comparada, hoje, à preponderância de prismas teóricos e/ou juízos de valor como fundamentos sobre os quais se assenta a crítica).

Posicionando como pedra angular as bases filosóficas destacadas, estas páginas delineiam paralelos entre três obras concebidas em momentos históricos distintos e que apresentam como traço comum um fragmento central: a imagem do castelo ou palácio. Assim, a análise comparativa se centra nas obras *Castelo interior* (1588), de autoria da carmelita espanhola Teresa de Ávila (também conhecida pelo nome de consagração escolhido, Teresa de Jesus); *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street* (1853), do americano Herman Melville; e *O castelo* (1926)², romance póstumo de Kafka, escritor nascido em 1883 na região da Boêmia, parte do então Império Austro-Húngaro³.

Sem pretender um estudo “transparente”⁴, busca-se fazer dialogarem as temporalidades que perpassam esses textos que ecoam entre si de maneira – em princípio – fortuita. Quando a ideia de “valores atemporais” avançou sobre a História da Literatura com particular força durante o Modernismo, a metodologia empregada assumiu contornos que a vincularam ao historicismo. Mesmo historiadores da literatura materialistas viram-se incapazes de desarraigar inteiramente essas facetas, de modo que, segundo Benjamin (2016, p. 25, acréscimo nosso), por exemplo, “[Franz] Mehring é materialista muito mais mediante a abrangência de seus conhecimentos de História Geral e Econômica do que através de seu método”.

² A seleção das obras baseou-se em seu traço comum, isto é, a presença da imagem do castelo. Tal imagem foi primeiramente identificada nos textos de Teresa de Ávila e de Franz Kafka. A observação de que o castelo representa, no texto da carmelita, um espaço de liberdade absoluta, enquanto no romance kafkiano se torna sinônimo de opressão, despertou o interesse da autora desta tese. Esse contraste tornou possível a inclusão da novela *Bartleby, o escrevente* (espécie de “ponto intermediário”) no escopo abordado, enriquecendo a análise do retorno intermitente da imagem literária em questão.

³ Embora a leitura inicial dos textos tenha sido realizada em suas línguas-fonte, optou-se por trabalhar com traduções para tornar o processo comparativo tão objetivo quanto possível aos olhos do público leitor. Além disso, essa abordagem busca valorizar o trabalho de tradução. As traduções selecionadas foram escolhidas com base em sua aceitação no mercado literário brasileiro (caso daquela realizada por Modesto Carone para *O Castelo* e da que Tomaz Tadeu faz para *Bartleby, o escrevente*) e na inclusão de notas editoriais (caso da recente tradução realizada pelas Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro para o texto teresiano).

⁴ A expressão faz remissão à tendência científico-literária observada por Walter Benjamin na Germanística das primeiras décadas do século XX. O texto *História da Literatura, Ciência da Literatura* configura-se como uma resposta crítica à tal perspectiva.

Apesar das qualificações estabelecidas pelo método científico contemporâneo, que caracterizam esta pesquisa como qualitativa quanto ao método, básica quanto à sua natureza, exploratória em relação aos objetivos e bibliográfica em termos de procedimentos, a metodologia ora empregada introduz suas próprias regulações, consistindo em uma investigação fragmentária de uma imagem literária espacial maior (a saber, o castelo) que abrange outras imagens espaciais e/ou arquitetônicas menores⁵ (ambientes internos, ornamentos, espaços abertos etc.). Posta em foco, a imagem ou fragmento comum às três narrativas (juntamente suas especificidades) permite o estabelecimento de um arco comparativo que evidencia a presença de um sintoma, ruína, vestígio, cinza ardente, sinal secreto que irrompe e causa desestruturação compulsória.

O retorno ou “vida póstuma” da imagem do castelo nos textos discutidos é indício de um tema pulsante e não curado no inconsciente coletivo⁶, que, sobrescrito em tinta invisível, tenta atrair para si a atenção do leitor e seu olhar crítico em relação ao texto diante de si e à realidade que o circunda. Assim, fixando um objetivo geral de ordem metodológica em vez de exegética, a pesquisa ora apresentada tenciona concretizar uma análise dessa tríade de obras utilizando a metodologia supracitada. A esse propósito corresponde a hipótese de que, construída a partir de uma constelação imagética díspar, a análise desenvolvida ao longo das seções que seguem consiste em um estudo que responde (em alguma medida, considerada a característica ainda embrionária do método quando da construção desta tese) à proposta de Ciência da Literatura postulada por Walter Benjamin (2016).

A disparidade associada à *Pathosformel*⁷ do castelo ou palácio introduzido enquanto alegoria nas obras discutidas reflete a realidade subjacente não linear e

⁵ Conforme será evidenciado ao longo das seções que seguem, embora algumas imagens arquitetônicas contidas pela imagem do castelo sejam mencionadas, optou-se por restringir o escopo do presente estudo, não as explorando em toda a sua complexidade. Desdobramentos futuros da pesquisa deverão se voltar para a tarefa em questão.

⁶ O conceito de inconsciente coletivo foi desenvolvido pelo psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung. Diferente do inconsciente pessoal, formado pelas experiências individuais de uma pessoa, o inconsciente coletivo refere-se a estruturas mentais e experiências compartilhadas. Ainda segundo Jung, o inconsciente coletivo é composto por arquétipos, que são imagens primordiais e universais presentes em mitos, sonhos e tradições culturais ao redor do mundo. Esses arquétipos representam temas fundamentais e são expressões da herança psíquica comum. Embora as estruturas sejam universais, suas manifestações podem variar entre diferentes culturas.

⁷ Termo empregado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866 – 1929) para designar elementos temáticos de ordem imagética (de fato, imagens inconscientes) que sobrevivem à passagem do tempo e ressurgem de maneira intervalada na cultura ocidental em locais e/ou momentos completamente distintos entre si (a despeito de grandes mudanças em termos técnicos e formais, por exemplo).

sempre inacabada do sintoma enquanto fenômeno e, de maneira específica, no caso observado. A despeito das assimetrias relacionadas aos contextos de produção, gêneros literários, características linguísticas e culturais etc., é possível circunscrever paralelos analíticos entre as obras selecionadas no que concerne à alegoria do castelo ao passo que a singularidade de sua presença em cada texto permite e mesmo implica a construção de uma linha interpretativa (entre inúmeras possíveis) quando da efetivação da análise. Nesse sentido, dois objetivos específicos figuram entre as pautas tratadas ao longo dos capítulos a seguir: a) delinear as bases de um método comparativo para a análise de imagens literárias desenvolvido a partir das abordagens empregadas por Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne* e de Walter Benjamin nas *Passagens*; e b) construir conjuntos visuais inspirados nos painéis de Warburg, com o intuito de corroborar a elucidação de particularidades da imagem literária do castelo (conforme se apresenta em cada uma das obras selecionadas) discutidas na análise comparativa.

Trazendo em seu âmago a *Nachleben*⁸ mascarada pelo cartesianismo que atravessa com frequência a crítica e teoria literárias, este trabalho busca afastar-se de forma deliberada de análises baseadas em perspectivas teóricas específicas bastante preponderantes na academia contemporânea, que, por sua vez, como já Benjamin (2016, p. 31) asseverava a respeito do próprio tempo, “flerta com tudo, acompanha tudo”. Ademais, desde sua concepção, este estudo é marcado pelo anacronismo e o salto temporal em direção à origem – *Ursprung*⁹.

Para fins de delimitação do escopo deste projeto, a discussão dos microcosmos inerentes aos textos perscrutados, isto é, seu ciclo de vida e esfera de atuação (Benjamin, 2016, p. 35) é restringida ao que concerne à pervivência da imagem/fragmento central e aos desdobramentos pertinentes à proposta de análise ora apresentada, posto que cada uma das três narrativas certamente suscita uma profusão de questões passíveis de discussão.

⁸ O termo *Nachleben* significa “vida póstuma” ou “vida continuada”. Concebido por Aby Warburg, refere-se à sobrevivência e reinterpretação de formas e imagens ao longo do tempo, posto que persistem e assumem novos significados em contextos históricos e culturais diferentes daqueles em que surgiram. Warburg destaca que a percepção da continuidade e transformação das imagens é fulcral para a compreensão da cultura visual e simbólica.

⁹ O termo *Ursprung*, de origem alemã, significa “origem” ou “início”. Utilizado frequentemente na filosofia e nos estudos culturais, o conceito de *Ursprung* refere-se à ideia de raiz fundamental ou ponto de partida de um fenômeno, seja ele histórico, cultural ou artístico. Na obra de Walter Benjamin, por exemplo, o termo é empregado para discutir a gênese e a evolução de formas culturais e artísticas, destacando a importância de compreender os contextos de surgimento para uma análise mais profunda e significativa das obras ao longo do tempo.

Fulcral é o esboço de uma análise não historicista que, derivando de seu objeto uma exegese possível sem a mediação de dada perspectiva teórica, considere, sobretudo, a cognoscibilidade. Afinal,

não se trata de apresentar as obras das Letras no contexto de seu tempo, mas no tempo em que elas surgiram, e fazer uma apresentação do tempo que as reconhece, sendo que este é o nosso próprio tempo. Assim a Literatura torna-se um *órganon* da História; e convertê-la nisso – e não as Letras em matéria da História – é a tarefa da História da Literatura (Benjamin, 2016, p. 35).

Dito de outro modo, urge transfigurar em Ciência da Literatura as variações contemporâneas da História da Literatura criticada pelo teórico alemão. Ao trabalho ora desenvolvido, convencionou-se chamar “arqueologia da imagem”, uma vez que tem como ponto de partida a “descoberta” de um “artefato” (a imagem/fragmento de cunho alegórico) surgido de maneira intermitente, porém, regular na produção literária.

2 Salto à arquitetura literária: o castelo nas três narrativas e uma proposta metodológica para a análise de imagens literárias

As formulações teóricas de autores como Walter Benjamin, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman são entrelaçadas de modo a servirem de sustentáculo à proposta apresentada nesta tese. Valendo-se de discussões acerca de produções imagéticas engendradas no seio das artes visuais, o presente projeto se debruça de maneira exclusiva sobre a imagem literária construída por intermédio da palavra. Articulado ao arcabouço teórico mobilizado e à seleção do material textual, o traço arqueológico constitui o cerne de sua originalidade.

Vale ressaltar ainda uma vez mais que a pesquisa introduz uma proposta metodológica – fator pouco comum no âmbito da Literatura Comparada –, além de estabelecer o entrecruzamento inédito das obras analisadas. Associados à objetividade demandada pela investigação científica, tais aspectos conferem a este trabalho um caráter distintivo e inovador.

O projeto adere igualmente ao conceito de imagem literária proposto por Roberto Duarte Santana Nascimento e Caio Russo (2019). Destarte, nestas páginas pensa-se

a imagem literária a partir do seu movimento imanente, ou seja, como *gesto* que cria a condição material para a fabulação de objetos sensíveis – inauditos – sob forma de reorganização sintática e semântica do texto, na vibração interna da plasticidade da palavra, no confronto do trabalho com a linguagem e na possibilidade infinita de reconexão das linhas que a tecem para além do eixo meramente comunicativo-discursivo (Nascimento e Russo, 2019, p. 251, grifo dos autores).

Os autores (2019, p. 251-252) caracterizam a imagem literária enquanto “imagem-textura”, objeto artístico plenamente sensível modelado em moção escultórica pelas mãos daquele que a constrói. A partir das asserções de Joaquim Larley Brito Roque (2013) a respeito da lógica do fragmento na filosofia de Walter Benjamin foi obtida a acepção de fragmento subjacente ao presente trabalho. Versando sobre as *Passagens*, Roque (2013, p.12-13) salienta que

Benjamin observa que as galerias e personagens típicos da capital francesa, podem ser entendidos enquanto pedaços, fragmentos que não devem ser vistos simplesmente como partes, mas enquanto mônadas, remetendo-se a um conceito posto por Leibniz, pois estas se apresentam como indivíduos exemplares, na perspectiva em que estes podem revelar uma época.

De modo similar, o raciocínio monadológico se aplica à imagem literária central – o castelo –, moldada consoante o espírito dos tempos em cada uma das obras discutidas. Como apontado anteriormente, tal fragmento de cunho imagético é composto por uma multitude de fragmentos menores correspondentes a outros elementos espaciais/arquitetônicos (alguns dos quais identificados, porém, não abordados a fundo neste estudo).

Embora as narrativas investigadas tenham oferecido uma quantidade considerável de material passível de ser analisado, com o intuito de corroborar a delimitação do escopo desta tese, trechos específicos foram selecionados com base em um critério comparativo por tipo de imagem construída e incluídos nas páginas que seguem. Dessa maneira, o processo ora denominado “investigação fragmentária” poderia ser definido equitativamente como a “análise de um fragmento constituído de fragmentos”.

Transformar a História da Literatura consagradora de autores e obras a partir da transmissão de “valores” ditos “atemporais” denunciada por Benjamin em Ciência da Literatura pressupõe a quebra da teleologia através da adoção da lógica do fragmento. Somente ao pousar o olhar sobre a descontinuidade significativa, sobre as intermitências da imagem enlevadas pelo processo de montagem, é possível acessar

na íntegra seu poder dialético e tomar consciência do pungente sintoma sob a superfície textual.

Esse recurso é complexificado quando da abordagem de narrativas marcadas pela abertura e/ou pelo inacabamento, tal como as apresentadas neste estudo. Se é verdade que a obra de Franz Kafka na totalidade é flagrantemente reconhecida pela construção fragmentária que perpassa personagens, ambientes, “cenas” e estrutura – com destaque para o marcante encerramento *in media res* do romance analisado –, sempre frustrando a comodidade do intelecto com suas abruptas mudanças de direção, o mesmo pode ser dito do pálido escrevente Bartleby, de seu inaudito comportamento e célebre fórmula, das veredas que o conduzem à sua sina; e da sempre aberta exploração das câmaras interiores da alma introduzida por Teresa de Ávila, cujo objetivo último é tanto mais passível de ser atingido quanto menos for buscado. Tecida sem pretensão de acabamento, essa grande tapeçaria imagética que é, igualmente, estudo de caso intenta deixar entrever um aspecto crucial da filosofia de Walter Benjamin, “a saber, que a totalidade só pode ser alcançada pela apresentação do singular” (Roque, 2013, p. 17-18).

Publicado postumamente em 1588, o texto devoto *Castelo interior*¹⁰ introduz a possibilidade de uma experiência centrada em Deus como autoridade interna da qual o indivíduo pode ser aproximar por intermédio de um processo progressivo de mergulho em si: na obra de Teresa de Ávila, a alegoria do castelo representa a alma e somente por meio dessa interiorização é possível percorrer as sete moradas que compõem o edifício espiritual até encontrar a Majestade que habita o aposento central.

Apresentada ao público no auge da industrialização dos EUA em meados do século XIX, a novela *Bartleby, o escrevente*: uma história de Wall Street (1853), de Herman Melville, desvela diante do leitor o experimento de interiorização do misterioso Bartleby, que passa a integrar o quadro de funcionários do escritório de um bem-sucedido advogado em Nova York. Fica sugerida uma impossibilidade de conciliação entre vida interior e vida exterior, posto que, ao optar pela interiorização radical, despreendendo-se de todas as comodidades que a vida como empregado na fervilhante Wall Street poderia lhe oferecer, Bartleby se torna incompreensível aos

¹⁰ A classificação de *Castelo Interior* é complexa devido à sua natureza multifacetada, que transita entre a literatura espiritual e a mística. Por sua vez, a posição de Teresa de Ávila enquanto intelectual é igualmente ambígua, pois suas contribuições ultrapassam os limites religiosos, englobando aspectos filosóficos, teológicos e literários, definindo-a como uma autora interdisciplinar na esfera do Catolicismo.

olhos de seus pares. Renunciando à comunicação de maneira gradual ao longo da narrativa, o escrevente passa a ser ostracizado, acaba por ser detido nas Tumbas – como ficou popularmente conhecido o Palácio da Justiça (*Halls of Justice*) – e, posteriormente, falece no cárcere.

Por fim, publicado também de maneira póstuma em 1926, o romance de Franz Kafka apresenta uma ideia de autoridade absolutamente exterior em relação ao indivíduo e projetada no sistema burocrático – para o qual o castelo serve de alegoria – que regula a aldeia onde K. chega em uma escura noite de nevasca. O anseio por ser aprovado por essa instância superior move o protagonista, que, na busca frenética por autonomia e sucesso, explora a si próprio e é confinado em um estado de isolamento no qual todas as relações estabelecidas quanto a si visam algum proveito. Após vagar por muitos labirintos – físicos, emocionais e psicológicos quer na aldeia ou nas imediações do prédio visado –, a despeito de seus esforços, K. jamais consegue adentrar o castelo e é conformado à homogeneização dos aldeões imposta pelo sistema de governo daquela localidade através de seus meandros.

É possível estabelecer um paralelo entre vida interior e potência no que concerne aos textos de Teresa de Ávila e Melville, pois, em ambos os casos, na contemplação, o ato é restaurado à potência, ou seja, ocorre a suspensão da passagem a ato. Por sua vez, no romance de Kafka, a vontade de potência de K., que se dirige de modo particular para a escalada na hierarquia social, é coibida pela rigorosa sistematização que ordena a vida na aldeia sob o especulado, porém jamais constatado comando do Conde Westwest. De fato, o já outrora vertiginoso movimento do teocentrismo medieval em direção ao antropocentrismo moderno foi aprofundado na sequência da Revolução Industrial, de modo que o homem passou a “sacralizar” as instituições e seus representantes, engendrando uma forma de vida pautada em uma lógica de subordinação voluntária à qual o psicanalista Erich Fromm (1983), por exemplo, denomina “ética autoritária”.

Como a ficção e a filosofia ratificaram, o prospecto frustrado da libertação quanto aos pressupostos teológicos resultou em uma pseudo-autonomia característica da contemporaneidade que pode prescindir inteiramente de coerção propositada. A total “exteriorização do homem” toma forma na fetichização da mercadoria, na vontade de potência associada à posição de poder, no endeusamento da autoridade externa etc.

O escritório em que Bartleby trabalha é composto por espaços confinados, pouco iluminados e praticamente despidos de traços de presença humana (a coleção de cascas de nozes pertencente ao ajudante Ginger Nut fica escondida sob o tampo de sua mesa, por exemplo). Contudo, uma estrutura labiríntica pode ser observada no interior das Tumbas: corredores, galerias e grades se intercalam até que o narrador – advogado que empregou Bartleby e conta sua história em retrospecto – se depare com o escrevente no “espaço aberto” do pátio, onde o jovem enfim atinge o estado de plena contemplação intentado.

O labirinto identificado na novela de Melville se assemelha àquele composto pelas moradas que integram o castelo da alma delineado pela mística espanhola em um aspecto crucial: ambos consistem em caminhos que conduzem ao objetivo visado – por certo, amplamente distinto nas duas narrativas. Assim, é possível asseverar que o aspecto espacial/arquitetônico desvela sua relevância enquanto reflexo da relação entre vida interior e exterior conforme apresentada em cada um dos textos selecionados.

Se na obra de Kafka não há acesso ao castelo e na de Teresa de Ávila o caminho é apontado, mas a possibilidade de sucesso é apenas sugerida; a personagem Bartleby é a única a adentrar efetivamente o “castelo” – de forma específica, o Palácio da Justiça – presente na narrativa que integra. Apesar da coerção envolvida no processo de detenção, não há resistência por parte do escriturário, que encontra na privação da liberdade física as condições para levar a cabo seu experimento.

No castelo interior, a potência encontra o ápice na morada central, cuja visão transcende o raciocínio lógico e para cuja expressão a linguagem prova ser insuficiente, levando a voz narradora a clamar que, em repousando ali,

cada dia se admira mais esta alma, porque lhe parece que as Pessoas Divinas nunca mais se apartaram dela; antes, notoriamente vê, que, de modo sobredito, as tem em seu interior, no mais, mais íntimo, num abismo muito fundo; e não saber dizer como é, porque não tem letras, mas sente em si esta divina companhia (Ávila, 2019, p. 259).

Sob a jurisdição do castelo do Conde Westwest há desilusão associada ao sistema despótico que tolhe a vontade de potência do protagonista, pois ali

as ordens passavam sobre ele, tanto as desfavoráveis como as favoráveis, e até as favoráveis tinham certamente um cerne, em última análise, desfavorável; seja como for, todas passavam por cima dele, e K. estava

colocado muito baixo para intervir nelas ou constrangê-las ao silêncio e fazer com que sua voz fosse ouvida (Kafka, 2008, p. 306).

Por sua vez, empregando até as últimas consequências a fórmula “*Preferiria não*”, Bartleby sustenta a suspensão entre a potência de ser e de não ser mesmo já encarcerado no Palácio da Justiça, espaço onde esse estado atinge o apogeu, culminando, porém, na morte do jovem escrevente.

No ilustre escrito inacabado *Passagens*¹¹, Walter Benjamin (2009) se propunha a identificar e desmistificar o sonho do século XIX tal como configurado nos diversos produtos culturais (como as próprias passagens parisienses) que logo se tornariam obsoletos. Em excerto que aborda o trecho de “O Processo” – prestigiado romance de Kafka – em que numerosos quadros retratando a paisagem da charneca são vendidos por um astuto pintor à personagem Josef K., apreciadora de “coisas sombrias” na opinião do artista que os comercializa, o filósofo cultural (2009, p. 586) destaca o fato de que à modernidade está fortemente atrelada a ideia soturna de inovação sucessiva desprovida de transformação real, associando esse incessante movimento circular onírico à experiência do inferno. Nas palavras de Benjamin (2009, p. 586)

os castigos do inferno são sempre o que há demais novo neste domínio. Não se trata do fato de que “acontece sempre o mesmo”, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. – É isto que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que manifesta o “moderno” significaria representar o inferno.

É possível especular mesmo que, nas *Passagens*, o autor tenha almejado delinear uma “arqueologia do inferno” a partir de suas manifestações na moderníssima Paris do século XIX.

A arquitetura tradicionalmente associada ao medievo se vincula à fortaleza e proteção, mas também ao segredo, ao interno, aos recônditos, aposentos fechados, jardins murados e mesmo a passagens secretas. De maneira diametralmente oposta, a arquitetura moderna – base das passagens da capital francesa e dos sempre mais altos arranha-céus espalhados ao redor do mundo – centraliza a transparência. Tal

¹¹ O texto *Passagens (Das Passagen-Werk)*, de autoria de Walter Benjamin, foi compilado e publicado postumamente em 1982 pela editora Suhrkamp Verlag, com sede em Frankfurt am Main, Alemanha. A obra é composta por fragmentos que Benjamin escreveu entre 1927 e 1940, editados por Rolf Tiedemann.

como Walter Benjamin (1985)¹² sublinhava no início da década de 1930, cada vez mais materiais como o aço e o vidro, representativos da objetividade e do desbloqueio cabal da visão em todas as direções, nos quais todo “rastros humano” se perde, são empregados nas construções. Na contemporaneidade, fachadas envidraçadas predominam nos grandes centros, ganhando status de “traço civilizatório” e “evidência da evolução dos tempos”.

O design de interiores minimalista (entre outras tendências culturais nórdicas, por exemplo) tem seus propósitos invertidos e torna-se também objeto de desejo e matéria de consumo em massa. Naquela que Byung-Chul Han¹³ (2017) denomina “sociedade da transparência”, o excesso de clareza e exposição gera anseio pelo simbólico, por tudo o que não está dado e/ou imposto enquanto totalidade concluída, fechada e impassível de modelações. Não por acaso, há mesmo distância geográfica em relação ao castelo alegórico entre os textos de Teresa de Ávila e Kafka: aliás, este “paira” sobre o protagonista desprovido da possibilidade de acessá-lo. Em meio a tantos processos, não há lugar para o segredo.

O edifício é inatingível e o retorno infernal benjaminiano se instala quando K. se deixa dominar por inteiro pelo ritmo da vida exterior, ditado por um sistema que o subjuga com tanta habilidade quanto o fizera aos aldeões nascidos naquela localidade. Em paralelo ao crescente movimento de exteriorização, a imagem do castelo é afastada de suas conexões com o âmbito interno (que pode ser associado tanto à esfera do inconsciente quanto à do espírito em sua acepção religiosa) e encaminhada na direção de uma expressão do sentimento de alienação em relação a instâncias externas no mundo material.

De fato, as narrativas de Teresa de Ávila e Franz Kafka podem ser tomadas como polos indicativos dessa moção entre extremos: da interiorização à exteriorização, do foco no crescimento espiritual em detrimento (ou apesar) da vida corpórea ao pessimismo diante da constatação do absurdo inerente à condição humana e à sua inescapabilidade. O protagonista da novela de Melville se apresenta como uma espécie de meio-termo que, conforme propõe esta pesquisa, evidencia a transição do *Zeitgeist*¹⁴. Conforme destacado anteriormente, trabalhar a imagem

¹² Texto originalmente publicado em 1933.

¹³ Texto originalmente publicado em 2012.

¹⁴ O termo alemão *Zeitgeist* refere-se ao “espírito do tempo” ou “espírito da época”. Esse conceito denota a atmosfera intelectual, cultural, ética e política predominante em uma determinada era.

literária que perpassa essas perspectivas exigiu a construção de um aparato metodológico específico fundamentado na descontinuidade como processo de significação. Nesse sentido, a obra magna do historiador da arte alemão Aby Warburg serviu de modelo ao projeto ora desenvolvido.

Em resenha para o *The New York Times*, Martha Schwendener (2020) frisa que, em sua exploração de conceitos-formas consolidados visualmente ao longo de séculos, o *Atlas Mnemosyne* – ainda *Atlas Mnemosine* ou, em língua fonte, *Bilderatlas Mnemosyne* – consiste, a um só tempo, em método radical de visualização e estudo das imagens e obra de arte autônoma. Segundo Schwendener (2020), dispostas de modo não linear e prescindindo de legenda ou texto descritivo, 971 imagens distribuídas em 63 painéis de madeira cobertos com tecido preto dão forma à versão final do Atlas, datada de outubro de 1929. Warburg faleceria no dia 26 daquele mês. No ano de 2020, em parceria com o Warburg Institute de Londres, Axel Heil e Roberto Ohrt apresentaram ao público (na forma de exposição e livro) o fruto de longos anos de trabalho de pesquisa e catalogação: a reconstituição integral do projeto em todas as suas dimensões, cores e detalhes.

À sua época, o entrecruzamento de linhas epistemológicas e metodológicas engendrado por Warburg posicionava sua obra em um patamar interdisciplinar que em muito ultrapassava os limites da História da Arte tal como era conhecida. Baseado no princípio da montagem, o *Atlas* prenunciava um modo de visualização que marca a contemporaneidade sem que pudesse ser então tomado como objeto de estudo de uma área específica.

Tomando como eixo central de seu projeto o modo como vestígios da Antiguidade podiam ser observados na representação do movimento na arte renascentista, Aby Warburg trabalhou com um amplo espectro imagético no que diz respeito a critérios geográficos e temporais. Conforme enfatizado em texto publicado na revista seLecT (2023), alicerçados na pervivência do traço significativo, os painéis abrangiam desde a Mesopotâmia cerca de 1700 anos antes de Cristo até a Europa do século XIX.

Nos últimos anos de sua vida, o responsável pela grande coleção de imagens chegou a utilizá-la em aulas ministradas na própria biblioteca. Curiosamente, os contemporâneos Aby Warburg e Walter Benjamin deixaram inacabados seus projetos finais; ambos de larga abrangência e com foco epistêmico-metodológico firmado na fragmentariedade.

Empregando um método “que mobiliza a imaginação, aberta à multiplicidade, ao risco da disparidade, da diversidade e da proliferação, o *Atlas* é em si um convite à ‘*flânerie*’, no sentido baudelairiano do termo, um apelo à errância, à deambulação” (seLecT, 2023). Diante desse conjunto, o olhar é instigado a pendular entre temporalidades que dificilmente poderiam ser entretecidas por intermédio de outras perspectivas analíticas. Se é verdade que o *Atlas Mnemosyne* pode ser visto como um predecessor do hiperlink atual, a aplicação de sua lógica de intercalação de objetos articulados tematicamente sem intervenção teórica ou imposição de interpretação subjetiva para fazer sentido das imagens agrupadas ainda não foi amplamente empregada no contexto da crítica literária (ou pelo menos não do modo proposto neste projeto).

Além disso, se também é certo que, para Warburg, a Antiguidade foi uma fonte estética na qual os artistas da Renascença beberam, como salienta Schwendener (2020), o historiador da arte também buscava evidenciar o eco emocional que seus motivos ainda exerciam – e exercem hoje – naquelas primeiras décadas do século XX, marcadas pela inconstância. Tal interesse influenciou de maneira particular a concepção da presente tese, posto que, não obstante sua pretensão arqueológica, este estudo não se volta para as origens estéticas da imagem do castelo, mas se concentra em um segmento de sua história a partir da identificação de sua ressignificação literária ao longo de dado período e do estabelecimento de uma linha exegética que remete às emoções atreladas ao processo transformacional sofrido pela imagem em questão.

Discutindo a presença da figura do Laoconte no *Atlas Mnemosyne*, Kathryn Murphy (2021) menciona a aparição da escultura como elemento medular do Painel 6 em torno do qual outras imagens clássicas parecem gravitar, mimetizando a própria estrutura da peça atribuída a Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes. Entretanto, é no Painel 41a que a personagem em questão ganha maior destaque: segundo o levantamento de Murphy (2021), nessa montagem, sem que haja necessariamente reprodução total ou parcial da obra, vestígios do sofrimento do sacerdote troiano eternizado em mármore podem ser percebidos em 19 figurações (13 delas posteriores a 1506) associadas a diferentes formas de arte: eis a pervivência de uma *Pathosformel*.

Figura 1 – Fotografia do Painel 41a do *Atlas Mnemosyne*



Fonte: The Warburg Institute – University of London, s/d.

Imagens literárias são “tecidas” formando também uma espécie de “montagem” nesta tese. De certo modo, o presente escrito tenciona situar-se em um entre-lugar ligado, de um lado, ao *Atlas Mnemosyne* de Warburg e, de outro, às *Passagens* de Benjamin quanto à abordagem das imagens (sempre tomadas em sua qualidade dialética). A exposição desse processo de análise constitui o cerne do objetivo traçado nestas

páginas, sobrepondo-se, em determinadas circunstâncias, a outros aspectos de igual relevância referentes às obras.

De modo a exemplificar brevemente a forma de discussão do conteúdo selecionado apresentada na sequência, tomam-se aqui três excertos que apontam para a relação entre personagem e espaço nas obras estudadas. Vale ressaltar que, de modo similar àquele por meio do qual diferentes tipos de materiais visuais foram utilizados na composição de cada painel do *Atlas Mnemosyne*, os textos literários foram analisados não obstante a variação entre gêneros narrativos. Dessa maneira, por exemplo, a voz narradora na obra devota relata que

ao querer arrebatá-la a alma, o Esposo ordena e manda cerrar as portas das moradas, e até mesmo do castelo e da cerca. De fato, perde ela o fôlego, a tal ponto que, mesmo quando conserva um pouquinho mais os outros sentidos – como acontece algumas vezes – não pode absolutamente falar (Ávila, 2019, p. 188).

Sozinha em contemplação no interior do castelo, a alma se vê cercada de súbito por uma força que tem sua origem na morada central. Por ordem do Rei, a qualquer momento e sem que esforços pessoais concorram para tal decisão, todas as passagens são obstruídas, fazendo render-se a corça ao caçador. Todavia, essa “espreita” não causa apreensão, mas evidencia o tom de júbilo premente em face dessa presença sobrenatural.

Por sua vez, ao visitar Bartleby nas Tumbas, o advogado reconta a ocasião do encontro detalhando o contraste entre o escrevente e o ambiente no qual se via imerso:

E, assim, encontrei-o ali, parado, sozinho, no pátio mais sossegado, o rosto na direção de uma parede alta, enquanto em toda a volta, julguei ver, espreitando-o das estreitas aberturas das janelas da prisão, os olhos de assassinos e ladrões (Melville, 2015, p. 101).

O pátio da prisão traduz um paradoxo espacial por excelência, posto que é abertura no interior de um fechamento. A serenidade de Bartleby – em contemplação enquanto fixa o olhar na parede que o mantém encarcerado – contrasta com a presença massiva que o espreita. Se no texto datado de 1853 predomina a conotação positiva em relação a essa observação, aqui os olhos que fitam o jovem prisioneiro são tidos como maus na opinião do visitante que pode ser arrolado entre os responsáveis pela prisão de Bartleby.

De modo análogo, em uma escura noite de neve em que tenta adentrar a Hospedaria dos Senhores e falar pessoalmente com Klamm, figura de grande prestígio e (possivelmente) seu superior imediato, K. é surpreendido por Momus. O secretário de Klamm encontra o protagonista escondido no trenó que deveria levar seu chefe de volta ao castelo. Nessas circunstâncias,

o cocheiro, submisso ao senhor, mas com um malévolo olhar de viés para K., teve então de descer envolvido na pele e, com muita hesitação, como se esperasse não uma contra-ordem do senhor, mas uma reconsideração de K., começou a afastar os cavalos com o trenó para perto da ala lateral, na qual estava evidentemente instalado, atrás de um grande portão, o estábulo com a cocheira. K. viu-se deixado sozinho, de um lado distanciava-se o trenó, do outro – no caminho que K. havia percorrido – o jovem senhor, ambos no entanto muito vagarosos, como se quisessem mostrar a K. que ainda estava no seu poder alcançá-los (Kafka, 2008, p. 124).

K. é coagido por influências externas sem que se recorra à força ou a palavras: o silêncio, desprezo e a moção de afastamento através do pátio por parte do cocheiro e do secretário o compelem – na sequência do trecho supracitado – a abandonar seu intento de permanecer naquele local até a chegada de Klamm. Sob a “mirada” do castelo do conde Westwest – que, mais do que espaço, é como uma personagem silenciosa que surge e desaparece na trama, instigando o agrimensor a buscá-lo com crescente intensidade –, não há possibilidade de solidão reconfortante e/ou fortalecedora: mesmo quando não há ninguém, um espectador taciturno e secreto parece estar sempre impelindo K. a ceder em sua busca.

Assim, é possível notar um exemplo de fragmento imagético referente à relação entre personagem e espaço contido (e interligado a outros) na imagem alegórica do castelo: a presença circundante que veta a solidão (por vezes desejada) mesmo quando não há presença física de outro ente e a disparidade de reações quanto a essa intervenção discutida nos trechos acima. Como fica evidenciado, esta concisa análise dos excertos escolhidos já fornece indícios que ratificam a linha interpretativa geral mencionada nas páginas precedentes.

Visando exemplificar os processos que sustentam a pervivência de motivos imagéticos, Warburg (2015)¹⁵ discorre acerca da similaridade entre os trabalhos do pintor Sandro Botticelli e do poeta Angelo Poliziano no tocante à representação da célebre cena do nascimento de Vênus, bem como a influência da Antiguidade sobre ambas as

¹⁵ Os textos presentes na coletânea *Histórias de fantasma para gente grande*, de autoria de Aby Warburg, editada por Leopoldo Waizbort, foram originalmente escritos e publicados entre 1893 e 1929.

construções artísticas, que enfatizam o movimento de elementos de aspecto leve¹⁶ como cabelos e tecidos. Em sua *Giostra*, Poliziano elabora a descrição de um conjunto de relevos. Fabricadas por Vulcano, essas peças estariam dispostas nos portões do palácio de Vênus e tematizariam a origem do cosmos (e, portanto, também da própria deusa do amor) e o poder dessa divindade.

Segundo Warburg (2015), Poliziano teria transmitido a Botticelli o *concetto* ou ideia central da obra. Aliás, o historiador da arte acentua o fato de que os artistas destoam quanto aos mesmos aspectos da narrativa fonte da cena em questão, isto é, os hinos homéricos (incluindo o segundo hino à Afrodite, que reconta o nascimento) publicados em Florença em 1488 com base em um manuscrito.

Estabelecendo uma correlação entre os poemas de Poliziano e uma série de obras em que Agostino di Duccio se reportou aos clássicos, Warburg (2015, p. 37) frisa que

assim como, nesses casos, Agostino, enquanto escultor, recorria às artes plásticas da Antiguidade ao buscar modelos para os motivos de movimento nos cabelos e trajés, Poliziano estava especialmente atento, nas obras dos poetas antigos, às descrições dos motivos de movimento, que ele então imitava fielmente em seus poemas.

O autor (2015) ainda sugere que, ao incluir o movimento de cabelos e tecidos em seus relevos, Poliziano pode ter sido influenciado de maneira direta pelas proposições de Leon Battista Alberti ou ter tido sua produção impregnada pela tendência em voga entre os artistas florentinos e, mais tarde, ter sido um influxo na obra de Botticelli. Ademais, suas descrições encontravam eco nas obras de ilustres poetas da Antiguidade. De todo modo, ficam manifestas a pervivência de traços greco-romanos na Renascença e a interpenetração entre os trabalhos de artistas inseridos neste círculo.

Já em texto datado de 1929 projetado para servir como introdução ao *Atlas Mnemosyne*, Warburg (2015) aponta para a duplicidade da moção caótica e anticaótica que marca o registro da dinâmica do movimento humano e para a relação entre a memória coletiva e individual e a herança permanente que se insere na obra de arte de maneira geral. Nesse sentido,

¹⁶ Embora o mito do nascimento de Vênus seja frequentemente associado a imagens de leveza, algumas narrativas destacam seus aspectos mais brutais. A mitologia relata que a deusa surgiu da espuma do mar, formada quando o titã Cronos castrou Urano e lançou os genitais do pai nas águas do Egeu.

ainda não se utilizou plenamente, na interpretação dos documentos, esse expediente de conhecimento, a saber, a função polar da figuração artística entre a fantasia imersiva e a razão emersiva – algo possível por estar documentado na configuração das imagens. Entre a apreensão imaginária e a visada conceitual está o tateio no manusear do objeto (Warburg, 2015, p. 365).

O projeto do *Atlas* viria ao encontro dessa urgência de intermediação, auxiliando naquilo que o autor (2015) definiu como a “desdemonificação” necessária das impressões herdadas. Acerca dessa grande obra, o francês Georges Didi-Huberman¹⁷ (2013, p. 209) sobreleva a essência psicológica do trabalho desenvolvido ao asseverar que “Warburg já tocava no próprio funcionamento de um ‘inconsciente das formas’”.

Depois de muitos anos de estudos e compilação de imagens, o alemão havia constatado a dualidade de pulsões que subjazem na raiz da imagem: o embate entre sobrevivência e destruição do qual resta como ruína o sintoma, portal dialético propenso à irrupção. Assim,

poderemos compreender agora por que a reflexão warburguiana sobre as imagens foi tão impregnada de um vocabulário de ‘oscilação’ [*Schwingung*], ‘conciliação’ [*Vergleich*] e ‘ambivalência’ [*Ambivalenz*]? [...] Havia compreendido que no regime duplo das imagens há uma verdadeira psicomaquia. Um debate, um desejo, um combate, internos a toda cultura, e cujas *Pathosformeln* sobrevivem diante de nossos olhos como um sem-número de movimentos fósseis (Didi-Huberman, 2013, 209-210, grifos do autor)

Ao comentar o exemplo da Capela Sassetti, de Ghirlandaio, detalhada no Painel 43 do *Atlas*, Didi-Huberman (2013) frisa a “desmontagem” ou “remontagem” inerente ao processo de interpretação que torna possível afirmar que “a prancha de *Mnemosyne*, portanto, *marca um ato* – interpretativo – de montagem, dispondo, sobre a tela negra, referenciais visuais que se organizam, ora em polaridades, ora em sequências de detalhes – ‘fotogramas’” (Didi-Huberman, 2013, p. 407, grifos do autor). Operando no âmbito do “inconsciente das formas”, a presente pesquisa se vincula ao arcabouço teórico mobilizado para se debruçar sobre os sintomas avultados pelas imagens dialéticas catalogadas a partir dos textos literários.

¹⁷ Texto publicado originalmente em 2002.

3 Salto à arqueologia imagética: outras reflexões acerca da fortaleza acastelada e de sua presença sintomática nos textos selecionados

3.1 Breve panorama literário e cultural sobre o castelo

O castelo¹⁸ é provavelmente um dos símbolos mais potentes do imaginário coletivo. Frequentemente associado ao medievo, esse tipo de construção encontra sua principal expressão nos célebres contos de fadas narrados (e, por vezes, reconfigurados de diversos modos) de geração em geração. A potência desse símbolo subjaz à sua ambiguidade: na imagem da fortaleza coexistem as ideias de defesa daquilo que é sagrado, mas também de isolamento em relação ao mundo exterior.

Não por acaso, na adaptação *A Bela Adormecida* (1959), a mesma Aurora valsante que parece flutuar nos braços do Príncipe Filipe no salão de baile do castelo dos pais estivera presa em sono profundo na torre mais alta da morada da feiticeira Malévola até que o feitiço fosse quebrado. Também o castelo da Fera é inicialmente cárcere (de Bela, do pai, dos trabalhadores enfeitados e do próprio príncipe amaldiçoado) e só mais tarde se converte em ninho para o amor capaz de desfazer o mal.

Durante o baile em que usa os sapatinhos de cristal, no interior de um castelo, Cinderela saboreia brevemente o destino para o qual retornaria com glória – não antes de ser dominada uma vez mais por suas adversárias –, vencendo a madrasta e suas filhas. Por sua vez, com a triste sorte de se tornar mais bela que a Rainha Má, Branca de Neve se vê afastada do castelo em que havia sido feita serviçal após a morte do pai e deixada completamente só, assustada e perdida na floresta. Quebrado o encantamento que a mantinha como morta em sarcófago vítreo, sua partida para o castelo do príncipe é celebrada com imensa alegria por seus novos amigos.

Nem mesmo as seis câmaras monocromáticas em tons vivos da abadia acastelada (“*castellated abbey*”, em língua fonte) são capazes de evitar o encontro entre o hedonista Príncipe Próspero e a mascarada Morte Rubra; no sétimo compartimento, a sala preta, o tempo marcado pelo grande relógio tem tom de contagem regressiva e ambos ficam face a face. Isolado em meio aos Cárpatos no

¹⁸ A seleção dos castelos reais e fictícios apresentados neste subcapítulo foi baseada no conhecimento prévio da autora da tese, bem como em pesquisas adicionais realizadas através da ferramenta de busca Google. Devido à impossibilidade de rastrear cada exemplo individualmente com igual consistência, optou-se por não incluir referências específicas para cada castelo mencionado na seção. No entanto, as informações foram verificadas para assegurar sua relevância para o contexto discutido.

romance publicado por Bram Stoker em 1897, o assombrado castelo do Conde Drácula é possivelmente o mais memorável entre todos aqueles encontrados em narrativas literárias.

Todavia, fora o *Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, o primeiro a forjar a imagem do castelo mal-assombrado que alicerçaria a estética gótica na cultura ocidental. A premissa serviu de inspiração para a ambientação das experiências sobrenaturais da jovem Emily St. Aubert em *Os mistérios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe.

Passadas pouco mais de duas décadas, Jane Austen satirizaria a narrativa em questão e os construtos típicos do romance gótico ao narrar as desventuras e descobertas da protagonista Catherine Morland em *A Abadia de Northanger* (1817). De fato, é interessante observar que a propriedade da família Tilney compartilha características com outras mansões literárias que remetem a castelos góticos e à sua ligação com eventos sinistros, como a Granja da Cruz dos Tordos pertencente aos Linton e o Morro dos Ventos Uivantes, lar da família Earnshaw no único romance publicado por Emily Brontë, datado de 1847; a Thornfield Hall de Edward Rochester em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë; ou Manderley, o funesto casarão na Cornualha no qual a narradora de *Rebeca* (1938), de autoria de Daphne du Maurier, se vê perseguida pela memória da personagem-título.

Do Castelo Caladan do universo *Duna* – iniciado por Frank Herbert com o romance homônimo de 1965 – à Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, cujos recônditos podem ser descritos em detalhes por fãs do bruxo Harry Potter ao redor do mundo, a arquitetura medieval deixou uma marca indelével no gênero fantasia. Os mapas geopolíticos de algumas das sagas mais populares têm como pontos de referência fortalezas acasteladas, como o Cair Paravel, sede do governo de Nárnia, o Castelo de Miraz e o Castelo da Feiticeira, n'As *Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis; Winterfell, Casterly Rock, Dragonstone, Highgarden e numerosos outros nas *Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R.R. Martin; Minas Tirith, Minas Morgul e ainda outras estruturas situadas na Terra Média de J.R.R. Tolkien.

O decadente castelo saxão de Torquilstone figura como um dos cenários principais do clássico escocês *Ivanhoe* (1819), de Walter Scott. A lendária Camelot, sede da corte do Rei Arthur e de sua Távola Redonda, surgiu pela primeira vez nos romances franceses do século XIII que compõem a sequência do Lancelote-Graal (também conhecido como Ciclo da Vulgata) e alcançou o status de cenário central nas

narrativas arturianas que se seguiram. Na série *O Único e Futuro Rei*, de T.H. White, localizada na Floresta Selvagem, a morada de Sir Ector é o lar da infância de Arthur, que então desconhece o fato de que é filho do herói bretão Uther Pendragon e da Rainha Igraine.

Na mitologia nórdica, as almas dos valorosos guerreiros mortos no campo de batalha encontram a glória eterna nos opulentos salões de Valhalla. Aliás, é interessante lembrar que, do ponto de vista arquitetônico, o Palácio da Justiça em que Bartleby é aprisionado segue uma lógica estrutural similar (apresentando *halls* como aspecto de destaque) com um propósito oposto. Por sua vez, alguns castelos borraram de forma deliberada a fronteira entre ficção e realidade, caso do Château d'If, fortaleza construída na costa de Marselha no século XVI e apresentada no romance *O Conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas, como o cárcere onde o desafortunado Edmond Dantès permanece preso injustamente durante seis longos anos.

Se, por um lado, nas narrativas literárias, muito variam as descrições; por outro, invariável é a presença da dualidade inerente à imagem em questão. Prisão e refúgio, local de morte e de vida, do sagrado e do profano: o castelo é símbolo duplo. Este projeto toma “castelo” e “palácio” como sinônimos perfeitos a despeito do fato de que estes encontram sua referência inicial nas residências oficiais dos imperadores romanos (César Augusto construiu sua morada sobre o Monte Palatino, em Roma, inaugurando uma tradição em termos de construção à qual seria atribuída o nome “*palatium*” na língua latina). Por sua vez, os castelos são estruturas posteriores à queda do Império Romano erigidas ao longo da Idade Média sobretudo na Europa do Feudalismo. Além disso, a partir de uma perspectiva arquitetônica objetiva, castelos correspondem a fortificações de alta segurança frequentemente isoladas, enquanto palácios consistem em residências de soberanos caracterizadas por grande requinte e esplendor, porém, não tão fortemente guardadas.

Ainda assim, na cultura popular, o binômio não é delimitado com tamanho rigor. Figuram entre alguns dos castelos mais famosos os ornamentadíssimos *châteaux* franceses, como Versailles, Chambord ou Chantilly; os grandiosos Heidelberg ou Neuschwanstein – frequentemente citado como potencial inspiração para o castelo do Rei Estêvão na produção filmica *A Bela Adormecida* (1959), da Disney – na Alemanha; Schönbrunn, na Áustria; Frederiksborg, na Dinamarca; os castelos japoneses de Osaka e Himeji; e o Palácio de Inverno de São Petersburgo, na Rússia, residência da

trágica dinastia Romanov.

Também podem ser arrolados aqui os castelos romenos de Corvin e de Bran – este conhecido como o “castelo do Drácula” em razão de ter servido de inspiração para Bram Stoker, embora sua associação com o Conde Vlad Tepes III, o *draculea*¹⁹, seja incerta e o governante da Valáquia tenha estabelecido sua morada em Poenari; a prodigiosa Alhambra²⁰ e os grandes *alcázares*²¹ espanhóis como os de Segóvia ou Toledo, com sua arquitetura islâmica; as fortalezas britânicas de Windsor, Warwick, Cardiff, Edimburgo e o mundialmente famoso Palácio de Buckingham, sede do governo e residência do monarca do Reino Unido. Em ruínas, o castelo de Tintagel, na Cornualha, tem sido associado à lenda arturiana desde o século XII: nele teriam vivido o Duque Gorlois e Igraine, posteriormente tomada como esposa por Uther Pendragon em narrativas como a pseudo-historigráfica *Historia Regum Britanniae* elaborada por volta do ano de 1136 pelo clérigo católico Geoffrey de Monmouth.

Enquanto *Leitmotiv*²², o castelo surge na obra de Franz Kafka sob circunstâncias diversas, concreta e/ou metaforicamente. De particular interesse para os propósitos traçados neste estudo são suas aparições na única obra dramatúrgica do autor, *Der Gruftwäscher* (*O guarda da cripta*, em tradução de Marcelo Backes, de 2018), escrita entre 1916 e 1917; e no conto *Ein altes Blatt* (*Uma folha antiga*, em tradução de Modesto Carone publicada pela Companhia das Letras em 1999), que integra a antologia *Ein Landarzt* (*Um médico rural*), composta por textos escritos sobretudo no ano de 1917. Em ambos os textos, a estrutura em questão consiste na residência do príncipe e do imperador, respectivamente; e ambas são guardadas por soldados ou vigias. Se o príncipe ao qual serve o homem posicionado na cripta vive

¹⁹ O termo *draculea* deriva da palavra latina *draco* (dragão) e significa “filho do dragão” ou “filho de Dracul”, referindo-se a Vlad III.

²⁰ Washington Irving (1783-1859) foi um escritor e diplomata americano, conhecido pelas obras *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* e *Rip Van Winkle*. Em 1829, Irving residiu no Palácio da Alhambra, na Espanha, por um período, durante o qual escreveu *The Alhambra*, uma coleção de ensaios e contos inspirados por sua experiência no local. Os textos destacam o fascínio do autor pela construção histórica e suas lendas, refletindo a rica herança cultural e mítica do *alcázar*. Também o poeta e escritor espanhol Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), em suas *Leyendas*, introduz castelos e ruínas como cenários, criando uma atmosfera gótica e misteriosa que é característica da estética romântica. O Palácio da Alhambra serve como um ponto de convergência entre os dois autores. Embora Bécquer não tenha escrito uma obra específica sobre o local, como Irving, foi profundamente influenciado pela atmosfera e pelas lendas associadas ao suntuoso prédio.

²¹ O termo espanhol *alcázares* tem também duas traduções possíveis em língua portuguesa: “alcácer” e “alcáçova”. Ambos se referem a palácios fortificados e têm origem na palavra árabe *al-qasr*, que significa castelo ou palácio e reporta às construções presentes na arquitetura histórica da Península Ibérica.

²² Termo alemão que significa “motivo condutor”. É utilizado para descrever um tema recorrente em uma obra literária, musical ou artística; simboliza ou representa um conceito ou personagem específica.

em um *Landschloß* (grande casarão acastelado situado em zona rural), o narrador do conto observa os guerreiros nômades acampados na praça diante do palácio imperial (*Der Kaiserliche Palast*). A indolência do imperador e de suas tropas diante da ameaça persistente que sobrepuja os moradores conduz o narrador ao desespero diante do absurdo do mundo.

Mais relevante do que as peculiaridades arquitetônicas de um e outro, neste caso, é o fato de ambos deterem os status de moradas de figuras de autoridade. Tal característica é compartilhada com os edifícios de *Castelo interior* e *O castelo*. Ademais, sobretudo em relação ao conto supracitado, é quase inevitável traçar um paralelo em relação à novela “Bartleby, o escrevente”, posto que, na ocasião em que os invasores atacam com as próprias mãos o boi vivo deixada para seu consumo pelo açougueiro local, a voz narradora crê ter visto o imperador cabisbaixo diante de uma das janelas com vista para a praça.

A ação é incomum, pois o governante “nunca vem a esses aposentos externos, [e] vive sempre no mais interno dos jardins” (Kafka, 1994, p. 13, acréscimo nosso). Como a Majestade que habita o castelo interior, o imperador jamais deixa sua habitação; como Bartleby, é no gramado do jardim isolado que encontra seu refúgio em relação ao inevitável caos exterior; como o Conde Westwest, Sortini e ainda outros, a autoridade se mantém tão inalcançável quanto possível de modo que apenas por um momento furtivo pode ser vislumbrada de forma efêmera e dubitável.

A língua alemã apresenta um léxico variado para fazer referência a construções similares em linhas gerais. Este contém, por exemplo, os vocábulos *Burg*, *Festung*, *Kastell*, *Palast* e *Schloß*. O dicionário online Duden classifica tais palavras em dois grupos de sinônimos: um formado pelas três primeiras e o segundo pelas duas últimas. Em termos gerais, *Schloß* e *Palast* correspondem a construções amplas, frequentemente incluindo diversos salões projetadas com o intuito de abrigar soberanos; já *Burg*, *Festung* e *Kastell* (este, no âmbito específico, refere-se a uma sorte de acampamento militar própria dos soldados romanos) dizem respeito a um tipo de estrutura menos magnífica e mais fortificada e estrategicamente posicionada.

Todavia, se distinções estilísticas entre tipos de castelos e suas associações com períodos históricos específicos, a priori, não exercem influência capital sobre o modo como a imagem literária centra é construída por Teresa de Ávila, Herman Melville e Franz Kafka em suas respectivas narrativas, ainda assim algumas peculiaridades se fazem dignas de notas. É provável que, ao conceber a alegoria, a

carmelita castelhana tivesse menos em mente os esplêndidos *alcázares* do Al-Andalus do que estruturas defensivas de sua região de origem, como a Muralha de Ávila (famosamente ainda hoje uma das mais extensas e conservadas de toda a Europa) ou o castelo de El Barco de Ávila. De maneira paradoxal, como se verá a seguir, em diversos momentos, as descrições de ambientes do castelo interior correspondem àquelas de um deslumbrante palácio.

No polo oposto, a opção pelo título em língua fonte *Das Schloß* parece frisar justamente o fechamento – dentre os significados do vocábulo *Schloß*, figura também “cadeado” –, a obstrução dos caminhos até o castelo. Além disso, em sua primeira incursão a pé na direção do alvo, K. fica desapontado com o castelo, que, apesar de sua fixação, então lhe parece “só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila, que se distinguem por serem todas talvez de pedra” (Kafka, 2008, p. 14)²³. Embora, com frequência, especialistas e interessados listem entre as potenciais inspirações para a elaboração da imagem em questão o majestoso Castelo de Praga ou outros de menor porte, como os das pequenas localidades de Frýdlant e Střela, na atual República Tcheca, a descrição feita por K. aproxima o edifício que tanto deseja adentrar de uma fortificação simples em vez de um grandioso palácio.

Em texto publicado em 2024 – ano do centenário da morte de Kafka – na página dedicada à série de podcasts *In Kafka's Footsteps* da Radio Prague International, Klára Stejskalová e Anna Fodor sugerem que a diminuta Siřem poderia ter servido de inspiração para a criação da aldeia na qual se instala o suposto agrimensor. Citado pelas autoras (2024), David Herblich – idealizador do espaço Galerie Kafka aberto no vilarejo e que desde 2017 abriga uma exposição fotográfica permanente curada por Judita Matyasova e Jan Jindra – afirma que um espaçoso celeiro pode ter sido tomado como referência para a imagem do castelo.

Quando Franz Kafka chegou a Siřem, cerca de 400 pessoas habitavam a localidade austro-húngara de colonização alemã então chamada Zürau. Após ter sido diagnosticado com tuberculose, o autor permaneceu naquelas terras por um curto período entre setembro de 1917 e abril de 1918. Sua irmã mais velha, Gabriele, e o marido Karl Hermann viviam em uma fazenda para onde Kafka se

²³ A tradução de Modesto Carone para o romance *O Castelo* foi publicada pela Companhia das Letras em duas edições: a primeira, lançada no ano 2000, e a edição de bolso de 2005. O texto consultado durante a construção desta tese consiste na reimpressão datada de 2008.

mudou em busca de ares mais salutaras.

Acompanhado ainda pela irmã mais jovem, Ottilie, também conhecida como Ottla, o escritor viveu tempos alegres e pacíficos em Siřem. Suas jornadas de produção literária eram intercaladas com caminhadas, trabalho na terra, escritura de cartas destinadas a Felice Bauer e mesmo novas amizades. Segundo Herblich (*apud* Stejskalová e Fodor, 2024), “ele também visitava a família Feigel, um fazendeiro que tinha sete filhas. Kafka gostava da mais nova, que carregava um coelho branco no ombro”.²⁴ Não é difícil imaginar que tal ligação tenha servido de modelo à relação entre K. e a família Barnabás – em especial a vivaz Olga.

Por sua vez, o “castelo” de Bartleby não compartilha da ambiguidade associada aos possíveis referenciais por trás do romance de Franz Kafka: além das remissões a eventos específicos (como o assassinato do tipógrafo Samuel Adams por John C. Colt em 1842), também o Palácio da Justiça corresponde ao atual Manhattan Detention Complex. Hoje totalmente modificado após sucessivas reformas, o prédio construído em 1838 tinha como característica arquitetônica inicial o estilo opulento conhecido como *Egyptian Revival*. Não surpreende que a prisão tenha ficado conhecida popularmente como “as Tumbas”, uma vez que sua estrutura remetia ao tipo de monumento funerário conhecido como *mastaba*.

Outrossim, o verbete “castelo” faz convergirem diversas tradições em conhecidos dicionários de símbolos. Dessa maneira, Maria Cecília Amaral da Rosa (2012, p. 39) destaca que, em suas aparições em obras de arte medievais, o castelo simboliza tanto a Jerusalém Celeste quanto a alma imortal e, na Bíblia, está associado à fé e ao refúgio em Deus. A autora (2012, p. 39) enfatiza a oposição entre o castelo sombrio (de cunho infernal, ligado à ausência de esperança) e o iluminado (que simboliza a salvação e o cumprimento de desejos positivos).

Também Juan Eduardo Cirlot²⁵ (1997, p. 128) aponta que o fato de o castelo costumar ser representado no topo de uma colina acrescenta um importante fator relacionado à questão do nível: o prédio fica localizado em um

²⁴ **Nossa tradução de:** “He also went to visit the Feigel family, a landowner who had seven daughters. Kafka liked the youngest one, who carried a white rabbit on her shoulder”.

²⁵ Texto originalmente publicado em 1958.

terreno superior, transcendente. Em termos gerais, trata-se de uma fortaleza espiritual sempre a postos para o combate.

A distinção indicada por Rosa (2012) encontra eco nas asserções do autor catalão (1997), que também difere o castelo negro – cuja “significação enquanto mansão do além ou porta de acesso ao outro mundo é evidente²⁶” (Cirlot, 1997, p. 128) – do castelo iluminado, vinculado à concretização daquilo que parecia impossível ou imprevisível e em face do qual as esperanças são renovadas pelo pressentimento de que a edificação guarda um conteúdo de grande valor. Em sua caracterização do castelo de trevas, o autor (1998, p. 128) retoma, por exemplo, a jornada de Teseu ao submundo, ocasião em que o herói se depara com a morada (potencialmente inauguradora da imagem do castelo envolto em sombras na cultura ocidental) do barqueiro Caronte cuja entrada é vetada àqueles que ainda vivem; bem como a impenetrável morada macabra do Rei Melwas, sequestrador da Rainha Guinevere (Cirlot, 1997, p. 128-129). O hermeneuta nascido em Barcelona (1998, p. 129) ainda recorre aos escritos de Pierre Piobb para afirmar que, por sua vez, a descoberta repentina do castelo iluminado no caminho trilhado corresponde à compreensão súbita de um conteúdo de caráter espiritual.

Em seu léxico simbólico, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p. 261)²⁷ reforçam o posicionamento em área alta ou em clareiras em meio a florestas, além de sua função de proteção e da dificuldade de acesso como traços distintivos do castelo enquanto símbolo. Os autores (1986, p. 261) frisam a ligação entre tipo de construção e a dimensão do sagrado ao relembrar que os templos funerários construídos sobre ou próximos às tumbas dos faraós e conhecidos como “castelos de milhões de anos” foram erguidos com o intuito de assegurar a manutenção da interligação eterna entre os deuses e esses eminentes mortais.

Como asseveram Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 261), o conteúdo do castelo está totalmente isolado em relação ao entorno, configurando-se como algo que é, na mesma medida, altamente cobiçável e impossível de ser obtido. Simbolizando a unificação dos desejos, a estrutura

²⁶ **Nossa tradução de:** “*Su significación como mansión del mas allá, o como puerta de acceso al otro mundo, es evidente*”.

²⁷ Texto originalmente publicado em 1969.

abriga um poder misterioso e indisponível. Os castelos aparecem nas florestas e montanhas mágicas, carregados em si de força sagrada, e desaparecem como encantamentos quando os cavaleiros chegam ao fim da miragem²⁸ (Chevalier e Gheerbrant, 1986, p. 261-262).

Os autores (1986, p. 262) corroboram a diferenciação entre duas polaridades categorizadas a partir de sua relação com a luz, posicionando nos dois extremos o “castelo negro” e o “castelo branco” e acrescentando a essa dualidade todo o espectro compreendido entre os polos, representativo dos estágios do percurso espiritual rumo à santificação/iluminação. Nesse sentido, enquanto o castelo branco está associado à perfeição espiritual, seu oposto “é o castelo definitivamente perdido, o desejo condenado a permanecer sempre insatisfeito: é a imagem do inferno, do destino fixado sem esperança de retorno nem de mudança²⁹” (Chevalier e Gheerbrant, 1986, p. 262).

Ainda em consonância com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 262), anterior à versão de todo desprovida de luminosidade ou iluminação, o “castelo apagado” está associado à ambiguidade (quer aquela inerente ao inconsciente, quer decorrente da memória confusa) e à indeterminação do desejo ao passo que o castelo iluminado – que também não é equivalente, mas antecede o branco – aponta para a consciência e a moção na direção da realização do desejo.

Os aspectos atrelados à simbologia em questão podem ser observados também em relação às obras analisadas. Em Teresa de Ávila, por exemplo, o castelo recebe o influxo medieval, simbolizando a alma eterna e a possibilidade de abrigar-se em Deus: percorrendo as moradas³⁰, o indivíduo se aprofunda na própria alma até atingir um estado de união perfeita com o Criador. Nessa circunstância, ainda que imersa na vida cotidiana, a alma convive com a presença constante da Santíssima

²⁸ **Nossa tradução de:** “*Abriga un poder misterioso y inasequible. Los castillos aparecen en las forestas y montañas mágicas, cargados ya por su parte de fuerza sagrada y desaparecen como encantamientos, cuando se acercan los caballeros al término del espejismo*”.

²⁹ **Nossa tradução de:** “[*El castillo negro*] es el castillo definitivamente perdido, el deseo condenado a quedar para siempre insatisfecho: es la imagen del infierno, del destino fijado sin esperanza de retorno ni de cambio”.

³⁰ O termo “moradas” possui uma rica conotação religiosa e literária. Na Bíblia, Jesus menciona as “muitas moradas” na casa de seu Pai (João 14:2). Além disso, Teresa de Ávila descreve as sete moradas que representam os estágios da alma em sua jornada espiritual rumo à união com Deus. Esses espaços simbolizam as diferentes fases de crescimento espiritual e santidade. De forma semelhante, na *Divina Comédia*, Dante Alighieri descreve sete níveis do Purgatório, cada um representando um estágio de purificação antes de se alcançar o Paraíso. Um paralelo possível entre os dois autores toma por base a estrutura simbólica que ambos utilizam para ilustrar o progresso espiritual, com Teresa descrevendo a ascensão da alma através das moradas até a união divina e Dante mapeando a jornada da purificação através dos círculos do Purgatório até a bem-aventurança celestial.

Trindade, que não se lhe representa necessariamente por intermédio de “visão intelectual” ou “visão imaginária”, mas também não se aparta dela.

A voz narradora deixa a critério do leitor a construção do entorno do edifício espiritual, pois não o situa geograficamente. O castelo assume contornos positivos ao longo de toda a obra e traços de ambiguidade são praticamente nulos. Contudo, há a coexistência com “bestas” ou “animais peçonhentos” que ocupam as primeiras moradas e têm sua possibilidade de ataque e de acesso aos compartimentos superiores reduzida à medida que a alma progride em sua jornada de desbravamento interno.

Essas forças externas investem contra o indivíduo de forma impetuosa e contínua. Desse modo, se configura a necessidade de vigilância como estratégia de combate contra a ameaça ininterrupta, posto que as bestas não podem ser expulsas do palácio, porém, é possível avançar para longe delas na direção das moradas mais próximas do centro que irradia luz.

Associado a uma pedra preciosa translúcida, o castelo interior é caracterizado no texto devoto como um espaço perfeitamente límpido associável à descrição de Chevalier e Gheerbrant (1986) quanto à viabilidade de aperfeiçoamento espiritual e ao desejo (nesse caso, de santificação progressiva) levado à plenitude. O prédio surge como meta altamente desejável, de fácil acesso por intermédio da oração e da reflexão e sempre passível de ser acessado outra vez quando a meditação é interrompida diante da necessária imersão em tarefas habituais.

Se a novela de Herman Melville não faz incursões religiosas deliberadas, é possível conjecturar que a ambiguidade e a suspensão inerentes à narrativa refletem o estado de espírito do pálido copista. Bartleby está a um só tempo aprisionado às limitações do corpo e livre no interior; mantido cativo por muros, porém, solto no espaço aberto do pátio ao qual apenas um prisioneiro como ele poderia ter acesso. De fato, nas Tumbas, o misterioso jovem parece mais livre do que antes, uma vez que se vê em condições de viver a suspensão de maneira irrestrita.

Sem marcação de relevo díspar, o Palácio da Justiça é “posicionado acima” das personagens tanto por sua natureza enquanto espaço de cumprimento de sentença quanto pela associação ao monumento funerário egípcio. Ali, o protagonista seria visto com vida pela última vez. A vinculação à tradição do Antigo Egito ainda define o local como limiar entre as esferas mortal e sagrada, ratificada pelo sucesso do experimento de transcendência para o qual serve de laboratório último.

Como o imperador no conto de Kafka outrora mencionado, Bartleby se retira para o pátio em que grama e céu contrastam com o concreto e ferro do complexo penitenciário. No entanto, sua atitude não é de indiferença, mas de desprendimento em relação ao mundo exterior. Por um lado, em sua dimensão sombria, a estrutura constitui portal de acesso a uma espécie de submundo da sociedade para o qual o escrevente é conduzido sem necessidade de coerção; por outro, como ocorrido no caso do castelo iluminado de Cirlot (1998), ali há compreensão (final, mas não abrupta) de um conteúdo de ordem espiritual (não necessariamente ligado a uma lógica religiosa). Eis aí exposta uma vez mais a dualidade inerente ao símbolo em questão.

No pátio, a iluminação direta pode ser tomada como indício da plena consciência e do movimento de Bartleby na direção de seu desejo (que é, na verdade, um não-desejo ou um não-desejar). Todas as suas ações (que, com frequência, são também não-ações ou não-agir) o levaram àquele local ao qual cabe uma restrita descrição acerca de suas galerias, pátios internos gramados e janelas estreitas.

Nesse “espaço sagrado” o escrevente leva a cabo o “ritual” que torna possível atingir o ápice da suspensão da passagem a ato. Não há menção de transcendência rumo à eternidade, entretanto, como assevera Agamben³¹ (2015), uma centelha do divino é alcançada através da “repotencialização” instada.

O centro administrativo da aldeia onde K. busca se estabelecer remete à noção do “castelo sombrio” conforme descrito por Rosa (2012, p. 39). A desesperança característica dos escritos de Kafka se insurge com peculiar força na obra em questão. A esse respeito alguns trechos notórios incluem a explanação do prefeito acerca das cartas destinadas a um (aparentemente desnecessário) agrimensor escritas em algum momento impossível de ser determinado e apenas por eventualidade entregues a K. ou a determinação com que o casal Barnabás tiritava dia após dia nos degraus da horticultura do vizinho Bertuch à espera da atenção de algum secretário que passasse às pressas em sua carruagem rumo ao castelo ou deste para a aldeia.

O caráter infernal tem então um delineamento benjaminiano, posto que está atrelado à repetição. Mais do que isso, repetição da incerteza, do poder esmagador exercido pelo castelo, cuja presença na trama se estende além da

³¹ Texto originalmente publicado em 1993.

relevância típica de um espaço e o aproxima da condição de uma personagem que maneja os fios invisíveis de um conjunto de fantoches. As regras do castelo são repetidas à exaustão; repetidas até que não restem a K. forças para tentar qualquer tipo de negociação ou para solicitar explicações.

A morada do Conde Westwest fica localizada no cume de uma encosta, situando-se já geograficamente acima de todos os aldeões. De maneira simultânea, é como farol que orienta o cotidiano nas vielas cobertas de neve, mantendo os moradores “a salvo” de tudo o que é “estranho”; e é também como um observador silencioso, que fixa o olhar adiante de si “não porventura perdido nos próprios pensamentos e com isso fechado a tudo, mas sim livre e despreocupado” (Kafka, 2008, p. 116). Apesar da mirada desconcertante, para o estrangeiro, o castelo está sempre associado à liberdade, prosperidade e ausência de perturbação.

Ainda assim, a estrutura põe em moção um verdadeiro jogo de sombras, desaparecendo e surgindo diante dos olhos do atônito forasteiro. Impossível de identificar a partir da ponte que dá acesso àquelas paragens na noite gélida em que K. chegara, o castelo aparece no dia seguinte “nitidamente recortado no ar claro, mais nítido por causa da neve” (Kafka, 2008, p. 14).

Quando o agrimensor tenta alcançá-lo a pé, vê seu intento frustrado ao ser acometido pelo cansaço e é carregado de volta ao Albergue da Ponte por Gerstäcker enquanto “o castelo lá em cima, já curiosamente escuro, que K. havia esperado alcançar naquele dia, distanciava-se outra vez” (Kafka, 2008, p. 23); aliás, seu aparecer e desaparecer remonta à experiência da miragem citada por Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 262). Conforme K. se empenha em fitar o edifício, este parece desaparecer em meio à neve até que os esforços tenham sido abandonados. Seus ressurgimentos não correspondem a iluminações súbitas, mas acabam por renovar as esperanças do persistente agrimensor, convencido de ter diante de si uma oportunidade imperdível, um “tesouro” de valor inestimável.

Desejável e inacessível, em consonância com a proposta trazida pelo dicionário de símbolos francês (1986), o palácio da aldeia pode ser associado à imagem do “castelo negro”, pois sua relação com a luminosidade aponta para o fato de que o desejo de K. nunca seria levado à plenitude e que ele permaneceria preso num estado de repetição infernal que se vê impossibilitado de alterar ou abandonar. Frieda afirma de maneira categórica que um futuro mais simples e feliz poderia ter estado à espera dos dois caso ela e K. tivessem emigrado na noite em que se conheceram no balcão

de bebidas da Hospedaria dos Senhores (Kafka, 2008, p. 285).

Se a ambiguidade gerada pela alternância entre nitidez e indefinição poderia aproximar o prédio da noção de “castelo apagado”, a obsessão com que K. persegue um desejo fixado antes mesmo de sua chegada ao vilarejo reforça a hipótese que aproxima tal elemento do “castelo negro”. Outrossim, o protagonista do romance “sacraliza” o castelo em sua forma indeterminada e conteúdo desconhecido ao buscar de maneira incessante uma “aprovação” com o intuito de certificar-se de que sua posição está garantida. De modo análogo, sem que qualquer ordem ou coerção por parte da instância administrativa se façam necessárias, os habitantes da aldeia passam a ostracizar a família Barnabás assim que se torna conhecido o fato de que Amália ofendera o mensageiro enviado do castelo por Sortini.

Por certo, tal como exemplificado pelo *Atlas Mnemosyne*, os “painéis literários” apresentados aqui poderiam incluir imagens advindas de uma infinidade de fontes ligadas pela pervivência sintomática não do gesto ou movimento observado no fluxo entre a Antiguidade e a Renascença, mas de uma estrutura arquitetônica significativa. A opção pelas narrativas selecionadas visou unicamente a restrição de um escopo que promovesse o estabelecimento de uma linha interpretativa para fins de ilustração do método de análise empregado. Esse processo permitiu a identificação tanto de pontos comuns quanto de transmutações associadas à presença do castelo. Cada um dos capítulos que seguem enfatiza essas relações enquanto aborda outras temáticas suscitadas pela análise dos textos literários.

3.2 Aplicando o método analítico desenvolvido às narrativas elencadas

Ao longo dos séculos, numerosas obras com organização de base arquitetônica emergiram no seio do catolicismo. Da célebre *Cidade de Deus* (século V), de Agostinho de Hipona, ao *Carmelo interior*, de John Wu, diversos textos exploraram o arranjo de estruturas em diferentes níveis. Textos como a *Subida ao Monte Carmelo*, do religioso carmelita João da Cruz, e a *Escada do Paraíso*, de João Clímaco, empregam uma organização em estádios similar. Já partindo de uma perspectiva secular, a *Cidade das Damas* (1405), de Christine de Pizan, apresenta uma urbe alegórica cujas bases se assentam sobre as ilustres figuras mencionadas na organização de seu argumento em favor da educação e da concessão de poder às

mulheres. Tal tradição imagética subjaz à prosa de Teresa de Ávila, particularmente no caso do *Castelo interior*, cujo manuscrito é datado de 1577.

O retorno da alegoria do castelo nos textos de Melville e Kafka faz entrever um sintoma. Neste capítulo, excertos das obras são analisados sob o signo do castelo em razão de sua qualidade oscilatória entre o que é e o que não é (e, eventualmente, ainda entre o que é e não é ao mesmo tempo). O símbolo é sempre dinâmico: o castelo pode ser espaço do bem ou do mal. Deve-se também salientar que, no caso da novela americana discutida, os excertos aqui associados ao castelo foram selecionados a partir do momento em que Bartleby inicia seu experimento no escritório de advocacia ingressando em sua fortaleza interna, ou ainda antes, pouco depois de chegar ao novo local de trabalho. Desse modo, a análise não se restringe às circunstâncias transcorridas no interior do Palácio da Justiça na narrativa. Também esta discussão do romance kafkiano não se atém de forma exclusiva às menções ao castelo da aldeia, mas abrange outros espaços cujos vínculos com a estrutura no topo da encosta são aqui sugeridos e abordados.

Ao buscar responder à proposta benjaminiana de engendramento de uma Ciência da Literatura livre de sistemas compiladores/classificadores/criadores de um cânone restritivo, este estudo-colagem evidencia paralelos passíveis de serem traçados entre as obras e se debruça sobre o sintoma observado a partir das reconfigurações da imagem do castelo com o intuito de restituir os vestígios a uma potencial totalidade.

Destarte, o romance publicado em 1926 introduz sua imagem principal envolta em mistério e sombras, indiscernível na escuridão da noite invernal:

Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo. K. permaneceu longo tempo sobre a ponte de madeira que levava da estrada à aldeia e ergueu o olhar para o aparente vazio (Kafka, 2008, p.07).

Abrindo a descrição das Primeiras Moradas, o livro devoto apresenta o castelo interior (metáfora para a alma) como uma estupenda pedra preciosa impossível de ser apreendida em sua magnificência pela racionalidade, instigando o público a que foi destinado a imaginar a glória de tal estrutura, descrita apenas em linhas gerais pela voz narradora:

Consideremos nossa alma como um castelo, feito de um só diamante ou do mais límpido cristal, onde existem numerosos aposentos, assim como no Céu há muitas moradas. De fato, se refletirmos bem, irmãs, veremos que a alma do justo é nada menos que um paraíso onde o Senhor, como Ele mesmo diz, acha suas delícias. Pois, que vos parece? Que tal será o aposento onde se deleita Rei tão poderoso, tão sábio, tão puro, tão rico de todos os bens? Não acho coisa a que se possa comparar a grande formosura de uma alma e sua imensa capacidade. E, verdadeiramente, não devem chegar a compreendê-la bem nossos entendimentos, por agudos que sejam, assim como não podem chegar a compreender Deus, pois Ele mesmo diz que nos criou à sua imagem e semelhança. Se assim é – e nisto não pode haver dúvida – não nos cansemos em querer definir a formosura deste castelo (Ávila, 2019, p. 15-16).

Na sucessão metafórica, o corpo é apresentado como o engaste que cerca o castelo, ao passo que sua porta de entrada é a oração. As pessoas que se lançam à vida de oração “penetram nas primeiras salas debaixo, mas tantos vermes entram juntamente com elas, que nem lhes deixam ver a formosura do castelo, nem mesmo sossegar. Entretanto, já muito fazem em ter entrado” (Ávila, 2019, p. 21). Tanto o estrangeiro que chega à paragem obscura observada desde a ponte quanto a alma que busca entrar em si se deparam com os respectivos castelos de forma voluntária.

Por sua vez, ao iniciar o novo trabalho, Bartleby é alocado diante de uma “parede cega”, pois a voraz urbanização de Nova York faz com que a janela ao lado da qual fica sua mesa sirva unicamente como via de entrada para um resquício de luminosidade:

Resolvi dar a Bartleby um canto perto das portas sanfonadas, mas do meu lado da divisão, de maneira a ter esse homem calado à mão, caso precisasse dele para alguma coisa. Pus sua mesa junto a uma pequena janela daquela parte da sala, a qual, originalmente, oferecia uma vista lateral de um quintal com um muro todo encardido, mas que atualmente, devido a edificações subsequentes, não permitia vista alguma, embora filtrasse alguma luz. A um metro da vidraça havia uma parede, e a luz descia muito do alto, por entre dois edifícios elevados, como se viesse de um minúsculo orifício no meio de uma cúpula (Melville, 2015, p. 66).

Cercado por um biombo dobrável na cor verde, o espaço diminuto fornece escrevente um lugar de contemplação, permitindo o “ingresso no castelo” que se aprofunda ao longo da narrativa; por diversas vezes, o reduto de trabalho do jovem é comparado a um eremitério por seu empregador.

Em suas expedições pela aldeia, o agrimensor K. se vê imerso no jogo de sombras estabelecido pela fortaleza que visa alcançar de forma denotativa e conotativa. A ambiguidade entre o concreto e o imaginário ganha ênfase: está alinhavado um embate entre a visão idealizadora de K. e a frustração de suas expectativas em relação ao castelo que perpassará toda a trama como um fio de Ariadne:

Agora via lá em cima o castelo nitidamente recortado no ar claro, mais nítido por causa da neve que, amoldando-se a todas as formas, se estendia numa camada fina depositada por toda parte. No alto da encosta, aliás, parecia haver muito menos neve do que aqui na aldeia, onde K. avançava com esforço não menor que o de ontem na estrada. Ali a neve chegava às janelas das choupanas e pouco acima pesava sobre o telhado baixo, mas na altura da encosta tudo se alçava livre e leve para cima, ou ao menos assim parecia visto de cá (Kafka, 2008, p. 14).

No conjunto o castelo, tal como se mostrava da distância, correspondia às expectativas de K. Não era nem um burgo feudal nem uma residência nova e suntuosa, mas uma extensa construção que consistia de poucos edifícios de dois andares e de muitos outros mais baixos estreitamente unidos entre si; se não se soubesse que era um castelo seria possível considerá-lo uma cidadezinha. K. viu apenas uma torre mas não era possível discernir se pertencia a uma habitação ou a uma igreja. Bandos de gralhas circulavam ao seu redor (Kafka, 2008, p. 14).

Destacam-se de maneira particular as imagens da neve enquanto entrave que impossibilita a aproximação efetiva do peregrino em relação a seu objetivo e a torre solitária, símbolo dual de proteção e segregação e indício do sistema de isolamento que mantém postulante e meta separados.

Se os aposentos do castelo interior se apresentam como espaços deslumbrantes, também é de profunda relevância o fato de que a luz que recobre a residência emana do centro, irradiando pelos diferentes recônditos:

Efetivamente, as coisas da alma sempre se hão de considerar como plenitude, amplidão e grandeza. Não há perigo de exagero, pois sua capacidade excede qualquer consideração humana, e o Sol, que está no centro do palácio, comunica-se com todas as partes dele (Ávila, 2019, p. 27).

Em contraste com a ideia de justaposição irregular associada por K. ao castelo da aldeia com suas múltiplas “casinhas”, as moradas são interligadas sem emendas aparentes e inundadas pela mesma fonte luminosa que rege o palácio. Ademais, à alma é reservada a possibilidade de “trafegar” com total liberdade no interior do próprio

castelo³². A narrativa kafkiana se aprofunda ainda um pouco na decepção causada pela visão da fortaleza à distância, pois

com os olhos voltados para o castelo, K. continuou andando, nada além disso o preocupava. Mas, ao se aproximar, o castelo o decepcionou, na verdade era só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila, que se distinguiam por serem todas talvez de pedra, mas a pintura tinha caído havia muito tempo e a pedra parecia se esboroar. K. lembrou-se fugazmente de sua pequena cidade natal; em comparação com aquele suposto castelo ela dificilmente ficava atrás, se K. tivesse vindo só para visitá-lo teria sido uma pena a longa peregrinação – ele teria agido mais sensatamente revendo o berço antigo, aonde não ia fazia tanto tempo (Kafka, 2008, p. 14).

Embora não demova o estrangeiro de seu intento, o impacto causado pela constatação do estado real do castelo se assimila em parte à mudança de perspectiva do advogado em relação à prisão para a qual seu funcionário é levado. As “Tumbas” passam a ser referidas como o Palácio da Justiça à medida que o narrador percebe que precisará se valer de sua posição de autoridade para obter o que deseja no interior do cárcere. Dessa maneira, tal figura relata em primeira pessoa:

No mesmo dia em que recebi o bilhete, fui até as Tumbas ou, mais propriamente falando, o Palácio da Justiça. Tendo encontrado o funcionário certo, declarei o propósito da visita e fui informado de que o indivíduo que descrevi estava, de fato, lá dentro (Melville, 2015, p. 101).

Tanto na aldeia quanto em relação ao Palácio da Justiça, as personagens que visam adentrar determinado espaço acreditam na validade da influência para atingir tal objetivo. Não por acaso, em uma de suas primeiras empreitadas, K. recorre ao prefeito, além de fazer numerosas tentativas para se encontrar com Klamm, o secretário que supostamente estaria responsável pelos trâmites relacionados à sua contratação.

De todo modo, não obstante oculte-se por inteiro à noite, o castelo na encosta congelada apela ao agrimensor de uma maneira que, a um só tempo, magnetiza e

³² O texto esclarece o amplo escopo dessa liberdade: “O que realmente importa a toda alma dotada de oração, seja pouca ou muita, é que não a constriam nem a obriguem a ficar num canto. Deixem-na circular por essas moradas, em cima, embaixo, dos lados; e, como Deus a elevou a tão grande dignidade, não a forcem a estar muito tempo numa só peça, ainda que seja a do autoconhecimento, embora muito necessário – quero que me entendam – mesmo às que o Senhor admite em sua própria morada” (Ávila, 2019, p. 27).

repele o olhar. A incerteza quanto ao que é e o que parece aumenta a tensão, que cresce em incrementos ao longo dos capítulos:

De início K. sentiu-se contente por ter escapado à aglomeração de criadas e ajudantes naquele quarto quente. Sentiu também um pouco de frio, a neve estava mais firme, o ato de andar mais fácil. Só que começava a escurecer e ele acelerou o passo. O castelo, cujos contornos já principiavam a se desvanecer, permanecia silencioso como sempre, nunca ainda K. tinha visto o menor sinal de vida nele, talvez não fosse possível reconhecer alguma coisa daquela distância e no entanto os olhos exigiam isso e não queriam suportar a quietude. Quando K. fitava o castelo, às vezes era como se observasse alguém que estivesse calmamente sentado ali e dirigisse o olhar para a frente, não porventura perdido nos próprios pensamentos e com isso fechado a tudo, mas sim livre e despreocupado: como se estivesse sozinho e ninguém o observasse. Tinha no entanto de notar que era observado, sem que isso afetasse o mínimo que fosse sua tranquilidade; na realidade – não se sabia se era a causa ou a consequência – os olhares do observador não podiam se fixar e se desviavam. Essa impressão estava hoje mais reforçada pela escuridão prematura: quanto mais ele fitava tanto menos reconhecia, tanto mais fundo tudo mergulhava no crepúsculo (Kafka, 2008, p. 116).

O protagonista personifica o prédio, atribuindo-lhe traços positivos: “livre e despreocupado”, mas não inabordável ou “fechado a tudo”, aqui o próprio castelo parece em estado de contemplação. Segunda enfatiza o agrimensor, sentir-se observado pelo edifício não o dissuade nem o inquieta. Contudo, ele reconhece não conseguir fixar o olhar em sua meta, como se, em seu processo de escondimento nas sombras noturnas, o castelo o constrangesse a desviá-lo quase que por encantamento.

Também o relato da vivaz Olga acerca dos criados com os quais interage – de forma quase sacrificial – na Hospedaria dos Senhores evidencia o dualismo entre aparência e realidade que recobre tudo aquilo que está em contato com a morada do Conde Westwest. Nesse sentido, tais empregados,

no castelo, onde se movimentam sob suas leis, são silenciosos e dignos³³, muitas vezes isso me foi confirmado e aqui também se acham ainda, entre

³³ Jan Neruda (1834-1891) foi um destacado poeta, contista e novelista checo, conhecido por seu estilo realista que captura a vida cotidiana e as nuances da pequena burguesia em obras marcadas pela observação detalhada e pela crítica social sutil. O renomado poeta chileno Pablo Neruda, cujo nome de batismo era Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, adotou seu sobrenome em homenagem ao autor checo. Embora os contemporâneos Jan Neruda e Franz Kafka apresentem estilos literários distintos e não se possa apontar conexões claras entre os dois, certamente é possível traçar paralelos temáticos entre tais autores. O conto *Trhani (Os Trapos)* de Neruda explora a vida dos marginalizados em Praga, ressaltando a luta desses indivíduos contra sistemas opressivos e indiferentes. Temática similar surge no romance *O Castelo* de Kafka, texto no qual a burocracia e o absurdo são tópicos centrais da luta existencial travada pelo protagonista. Enquanto Neruda utiliza o realismo para pintar

os criados, resíduos dessa espécie, mas resíduos apenas; de outra forma, pelo fato de que na aldeia as leis do castelo não vigoram mais por completo em relação a eles, acabam como que metamorfoseados; um povo selvagem, insubordinado, dominado por seus impulsos insaciáveis em vez de controlados por leis. Sua falta de vergonha não conhece limites; é uma sorte para a aldeia que só podem deixar a Hospedaria dos Senhores mediante ordens, mas até na hospedaria é preciso se arranjar com eles (Kafka, 2008, p. 250-251).

Mesmo só tendo sabido por meio de boatos como é o comportamento dos criados quando nas imediações ou sob o olhar atento do castelo, Olga acredita que esses trabalhadores agem de forma totalmente oposta ao se sentirem liberados das regras que estão habituados a seguir. Prevalece uma forte impressão de que tudo o que é relacionado ao castelo é ordeiro, fato que torna ainda mais marcante o descontrole entre senhores e funcionários testemunhado de forma clandestina por K. na passagem da hospedaria à qual é chamado para se encontrar com o secretário Erlanger.

De maneira diametralmente oposta, o castelo interior não é suscetível a mutações advindas do olhar, mas conserva-se estável, ao passo que a capacidade do indivíduo de gozar de sua formosura pode ser vetada por circunstâncias outras. Assim, nas palavras da célebre castelhana,

que será ver este castelo tão resplandecente e formoso, esta pérola oriental, esta árvore de vida, plantada nas águas vitais da mesma Vida, que é Deus, quando se comete um pecado mortal? Não há trevas mais densas, nem coisa tão escura e negra: a tudo excede em escuridão. Basta dizer que, estando no centro da alma o mesmo Sol, que lhe dava tanto resplendor e formosura, é como se aí não estivesse. Sim, porque ela não participa mais da luz divina, conquanto seja tão capaz de gozar de Sua Majestade como o cristal é apto para refletir o esplendor do Sol (Ávila, 2019, p. 22).

A fonte, ou por melhor dizer, aquele Sol resplandecente que brilha no centro da alma, sempre está dentro dela; não perde seu fulgor e formosura, e nada poderia diminuir-lhe a beleza. Ela, porém, é como um cristal sobre cuja superfície alguém houvesse estendido um pano muito negro. É evidente que, embora sobre ele dardejasse o Sol, não fariam seus raios resplandecer o cristal (Ávila, 2019, p. 24).

Teresa de Ávila (2019, p. 24) enleva o desalento e o desatino dos sentidos e das potências, corpo de funcionários desse palácio precioso, diante da situação de pecado mortal que impede a alma de gozar tamanho tesouro sempre disponível.

um quadro das vidas de suas personagens, Kafka alça tais questões a uma dimensão metafísica e simbólica, criando uma narrativa que explora a alienação e a burocracia de forma mais surrealista.

O contraste entre projeções e constatações vai além e se estende a outros espaços “tocados” pelo castelo que governa os aldeões. Em suas andanças iniciais por ruas congeladas, K. para por um instante, mas logo é impelido ao movimento, pois

atrás da igreja da aldeia, ao lado da qual havia parado – na verdade era apenas uma capela, ampliada à maneira de um celeiro, para poder acolher a comunidade –, estava a escola. Um prédio baixo e comprido, unindo curiosamente o caráter provisório e do muito antigo, ficava atrás de um jardim cercado de grades, agora um campo de neve (Kafka, 2008, p. 15).

Tal como o castelo composto por uma sequência de pequenos prédios sem uniformidade, a igreja consiste em uma capela ampliada a posteriori e a estrutura da escola sugere a pendência de uma decisão que oficialize e dê seguimento àquilo que tem caráter provisório. Também o jardim – espaço de contemplação por excelência e símbolo de vida e fertilidade – surge cercado de grades: a escola é extensão do castelo e encontra sua personificação na figura do professor, que auxilia o prefeito e faz cumprir-se a lei entre os moradores tanto quanto sua autoridade alcança.

Nas Tumbas, o jogo entre expectativas e realidade associado a espaços físicos é marcado pelo tom meio sarcástico, meio bajulador do Sr. Cutlets, o “homem-do-rango”, apresentando a Bartleby pelo narrador durante sua visita. Esperando lucrar com o oferecimento de um tratamento superior ao jovem, Cutlets é quase hiperbólico ao cumprimentar o escrevente:

“Seu criado, senhor, seu criado”, disse o homem-do-rango, fazendo uma vênia por detrás do avental. “Espero que ache o local agradável, senhor; belos jardins... apartamentos frescos... espero que fique conosco por algum tempo... tento torná-lo prazeroso (Melville, 2015, p. 103).

Como os jardins fechados no interior de castelos medievais, também os gramados da prisão acabam sendo local de contemplação para o pálido Bartleby, a quem o advogado encontra “parado, sozinho, no pátio mais sossegado” (Melville, 2015, p. 101). Todavia, se Bartleby se detém em suas reflexões neste espaço como o fizera atrás do biombo, K., por sua vez, é impelido à ação enquanto é “jogado” de um lado para outro pela aldeia. Mesmo em sua tentativa de deixar a casa da família Barnabás despercebido após ter ficado até tarde da noite na companhia de Olga e Amália, o agrimensur escapa às pressas apenas para ser descoberto por Jeremias, que denuncia: “seja como for, não era necessário que você tivesse feito o desvio pelo jardim do vizinho; eu conheço o caminho” (Kafka, 2008, p. 265). Diante dessa

acusação, K. contesta: “aqui diante dos seus olhos eu quebro a vara de salgueiro que esteve destinada a você, pois não foi por medo da sua pessoa que escolhi o caminho pelo jardim, mas para surpreendê-lo e usar a vara em você algumas vezes” (Kafka, 2008, p. 266).

A própria aparência de Jeremias parece se transfigurar. Da impressão inicial de juventude e vigor causada quando seu vínculo com o castelo foi constatado e o ajudante parecia um auxílio vantajoso e um indício de boa vontade para com ele, o homem com quem se depara perto da cabana da família do mensageiro Barnabás parece mais velho, ameaça sobrepujá-lo, apresenta-se de igual para igual e declara ter levado consigo Frieda – a noiva deixada por K. na escola, onde foram admitidos como serventes até que o futuro do estrangeiro na aldeia fosse definido – enquanto ele estivera entretido em sua conversa com as moças.

Habitante do local pelo menos desde a infância, Jeremias naturalmente saberia de caminhos desconhecidos para o protagonista. Além disso, não se pode descartar a hipótese de que sua associação com o castelo poderia garantir vantagens mesmo quanto a esse aspecto. Resta a questão: teria K. tentado de fato surpreender e agredir o adversário ou buscava fugir do confronto quase inevitável? De todo modo, a arena do desvio é o jardim do vizinho dos Barnabás. Como anteriormente, um jardim se interpõe entre K. e o auxiliar, tal como ocorrera na escola, quando o agrimensor expulsou Arthur e Jeremias. O âmbito simbólico recobra aqui sua pertinência: K. tem a oportunidade de meditar sobre suas ações e sobre tudo o que se descortina diante de si enquanto os ajudantes já estão “do lado de lá”, isto é, a lógica do castelo orienta seu modo de vida.

Ainda em sua primeira incursão na direção do castelo, o protagonista kafkiano é acometido por um cansaço paralisador. Quando mais pensa se aproximar do prédio, mais se deterioram as condições físicas para fazê-lo e o próprio caminho fixo a priori parece mover-se para longe da meta:

Seguiu em frente, mas era um extenso caminho. Pois a rua em que estava, a principal da aldeia, não levava à encosta do castelo, apenas para perto dela, e depois, como que de propósito, fazia uma curva e, embora não se afastasse do castelo, também não se aproximava dele. K. estava sempre esperando que ela afinal tomasse o rumo do castelo e só porque o esperava é que continuava a andar; evidentemente por causa do cansaço ele hesitava em abandonar a rua; espantava-se também com a extensão da aldeia, que não tinha fim, sem parar as casinhas, os vidros das janelas cobertos de gelo, a neve, o vazio de gente – finalmente ele escapou dessa rua paralisante, uma viela estreita o acolheu, neve mais profunda ainda, era uma tarefa árdua

erguer os pés que afundavam, o suor brotava, de repente ele parou e não pôde mais continuar (Kafka, 2008, p. 16-17).

O cansaço invencível voltaria a apoderar-se do protagonista em outras circunstâncias; de maneira particular, em seu encontro fortuito com o secretário Burgel durante a madrugada passada (à espera de Erlanger) na passagem da Hospedaria dos Senhores: na ocasião em que K. poderia ter uma chance de ver atendido seu desejo de ser admitido oficialmente no serviço do castelo, vê-se vencido pelo sono em meio ao diálogo.

Contrastando com a imagem da rota desviante que confunde e corta de súbito a jornada do determinado estrangeiro ao palácio na encosta, o castelo interior apresenta uma infinidade de entradas e uma multitude de aposentos. Ademais, frisa a voz narradora o quão “personalizado” pode ser o ingresso no estonteante palácio da alma uma vez que tenha início: “destas moradas primeiras posso dar por experiência boas informações, por isso digo que ninguém imagine poucos aposentos, senão milhões, porque de muitas maneiras entram aqui as almas” (Ávila, 2019, p. 31).

Um cenário bélico é pintado ao serem apontados (Ávila, 2019, p. 31) os esforços de legiões de emissários do mal que tentam vetar o trânsito das almas (recém ingressadas³⁴ e ainda distantes da sala central, onde habita a majestade comparável ao sol) entre as moradas do castelo. Não obstante tais ataques, o progresso na vida de oração configura-se como “chave” entre as sete moradas e a as investidas contrárias tornam-se menos violentas e eficazes à medida que se intensifica esse aprofundamento e a ligação com a autoridade transcendente interna.

Breve trecho incluído no epílogo de *Castelo interior* reforça a noção de acessibilidade universal atrelada à alegoria em questão:

E ainda que vos demoreis fora muito tempo em cumprimento de suas ordens [da priora], sempre quando tornardes achareis aberta a porta. Uma vez acostumadas a gozar deste castelo, em todas as coisas achareis descanso, ainda nas mais penosas, pela esperança de a ele tornardes, o que ninguém vos pode impedir (Ávila, 2019, p. 294, acréscimo nosso).

³⁴ Conforme a voz narradora: “Aqui, ainda se trata de pessoas embebidas no mundo, engolfadas nos contentamentos e deslumbradas pelas honras e pretensões; seus vassallos interiores, que são os sentidos e as potências, não estão revestidos da força que Deus lhes outorgou originariamente” (Ávila, 2019, p. 31).

Também a imensa riqueza de se embrenhar na vida interior configurada no texto na forma de imagens arquitetônicas que fazem lembrar maravilhas como os Jardins Suspensos da Babilônia:

Conquanto não se trate aqui senão de sete moradas, em cada uma destas há muitas outras – por baixo, no alto, dos lados, com lindos jardins e fontes e labirintos, e outras belezas tão deleitosas, que desejareis desfazer-vos em louvores ao grande Deus que o criou à sua imagem e semelhança (Ávila, 2019, p. 294).

De sua parte, passível de se sentir magoado sempre que sua imagem imaculada está em jogo, o narrador da novela de Herman Melville explora a possibilidade de contato com a natureza pacífica e simples como bálsamo para o cárcere imposto ao escriturário com cujo hábito de “devanear” ou “sonhar acordado” durante o expediente já estava acostumado. Tudo está em paz; há o céu e a grama. É nesse sentido que o chefe relata o diálogo no pátio das Tumbas:

“Bartleby!” “Conheço-o”, disse, sem se virar, “e não tenho nada a lhe dizer.” “Não fui eu quem o trouxe para cá, Bartleby”, disse eu, fortemente magoado por sua insinuada acusação. “E este não deve ser um lugar tão aviltante para você. Nada de censurável lhe é impingido por estar aqui. E, veja, não é um lugar tão triste quanto se poderia pensar. Olhe, lá está o céu e aqui, a grama” (Melville, 2015, p. 101-102).

A descoberta de uma mensagem indicando a ação abrupta tomada pelo proprietário do prédio em Wall Street depois que o advogado move seus escritórios para outro endereço deixando Bartleby sozinho nas salas ocupadas anteriormente revela uma vez mais que o encaminhamento do escrevente ao Palácio da Justiça está aquém de sua vontade e mesmo de suas ações:

Quando entrei de novo no escritório, surpresa!, havia um bilhete do proprietário sobre a mesa. Abri-o com mãos trêmulas. Dizia que o autor tinha chamado a polícia e conseguido que Bartleby fosse recolhido às Tumbas por vadiagem. Ademais, como eu o conhecia mais do que qualquer outra pessoa, queria que eu me apresentasse no local para fazer um relato apropriado dos fatos (Melville, 2015, p. 100).

Ao preferir não preferir, sem apreensão aparente, Bartleby coloca seu destino nas mãos de causídicos e homens de negócios pouco interessados em seu experimento de suspensão. Entre a inacessibilidade do castelo com a qual K. se depara e a acessibilidade absoluta daquele lapidado a partir de um só cristal ou diamante há o “duplo ingresso” do escrevente: de fato, Bartleby só chega a adentrar

o Palácio da Justiça porque já havia começado a se exercitar pelos *halls*, antessalas e aposentos de seu palácio interno (que não é necessariamente um reduto de ordem espiritual como aquele descrito no livro devoto ora discutido) através da atividade contemplativa.

A análise de três ambientes internos distintos encontrados na aldeia nevada permite apontar alguns elementos pertinentes para a presente discussão. Assim, nos debruçamos por um momento sobre o quarto de Klamm na Hospedaria dos Senhores; a sala da cabana da família Barnabás; e o pequeno quarto de Gardenia, a dona do Albergue da Ponte. Com a ajuda de Frieda, K. vislumbra secretamente o primeiro, olhando

através do orifício, que evidentemente tinha sido perfurado para fins de observação, ele abrangeu com a vista quase todo o cômodo contíguo. Sentado a uma escrivaninha no meio do aposento, numa confortável poltrona de espaldar redondo, iluminado cruamente por uma lâmpada elétrica que baixava até ele, estava o senhor Klamm [...] Klamm pousava o cotovelo esquerdo na mesa; a mão direita, na qual segurava um charuto, descansava no joelho. Sobre a mesa estava um copo de cerveja; mas como ela tinha uma borda alta, K. não podia ver direito se nela havia alguns documentos, mas a aparência era de que estava vazia (Kafka, 2008, p. 46).

Em princípio, fica evidente que o hábito de observar ou espionar – instigado talvez pelo próprio castelo, que parece observar quem a ele se dirige – é comum entre os habitantes do lugar. Além disso, uma série de ambiguidades cercam a figura de Klamm (cujo nome remete a uma passagem estreita). Será realmente Klamm o homem visto por K. apenas uma vez na Hospedaria dos Senhores? Ou ainda: Klamm existirá de fato? Mesmo Olga e K. discutem o assunto sem quem consigam chegar a um consenso.

O que pode ser visto com certeza através do orifício de espionagem é um homem sentado na parte central (em contraste com os camponeses, que sempre se sentam ao redor do salão de bebidas) de um ambiente confortável, sem medo de ocupar espaço e contando com uma estrutura organizada para a sua maior conveniência e mínimo dispêndio de esforço (deve-se lembrar que os senhores do castelo estão sempre exaustos e assoberbados). A própria lâmpada elétrica desce a seu encontro, porém, K. não consegue identificar alguma evidência de que o homem esteja trabalhando em qualquer tipo de processo.

No Albergue da Ponte, convocado pela dona adoentada, o protagonista vai a seu encontro para uma dura conversa. O relato de Pepi – substituta de Frieda como atendente do balcão de bebidas da Hospedaria dos Senhores durante os quatro dias que se passam desde o momento que esta abandona o posto para seguir K. até seu retorno nos braços de Jeremias – acerca da tensa relação entre as criadas e os senhores explica a reação das trabalhadoras na cozinha. Por sua vez, o quarto diminuto ocupado quase na íntegra pela mobília reduzida se assemelha em muito àqueles em que K. se encontra com o prefeito (também de cama em sua casa) e com o secretário Burgel (bem mais tarde, na passagem dos senhores):

Atravessaram a cozinha clara, onde três ou quatro criadas, cada uma distante da outra, cuidando dos seus respectivos trabalhos, ficaram literalmente paralisadas à vista de K. Já da cozinha se ouviam os suspiros da dona do albergue. Ela estava deitada num cubículo sem janela separado da cozinha por um leve tabique de madeira. Só havia espaço para um grande leito de casal e um armário. A cama estava colocada de tal modo que dela se podia ver toda a cozinha e vigiar o trabalho. Da cozinha, porém, não se podia ver quase nada do quartinho, lá estava completamente escuro, só a coberta branca e vermelha cintilava um pouco. Quando se havia entrado e os olhos se habituado à escuridão é que se podiam distinguir os detalhes (Kafka, 2008, p. 91).

Curiosamente, Gardenia vigia o trabalho realizado na cozinha enquanto não pode ser vista pelas criadas; a dona do albergue reproduz a lógica de observação estabelecida pelo castelo em relação a K., que dele se aproxima sem conseguir perscrutá-lo com firmeza ou tendo seu olhar rebatido de um modo que não é capaz de explicar. Vale ainda ressaltar a contraposição entre a cozinha clara e o quarto escuro: se é possível associá-la ao simples contraste entre um ambiente de trabalho e outro de descanso, também é lícito conjecturar que os espaços “tocados” pelo castelo, isto é, ligados de alguma forma à fortaleza (neste caso, através da suposta relação de Gardenia com Klamm) são marcados pela escuridão, como se vê nas casas do prefeito ou do mestre-de-curtume Lasemann, por exemplo.

Relatando a K. a sequência de desentendimentos e mal-entendidos que fez com que sua irmã mais velha, Amália, ofendesse um mensageiro do castelo enviado em nome de Sortini (um potencial pretendente) e causasse a ruína de sua família na aldeia, Olga salienta que tal circunstância tornou aspectos cotidianos de extrema simplicidade execráveis aos olhos dos conterrâneos:

Até nossa cabana ficou mal-afamada e se pensar nisso terá de admitir que também você, quando entrou pela primeira vez, julgou notar que esse desprezo era justificado; mais tarde, quando as pessoas começaram a nos visitar novamente, torciam o nariz sobre coisas totalmente sem importância, por exemplo que o pequeno lampião a óleo pendia sobre a mesa. Onde seria possível pendurá-lo a não ser sobre a mesa? Para elas, porém, parecia algo insuportável. Se no entanto colocássemos a lâmpada em outro lugar, não mudaria em nada sua má vontade. Tudo o que éramos e tínhamos, encontrava o mesmo desprezo (Kafka, 2008, p. 240).

Faz-se notar que um mesmo elemento é “louvável” quando associado ao castelo e a seus senhores (como a lâmpada elétrica que pende sobre Klamm para seu maior conforto) e desprezível no caso dos aldeões (como a lâmpada a óleo sobre a mesa da família) e, de maneira particular, dos ofensores do status quo. Luz e sombra; as regras do jogo variam conforme os jogadores e a conjuntura dos fatos.

Relembrando o assassinato de Samuel Adams por John C. Colt ocorrido em 1841 e motivado por uma dívida, o chefe de Bartleby pondera se a desavença trágica poderia ter sido resolvida de forma pacífica caso ambos conversassem no aconchego de um ambiente doméstico em vez de fazê-lo na frieza de um escritório:

Deve ter sido a circunstância de estarem a sós no andar de cima de um escritório deserto, num edifício sem a bênção de nenhum dos fatores domésticos e humanos associados à casa (um escritório de tábuas nuas, de aspecto sem dúvida empoeirado e lúgubre), que muito contribuiu para aumentar a desesperada cólera do desditado Colt (Melville, 2015, p. 91).

O fator intervenção humana poderia ter sido decisivo na resolução do conflito transcorrido em um ambiente interno. Interessante é o fato de que tal memória vem à mente do advogado quando este se vê encolerizado diante das dificuldades que vinha enfrentando com o escriturário que abdicara da atividade de copiar, sugerindo uma potencial estreita ligação entre espaços e emoções.

Já em um dos trechos mais aflitivos da narrativa kafkiana, K. se vê diante da inesperada oportunidade de interceptar Klamm antes que deixe a Hospedaria dos Senhores:

– Klamm com certeza agora não está lá – disse Pepi. – Vai partir logo, o trenó já está esperando no pátio.
Imediatamente, sem nenhuma palavra de explicação, K. deixou o balcão; no corredor dirigiu-se não para a saída, mas para o interior da casa e, em poucas passadas, chegou ao pátio. Como era silencioso e belo ali! Um pátio quadrangular, limitado em três lados pela casa e, na direção da rua – uma rua lateral, que K. não conhecia –, por um muro alto e branco com um grande e pesado portão que agora estava aberto. Ali do lado do pátio a casa parecia

mais alta do que vista de frente, pelo menos o primeiro andar estava totalmente terminado e tinha uma aparência mais imponente, pois era rodeada por uma galeria de madeira, com a única exceção de uma fenda na altura dos olhos. Diante de K., embora obliquamente, ainda no corpo central do edifício, mas já no ângulo que a ala lateral formava, havia uma entrada para a casa, aberta, sem porta. Diante dela estava um trenó escuro, fechado, puxado por dois cavalos. Além do cocheiro, que a distância K. agora no crepúsculo mais adivinhava do que reconhecia, não se via ninguém (Kafka, 2008, p. 119).

A presença de K. no pátio cercado pelo muro e a estrutura da hospedaria remetem a duas imagens mencionadas anteriormente, a saber, a de Bartleby nos gramados das Tumbas e a dos jardins fechados localizados na parte interna de grandes castelos. O pátio da Hospedaria dos Senhores impressiona tanto pela beleza quanto pela quietude e deslumbra o protagonista à primeira vista, possivelmente em razão do fato de sentir-se ali “um passo mais perto do castelo”.

A abertura sem porta localizada no ângulo entre duas paredes e não no centro indica a adoção de uma estratégia de ocultamento arquitetônico dessa abertura, que não se destaca e fica protegida de abordagens com a intentada por K.: o trenó é posicionado logo à frente do limiar, garantindo saída rápida.

Ademais, mesmo a galeria de madeira que parece magnífica aos olhos do agrimensur apresenta uma fenda. Se, por um lado, tal elemento aponta para mais uma incompletude ou imperfeição atrelada aos espaços relacionados ao poder na aldeia; por outro, o trecho a seguir subsidia a hipótese de que essa brecha consista em um ponto de observação:

Na parte de cima ficou iluminada apenas a fenda da galeria de madeira, capturando um pouco o olhar errante, uma vez que parecia a K. que agora todas as ligações com ele tivessem sido rompidas e estivesse sem dúvida mais livre que nunca e pudesse ali esperar no local antes proibido para ele quanto tempo quisesse e tivesse lutado por essa liberdade [...] No entanto essa convicção era no mínimo igualmente forte, como se, ao mesmo tempo, não existisse nada mais sem sentido, nada mais desesperado do que essa liberdade, essa espera, essa invulnerabilidade (Kafka, 2008, p. 125).

É possível que, através da fenda iluminada no andar superior, K. continue a ser observado enquanto permanece no pátio – em vão – à espera de Klammer. Na pessoa do secretário Momus, o castelo “pune” o estrangeiro ao conceder-lhe a liberdade para ficar ali ou assim K. se sente. Apesar de frisar com frequência sua potência para fazer o que tiver vontade, o protagonista anseia por estar a serviço da fortaleza sobre a

encosta e por receber sua aprovação. A “invulnerabilidade” que reconhece em si o frustra, pois ratifica uma vez mais que ele não é um trabalhador do castelo, logo, não são válidas para si as regras a estes aplicadas.

Ainda que o pátio da Hospedaria dos Senhores se pareça com o jardim fechado de um castelo medieval, K. não está ali para permanecer em estado meditativa, mas para levar a cabo seu propósito de solidificar seu vínculo com a autoridade máxima da aldeia por intermédio do secretário com quem tenta insistentemente interagir. O polo oposto dessa torrente de racionalidade encontra excelente ilustração em trecho associado às Quartas Moradas do castelo interior. Desse modo,

como já estas moradas se vão chegando para onde está o Rei, grande é sua formosura. Há coisas tão delicadas de ver e de entender, que o entendimento, com todos os artifícios, não é capaz de sugerir sequer uma ideia que as exprima adequadamente. Qualquer explicação parece bem obscura aos que não o experimentaram (Ávila, 2019, p. 76).

A progressão entre as moradas não cede ao “explanável” e só pode ser compreendida através da via da experiência. Por sua vez, também a imagem de Bartleby deixado nos escritórios vazios difere da de K. esperando na neve do pátio. Este continua a buscar alternativas para levar seu propósito à fruição, sentindo-se ridicularizado pela frustrante liberdade que lhe é concedida. O primeiro, “como a derradeira coluna de um templo em ruínas, ficou de pé, mudo e solitário, no meio da sala que, a não ser por ele, estava deserta” (Melville, 2015, p. 87).

A estabilidade do escrevente parece estar arraigada em seu processo de internalização. Assim, embora – ao contrário do agrimensor – seja mantido “num confinamento tão clemente quanto possível” (Melville, 2015, p. 101) no Palácio da Justiça, sua convicção não é abalada e o experimento continua em curso. Exploramos duas narrativas polarizadoras relacionadas à alegoria abordada. A primeira pressupõe acesso total ao castelo condicionado pela dedicação à oração e pelo cultivo da vida interior; a segunda aponta para a impossibilidade de acesso ao castelo e um foco irrestrito no âmbito prático. Na terceira, as tensões entre vida interior e exterior são evidenciadas e atreladas à imagem do ingresso no Palácio da Justiça enquanto lugar último de contemplação e liberação em relação às pressões externas para Bartleby.

4 Salto à antropologia visual: aprofundando a fundamentação teórica do “método insensato” proposto

A crítica que Walter Benjamin (2016, p. 33) faz às ambições da Germanística de sua época ainda encontra eco na esfera acadêmica contemporânea, marcada pela transitoriedade da produção intelectual e por uma forte inclinação à prevalência teórica que, por vezes, “sufoca” o objeto literário em discussão. O autor (2016, p. 33) faz oposição aos “manuais de história da literatura” e às vertentes historiográficas de então (acadêmicas ou de outra sorte), caracterizando-as como “antifilológicas”. Renunciando à pesquisa filológica e produzindo “bosques sagrados com templos habitados por poetas atemporais” (Benjamin, 2016, p. 33), em última instância, os historiadores em questão ignoravam o fato de que toda obra de arte é produto de seu tempo (tanto quanto do momento de sua cognoscibilidade).

Desde os esforços realizados pelos Irmãos Grimm, que, segundo Benjamin (2016, p. 31), “teriam sentido calafrios, se tivesse escutado falar em análise científico-literária ‘transparente’, ‘transcendente’”, nenhuma geração de teóricos da Germanística até o início dos anos 1930 teria encontrado êxito na tarefa de promover a interlocução entre história e crítica. Desafio posto, a tarefa de lançar as bases para um método que possa preencher – ainda que minimamente, porém, de maneira intencional – a lacuna observada pelo filósofo cultural (2016) deve assumir necessariamente o traço do “não fechamento” como essência.

Se, como nota Romandini (2017, p. 15), Panofsky tinha razão ao perceber no método de Warburg qualquer coisa de inassimilável aos olhos dos estudiosos, também é verdade que o histórico clínico do intelectual e, de modo especial, sua passagem pela clínica Bellevue, em Kreuzlingen, na Suíça, em 1923, parecem de fato relacionar-se intimamente com o desenvolvimento da metodologia que engendraria o *Atlas Mnemosyne*, projeto deixado inconcluso por circunstância da morte de seu criador, como mencionado anteriormente, entretanto, marcado também pela abertura e infinidade das ligações que torna possíveis. Dito de outro modo,

para Aby Warburg a loucura não foi apenas uma experiência desditosa, padecida e logo superada. Pelo contrário, Warburg transformou a própria loucura na matriz metodológica que organiza a totalidade de seu trabalho de pesquisa. De fato, é ele quem lançará o maior desafio possível à filologia moderna: a disciplina não pode se exercer, retomando um antigo adágio, *sine ira et studio*, já que, pelo contrário, traz consigo um risco de desmoronamento psíquico (Romandini, 2017, p. 15, grifo do autor).

Inspirado, em certa medida, também pela abordagem adotada por Romandini (2017) em suas “glosas sobre Aby Warburg”, o presente estudo é breve e constitui apenas um “pontapé inicial” rumo a uma potencial Ciência da Literatura que coloque eventuais linhas teóricas a serviço da discussão da obra literária sem atribuir-lhes uma posição de “superioridade hierárquica” nem desconsiderar a materialidade textual. Quando Romandini (2017) retoma a Eudaimonia socrática, o leitor é lembrado de que “a ‘terapia’ a que a história da filosofia submeteu Sócrates ressoa no solo de nossa Modernidade quando Descartes decide, novamente, excluir a loucura do programa filosófico por vir³⁵” (Romandini, 2017, p. 49).

Os métodos dos contemporâneos Benjamin e Warburg afastam-se dessa sensatez moderna, imergindo na loucura da inconclusão. Afinal, quem poderá traçar todas as conexões geradas por uma imagem dialética? Por um conjunto de imagens? Por um conjunto de conjuntos?

Assim, esta tese traz tão somente um esboço analítico – a um só tempo, breve e amplo, posto que centrado apenas na imagem geral do castelo – voltado para a materialidade dos textos de Teresa de Ávila, Herman Melville e Franz Kafka³⁶. O texto deixa-se estar nessa inconclusão a fim de frisar a possibilidade da intersecção baseada em imagens literárias que permitem ao crítico colocá-las lado a lado, bem como para evitar interpretar os trechos a partir de uma vertente teórica ou diretriz exegética pré-determinada. A essa proposta se deve a brevidade geral e a opção por tratar de maneira exclusiva com os textos literários quando da análise comparativa entre as obras escolhidas.

Projetado a partir da crítica incisiva realizada por Benjamin (2016), o método que tem seus alicerces delineados nestas páginas toma como inspiração as abordagens com foco imagético adotadas pelo autor e por Warburg para constituir-se como uma terceira possibilidade, diferente das que a precedem. O traço inovador associado a este estudo relaciona-se tanto com tal desenvolvimento metodológico

³⁵ Walter Benjamin aborda o conceito a que Romandini (2017) faz remissão. No ensaio intitulado *Sobre o programa da filosofia por vir*, escrito entre os anos de 1917 e 1918, o filósofo cultural explora a necessidade de uma nova abordagem filosófica que vá além das limitações das correntes filosóficas tradicionais. Inspirado pelas ideias kantianas sobre conhecimento e experiência, Benjamin propõe a elaboração de novos fundamentos epistemológicos que permitam uma experiência mais profunda e significativa. O autor questiona quais aspectos da filosofia precisam ser desenvolvidos, ajustados ou descartados para se atingir uma compreensão mais relevante e adequada aos desafios da modernidade.

³⁶ Conforme destacado em nota inserida na introdução, traduções para o português brasileiro dos três textos analisados foram utilizadas para a elaboração desta tese (ver nota 3).

quanto com o próprio cruzamento entre as obras literárias selecionadas, em relação às quais ainda não havia sido desenvolvido um estudo comparado.

Por certo, o tipo de análise aqui proposto permite que linhas interpretativas teoricamente embasadas sejam estabelecidas de maneira concomitante com a crítica interseccional ou (preferivelmente) na sequência desta. De todo modo, no que concerne aos resultados obtidos, o método aplicado incita à resistência ao deslocamento do objeto em favor da teoria, característica marcante dos estudos literários contemporâneos que já Benjamin (2016) vislumbrava em 1931.

A contraposição a uma tendência dotada de tamanha força pressupõe a adoção de uma abordagem distinta daquelas consideradas “habituais”, “adequadas” ou mesmo “sensatas” no panorama atual. Por sua vez, devido à ênfase metodológica, as imagens literárias – isto é, a própria materialidade dos textos – são exploradas neste trabalho sem a profundidade que lhes caberia. A tese restringe seu escopo, evitando uma interpretação extensa que sobreporia teorias específicas ao objeto de estudo. Além disso, optou-se sempre pela objetividade e concisão, sem explorar outras imagens – sobre as quais os textos por certo lançam luz, como a torre e o labirinto, por exemplo – na demonstração do método. É importante destacar ainda outra vez que este é introduzido aqui de forma embrionária e delineado apenas em linhas gerais. Seu desenvolvimento integral por parte da pesquisadora que o concebeu deverá ter lugar ao longo dos próximos anos.

No que concerne aos resultados obtidos, este estudo confere primazia ao objeto em relação à teoria na crítica literária construída, concretizada pelo foco na imagem dialética que ressurge como sintoma nas obras analisadas. O emprego do método possibilitou a comparação dos textos e a interpretação da pervivência da imagem do castelo fundamentada na materialidade textual, sem que fosse necessário recorrer a perspectivas teóricas ou a julgamentos baseados meramente no gosto pessoal. Ademais, evidenciou-se a presença do caráter sintomático das imagens dialéticas na literatura, análogo ao modo como emergem nas artes visuais, tópico extensivamente estudado por Georges Didi-Huberman no campo da antropologia visual.

Uma vez realizada a comparação centrada em imagens, ou ao longo desse processo, pode-se recorrer a um arcabouço teórico para discutir os textos analisados, como comumente ocorre na esfera acadêmica; contudo, tal estratégia não se apresenta como imprescindível. É fundamental reiterar que a interpretação da imagem

ora abordada, especificamente a do castelo (em termos gerais), foi deliberadamente restrita ao essencial para a demonstração do método comparativo proposto. Análises mais complexas e aprofundadas deverão ser desenvolvidas durante os desdobramentos futuros desta pesquisa em anos vindouros.

Romandini (2017) observa que Hans Belting critica a relevância dos trabalhos de Warburg no contexto do estudo da imagem cristã, argumentando que uma memória cultural superior deveria prevalecer. É crucial reconhecer que a metodologia proposta por Warburg não se limita a um único período ou contexto, mas se estende a uma compreensão mais ampla da história das imagens e de sua pervivência ao longo do tempo. Assim, “coloca-se aqui em jogo um assunto maior: o valor de paradigma da análise de Warburg em sua possibilidade de ser estendida a todos os períodos históricos e, mais além, a uma metafísica da imagem” (Romandini, 2017, p. 62). Romandini (2017) enfatiza a compreensão warburgiana da continuidade e da transformação das representações visuais.

Ainda conforme o pesquisador argentino (2017, p. 71-72),

o homem contemporâneo poderia se considerar despossuído de seu comércio com aquelas potências uma vez chamadas dáimones. Contudo, seu drama parece estar antes na incapacidade de propiciá-las novamente e acolhê-las em suas imagens, pois carece da *hexis* corporal e das coordenadas de uma cartografia que, embora continue presente, tornou-se historicamente ilegível.

A reflexão de Romandini (2017) sugere uma perda de conexão com as forças simbólicas que permeiam as imagens. Em consonância com essa ideia, a pesquisa se propõe a “dar ouvidos” à natureza sintomática da imagem literária sobre a qual se debruça, propondo uma nova cartografia interpretativa que permita discutir a pervivência imagética através da análise comparativa.

Fundamental é atentar para o fato de que,

a imagem *queima* pela memória, ou seja, que ela queima ainda, ainda que só seja cinza: um jeito de expressar sua vocação essencial para a sobrevivência, para o *apesar de tudo*. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso ousar, é preciso aproximar o rosto da cinza. E soprar suavemente para que a brasa, por debaixo, comece a emitir de novo seu calor, sua luz, seu perigo (Didi-Huberman, 2018, p. 69, grifos do autor).

O autor francês (2018) sublinha a resiliência das imagens, destacando a impossibilidade de eliminá-las completamente e sua propensão a retornos

intervalados. Diante dessa característica, se faz necessário um ato de coragem e delicadeza para reavivar seu significado.

Como sugerem os escritos de Rainer Maria Rilke, trazido à baila por Didi-Huberman (2015), aquilo que retorna é simultaneamente antigo e novo. Dessa maneira,

por um lado, Rilke – aproximando-se de Aby Warburg – não evoca “o grande”, senão no tempo *sem idade* das “memórias que não são as [nossas], que são mais antigas do que [nós]” – o que chama em outro momento, admiravelmente, de “rumor das idades”. Por outro lado, Rilke – aproximando-se de Walter Benjamin – insiste na novidade sempre estendida das coisas que reaparecem³⁷ (Didi-Huberman, 2015, p. 175, grifo e acréscimos do autor).

Este estudo investiga tal dualidade voltando-se para a pervivência da imagem do castelo e demonstrando como essa figura ressurgem em diferentes contextos literários, se transformando e aderindo a novos significados. O equilíbrio entre continuidade e renovação pressupõe “uma espécie de dialética: quando “o grande” se infla, *a imagem nos escapa* [...] No atordoamento de nossa imaginação, *o que retorna é a imagem* e não podemos fazer nada para evitar isso³⁸” (Didi-Huberman, 2015, p. 175, grifos do autor).

O processo dialético pautado na inevitabilidade do retorno imagético reforça a importância de um método que reconheça e explore essas manifestações. Além disso,

temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés* [...] Isto não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica (Didi-Huberman, 2010, p. 176, grifos do autor).

Aplicada à análise literária, essa linha de raciocínio enfatiza a necessidade de um olhar crítico sobre aquilo que pervive, reconhecendo as limitações e possibilidades

³⁷ **Nossa tradução de:** “Por un lado, Rilke – cercano en esto a Aby Warburg – no evoca ‘lo grande’ más que en el tiempo *sin edad* de ‘recuerdos que no son los [nuestros], que son más viejos que [nosotros]’ – lo que llame en otro momento, admirablemente, el ‘rumor de las edades’. Por otro lado, Rilke – cercano en esto a Walter Benjamin – insiste sobre la novedad siempre prorrogada de las cosas que reaparecen”.

³⁸ **Nossa tradução de:** “Una especie de dialéctica: cuando ‘lo grande’ se hincha, *la imagen se nos escapa* [...] En el mismo aturdimiento de nuestra imaginación, *lo que vuelve es la imagen*, y no podemos hacer nada para evitarlo”.

inerentes a toda interpretação. Indispensável é, portanto, abraçar o anacronismo, oferecendo às imagens a possibilidade de serem vistas em toda a sua complexidade. Walter Benjamin buscou evidenciar a essência dinâmica da história em suas moções interconectadas. Assim,

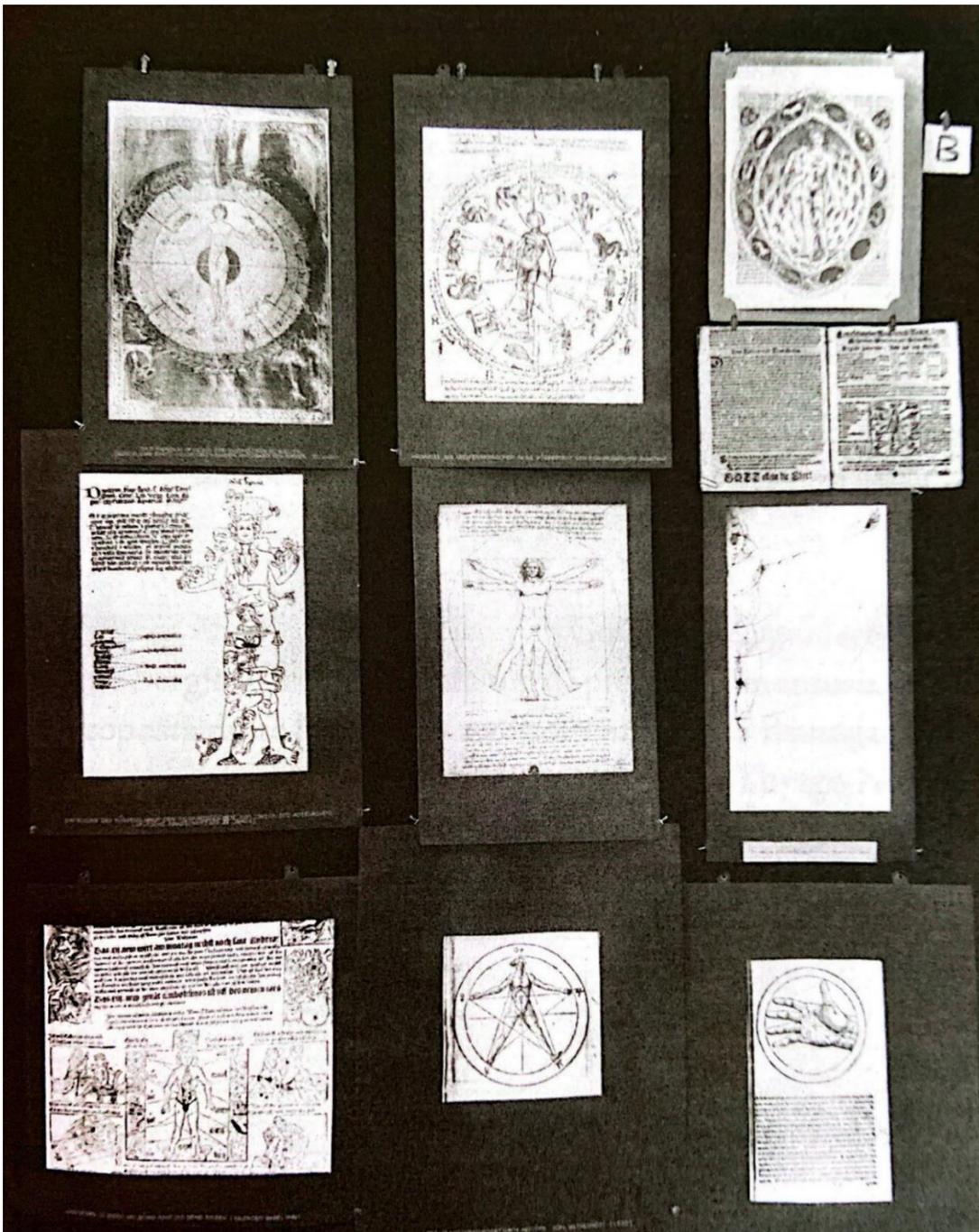
após Warburg, mas de maneira ainda mais jovial – logo, mais móvel –, Benjamin colocou o *saber*, e mais exatamente o saber histórico, *em movimento* [...] A história (como objeto da disciplina) *não era mais um ponto fixo*, mas uma série de movimentos dos quais o historiador se revelava ser o destinatário e o sujeito (Didi-Huberman, 2015, p. 114, grifos do autor).

Indicando a possibilidade e a necessidade de transcender a visão estática do passado, “o modelo *dialético* é apresentado por Benjamin como a única maneira de escapar ao modelo trivial do ‘passado fixo’” (Didi-Huberman, 2015, p. 115, grifo do autor). A história é vista como um processo contínuo de interações e transformações, onde o passado deve ser lido à luz do presente. De modo análogo, em seu *Atlas Mnemosyne*, “Warburg substituiu a questão da transmissão do conhecimento pela da sua exposição e organizou uma rede de tensões e anacronismos entre as imagens, indicando assim a função da alteridade e da distância na compreensão do passado³⁹” (Michaud, 2004, p. 37).

É interessante concluir esta seção frisando que a proposta delineada nesta tese assume contornos similares àqueles aos quais aderem os painéis de abertura do *Atlas*. Nesse sentido, tal como os três conjuntos em questão (cuja estruturação é ilustrada pela Figura 2 a seguir), o tipo de análise comparativa desenvolvido apresenta-se como uma espécie de “chave de leitura” que sobreleva a possibilidade de discutir as aparições intervaladas de um sintoma na literatura considerando em primeiro plano seus traços comuns e suas particularidades antes da aplicação de qualquer interpretação de base teórica.

³⁹ **Nossa tradução de:** “In this great montage of photographic reproductions, Warburg substituted the question of transmission of knowledge with that of its exposition, and organized a network of tensions and anachronisms among the images, thereby indicating the function of otherness and distance in understanding the past”.

Figura 2 – Fotografia do Painel B do *Atlas Mnemosyne*⁴⁰



A figura em questão corresponde a uma reprodução da fotografia do Painel B incluída ao final da compilação de textos de Aby Warburg organizada por Leopoldo Waizbort (2015) para a editora Companhia das Letras. Centrada em diferentes correlações entre o sistema cósmico e o homem, a prancha em questão soma-se aos painéis A e C para formar uma “chave de leitura” para o *Atlas*.

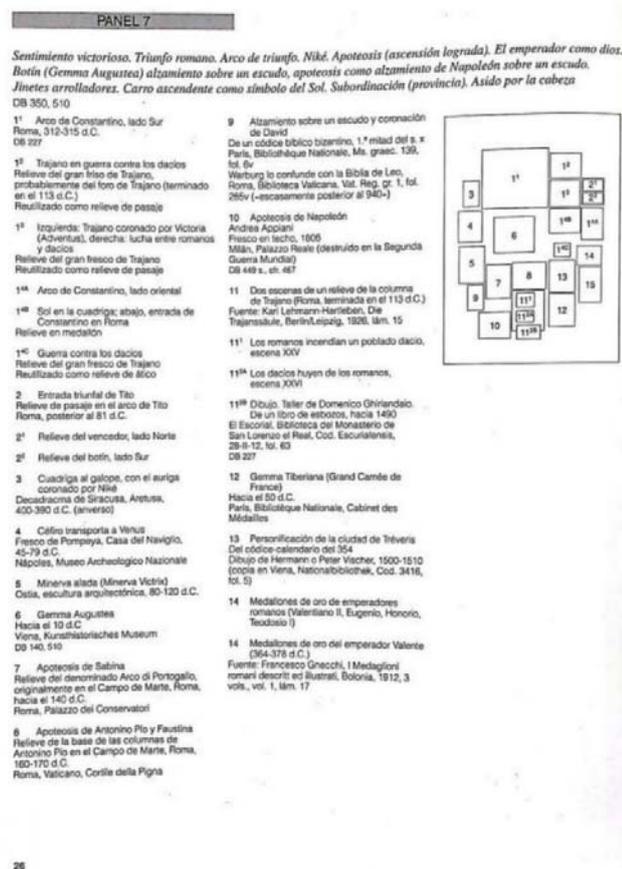
Fonte: Warburg, 2015, p. 375.

⁴⁰ A fim de evitar repetições, as imagens extraídas de obras listadas entre as referências bibliográficas da presente pesquisa (caso das Figuras 2, 3 e 4) não foram incluídas também na lista de referências visuais (ver página 116). Contudo, as legendas das imagens em questão explicitam suas fontes, que, conforme mencionado, podem ser localizadas ao final deste trabalho (ver página 114).

5 Salto à iconologia: construção de cinco painéis visuais para substanciar o painel literário elaborado

Observadas de forma complementar, a Figura 3 e a Figura 4 exemplificam o método de apresentação dos painéis warburgianos utilizado na composição da edição publicada⁴¹ pela Ediciones Akal, de Madri.

Figura 3 – Reprodução de descrição da estrutura geral do Painel 7 do *Atlas Mnemosyne*

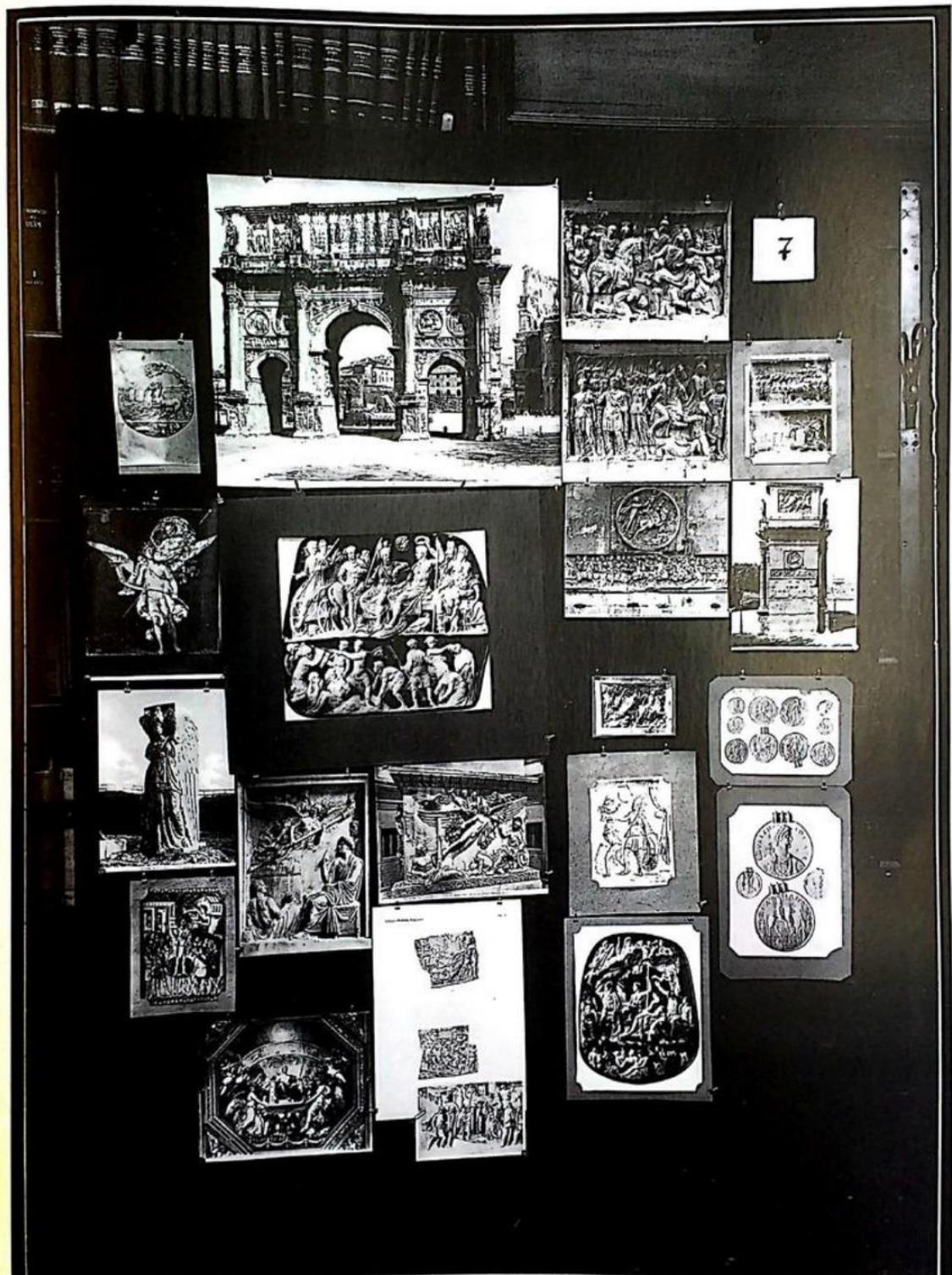


A numeração e a identificação das imagens presentes no Painel n.º 7 foram realizadas por Martín Warnke (responsável pela edição espanhola publicada pela Ediciones Akal) e sua colaboradora Claudia Brink para fins de organização de sua edição do *Atlas Mnemosyne*. O cabeçalho ou epígrafe do painel é de autoria de Aby Warburg. As epígrafes dos painéis foram finalizadas e corrigidas pela historiadora Gertrud Bing (colaboradora de Warburg e uma das responsáveis pela fundação do Warburg Institute).

Fonte: Warburg, 2010, p. 26.

⁴¹ A Akal publicou pela primeira vez o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg em 2003 e lançou nova edição ampliada em 2010. Supervisionada por Fernando Checa Cremades, a edição espanhola é baseada na primeira publicação do *Atlas*, feita em 1998 pela Akademie Verlag (de Berlim, Alemanha) sob organização de Martín Warnke, que respeita a estrutura e a ordem estabelecidas por Warburg.

Figura 4 – Reprodução de fotografia do Painei 7 do *Atlas Mnemosyne* incluída em edição organizada por Martin Warneke



A figura em questão corresponde a uma reprodução da fotografia do Painei n.º 7 que ocupa por inteiro a página 27 da edição ora abordada do *Atlas Mnemosyne* precedida (na página imediatamente anterior) pelo conteúdo apresentado na Figura 3.

Fonte: Warburg, 2010, p. 27.

Orientado pelo sistema de exposição proposto por Martin Warnke (ver Figura 3), o presente estudo inclui cinco “painéis à la Warburg” como complemento da discussão introduzida nos capítulos anteriores. Elaborados pela autora desta tese, os “painéis”⁴² são precedidos de epígrafes inspiradas por aquelas construídas pelo idealizador do *Atlas Mnemosyne*.

Na sequência das montagens, com o intuito de facilitar a observação de todos os detalhes pertinentes, são apresentadas todas as imagens utilizadas na elaboração dos “painéis” em questão. A numeração e os títulos atribuídos pela pesquisadora a cada imagem foram inseridos na presente seção de modo a contribuir com a contextualização geral desses itens pictóricos arrolados.

Breves explanações seguem os títulos das imagens expostas em sequência sempre que algum(alguns) de seus traços apresenta(m) particular relevância para o estabelecimento de conexões em relação ao material literário abordado neste estudo. Contudo, em consonância com o espírito do projeto de Warburg e seu intento de abrir cada painel à possibilidade do estabelecimento de uma miríade de paralelos, optou-se por evitar sugerir potenciais articulações por intermédio de comentários tanto quanto possível⁴³.

Por sua vez, diferindo das construções oferecidas pelo criador do *Atlas* (exemplificadas na Figura 3), as epígrafes formuladas para o “painéis” – isto é, para as cinco montagens mencionadas – evidenciam aspectos recorrentes nas imagens selecionadas em vez de fazer remissão a diferentes expressões (em uma multiplicidade de imagens) de um dado conceito ou tema⁴⁴. Tal escolha vai ao encontro da possibilidade de sobrelevar na elaboração dos conjuntos imagéticos apresentados a seguir a pervivência de diversos elementos relativos à imagem do castelo ao passo que, tendo produzido um número considerável de pranchas, Warburg pôde dedicar cada panorama pictórico a um elemento/tema específico.

⁴² Exceto quando indicado de outro modo, sempre que apresentados entre aspas, os termos “painel” e “painéis”, nestas páginas, fazem menção às cinco montagens construídas pela autora da tese, distinguindo-as dos painéis elaborados por Aby Warburg.

⁴³ Em outras palavras, a estratégia é intencional e visa preservar a abertura e a flexibilidade inerentes às imagens, incentivando o público leitor desta tese a também explorá-las e interpretá-las de formas distintas. Se nesse caso específico a abordagem tenciona associar-se à essência do projeto de Aby Warburg, também é verdade que o traço deliberadamente “lacunar” caracteriza o modo como tanto as imagens literárias quanto as pictóricas foram trabalhadas nesta pesquisa, como ficou evidenciado quando da discussão dos excertos e se verá igualmente ao longo deste capítulo.

⁴⁴ Dito de outro modo, as epígrafes se voltam para vários aspectos percebidos nas imagens organizadas em conjunto (em cada uma das cinco montagens) em vez de abrangerem diferentes concretizações imagéticas (fotografias, pinturas, gravuras etc.) de um mesmo aspecto por “painel”.

Se o castelo surge como unidade temática que fornece coesão aos “painéis” desenvolvidos, a ênfase na *Nachleben* trazida pelo *Atlas* ecoa, em certa medida, na variação temporal, geográfica e de origem (alguns itens provêm de obras de ficção e realidades virtuais enquanto outros correspondem a fotografias de fortalezas visitáveis no mundo material, por exemplo) atrelada às imagens. Obedecendo a padrões de formatação estipulados para textos acadêmicos, tanto às compilações visuais quanto às imagens apresentadas em sequência (todas igualmente discriminadas neste estudo como Figuras) foram adicionados apenas os títulos atribuídos pela pesquisadora e suas fontes. Esta seção tenciona ilustrar visualmente a *Nachleben* da estrutura arquitetônica abordada, evidenciando traços comuns (à presença da imagem do castelo nos três textos) percebidos quando da análise dos excertos literários que a precede e ainda abrindo a leitura desses textos a outras conexões possíveis.

Através da intersecção entre o conceito de imagem dialética e a colagem inspirada pelo movimento surrealista, no inacabado projeto *Passagens*, Walter Benjamin (2009) explora a imposição da modernidade sobre a capital francesa. Combinando fragmentos textuais, citações advindas de múltiplas fontes, imagens e mesmo notas e comentários, o autor (2009) engendra uma narrativa não linear que “desacomoda” o leitor e promove a criação de infinitas conexões.

Desse modo, por exemplo, no capítulo C, intitulado *Paris antiga, Catacumbas, Demolições, Declínio de Paris*, o filósofo cultural (2009) analisa a metamorfose vivenciada pela metrópole em seu processo de urbanização enfatizando a relação entre progresso, destruição e ruínas. Contudo, tal qual Warburg, Benjamin (2009) o faz de forma aberta, posicionando imagens em sequência como em um painel.

Assim, por exemplo, imagens como as do limiar, da galeria e da madeira surgem como intermitências, formando uma constelação de ideias cujas linhas de ligação são traçadas pelo receptor. Os excertos que seguem ilustram brevemente essa configuração significativa que põe em xeque as bases da narrativa historiográfica tradicional:

Existem emblemas arquiteturais do comércio: degraus levam à farmácia, enquanto a tabacaria apossou-se da esquina. O comércio sabe tirar proveito do limiar: na entrada da passagem, da pista de patinação, da piscina pública, da plataforma de embarque, coloca-se a guardiã do limiar: uma galinha que bota automaticamente ovos de lata, contendo balas em seu interior; ao lado dela, uma vidente automática – um aparelho automático de impressão com o

qual podemos imprimir nosso nome numa tira de metal que nos prenderá ao pescoço o nosso destino [C 2, 4] (Benjamin, 2009, p. 125).

Sobre a topografia mitológica de Paris: o caráter que lhe conferem as portas. Importante é a sua dualidade: portais divisórios e arcos de triunfo. Mistério do marco divisório inserido no interior da cidade, indicando o lugar onde outrora ela terminava. Por outro lado, o Arco do Triunfo, que se transformou hoje em refúgio no meio do tráfego. A partir da experiência do limiar, desenvolveu-se a porta que metamorfoseia aquele que passa sob seu arco. O arco do triunfo romano transforma o general que retorna em herói triunfal. (Contra-senso do relevo na face interna da porta? Um engano classicista?) [C 2a, 3] (Benjamin, 2009, p. 125).

A galeria que conduz às Mães é de madeira. A madeira sempre reaparece transitoriamente também nas enormes transformações da imagem da grande cidade; em meio ao trânsito moderno – com os tapumes e as tábuas que são colocados sobre os alicerces escancarados – a madeira reconstrói a imagem do tempo primevo aldeão da cidade * Ferro * [C 2a, 4] (Benjamin, 2009, p. 126).

Diante da entrada, uma caixa de correio: última oportunidade de enviar um sinal ao mundo que se abandona [C 2a, 6] (Benjamin, 2009, p. 126).

Estas portas – as entradas das passagens – são limiares. Não os demarca nenhum degrau de pedra, mas sim a atitude de expectativa de algumas pessoas. Passos parcimoniosamente medidos refletem, se que as pessoas o saibam, que se está diante de uma decisão. * Casa de sonho * Amor * [C 3,6] (Benjamin, 2009, p. 127).

Madeira, um elemento arcaico na imagem das ruas: barricadas de madeira [C 3, 10] (Benjamin, 2009, p. 128).

Insurreição de junho. “A maioria dos prisioneiros foi levada para as pedreiras e galerias subterrâneas que se encontram sob os fortes de Paris e são tão extensas que a metade da população de Paris poderia caber nelas. O frio nestas galerias subterrâneas é tão intenso que muitos só conseguem manter o calor do corpo correndo sem parar ou movendo os braços, sem que alguém ousasse deitar-se sobre as pedras geladas... Os prisioneiros deram a todas as galerias nomes de ruas parisienses e trocavam endereços quando se encontravam.” Engländer, *Geschichter der französischen Arbeiter-Associationen*, Hamburgo, 1864, vol. II, pp. 314-315 [C 3a, 1] (Benjamin, 2009, p. 128).

Conforme mencionado anteriormente, os “painéis” construídos nesta tese buscam inspiração⁴⁵ também no entrelaçamento de ideias proposto por Walter Benjamin (2009) no escrito supracitado. Nesse sentido, itens pictóricos marcados pela

⁴⁵ Esta pesquisa tem como fundamentos duas tríades: de um lado, a análise de excertos advindos de três obras literárias; de outro, a perspectiva metodológica que, fazendo convergirem as abordagens de Aby Warburg e Walter Benjamin, se estabelece como uma “terceira via” distinta que proporciona uma visão abrangente dos temas discutidos. Tal estruturação remete ao conceito de tríptico, formato artístico que divide uma obra em três segmentos interligados, geralmente articulados por meio de dobradiças. Comum na pintura, em particular durante a Idade Média e o Renascimento, o tríptico permite maior exploração narrativa através da construção de múltiplos cenários. Exemplos notáveis incluem: *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch, localizado no Museu do Prado, em Madri, Espanha; *Retábulo de Ghent*, de Jan van Eyck, conhecido também como *Adoração do Cordeiro Místico*, na Catedral de São Bovo, em Ghent, na Bélgica; e *O Juízo Final*, de Hans Memling, no Museu Nacional de Gdańsk, na Polônia.

presença de elementos perviventes (critério estabelecido para a seleção das imagens que integram as montagens) foram apresentados nesta seção com o intuito adicional de instigar o público leitor a criar as próprias associações⁴⁶.

A ordem das montagens e/ou das imagens posicionadas em sequência não obedece a um critério específico nem estipula qualquer hierarquia entre as figuras. De fato, aquelas que se encontram expostas em sucessão após os cinco “painéis” foram introduzidas em grupos nestas páginas. Assim, todas as referentes a um mesmo edifício foram dispostas uma após a outra para facilitar a identificação dos prédios em questão.

Por sua vez, as cinco montagens mesclam as imagens tomando como critério a aproximação temática baseada na já mencionada observação de traços em comum entre elas. Certamente, para além da perspectiva interpretativa instaurada nesses conjuntos pela autora da tese, o público leitor poderá estabelecer múltiplas conexões entre as figuras aqui apresentadas e/ou entre estas e os excertos dos textos literários. As Figuras 5 a 9 abaixo consistem nos “painéis” construídos pela pesquisadora para elucidar especificidades da imagem do castelo apontadas nesta investigação comparativa.

⁴⁶ Deve-se destacar que, embora fosse possível utilizar hiperlinks para apresentar as imagens pictóricas nesta tese, optou-se por uma exposição mais analógica. Tal estratégia promove a visualização detalhada, segura e eficiente. Por sua vez, como indicado no capítulo, a organização das imagens em montagens remete à metodologia warburgiana. Além disso, apesar dos “painéis” elaborados refletirem a perspectiva da autora da tese sobre o conjunto geral de figuras abordado na pesquisa e seus potenciais agrupamentos temáticos, é importante frisar uma vez mais que infinitas outras linhas interpretativas podem ser estabelecidas pelos leitores, tanto acerca das imagens apresentadas individualmente quanto das próprias montagens.

PAINEL 1⁴⁷

Castelo. Realidade e ficção. Monumento de defesa e lar magnífico. Palácios notórios. Símbolo de poder e majestade. Cenários de contos e lendas. Inspiração para o épico e o romântico. Atmosfera medieval. Pedras que guardam antigos segredos. Histórias de glória e decadência. Resistência x fragilidade. Guardiões de eras passadas. Fantasia que retorna.

Figura 5 – Painel n.º 1: castelo enquanto realidade e ficção⁴⁸



Painel estruturado pela autora desta tese (a partir de imagens apresentadas no presente capítulo) de modo a empregar uma técnica de montagem similar àquela utilizada por Aby Warburg. Os outros quatro painéis que seguem foram construídos com base na mesma lógica.

Fonte: Cuadros, 2024.

⁴⁷ Os painéis construídos pela autora da tese foram criados utilizando a ferramenta online *PhotoJoiner*, disponível em <<https://www.photojoiner.com/editor/collage-editor>>. Tal aplicação permitiu a montagem de colagens que fazem lembrar os conjuntos imagéticos organizados por Warburg, proporcionando um recurso visual coerente para a corroboração das discussões trazidas neste estudo.

⁴⁸ É importante destacar que os cinco "painéis" ou montagens apresentados no presente capítulo (Figuras 5 a 9) não foram incluídos entre as referências visuais arroladas ao final do trabalho (ver página 116), posto que têm nesta tese de doutorado seu primeiro espaço de publicação e não se encontram disponíveis em nenhum outro suporte.

PAINEL 2

Castelo sobre a montanha. Sentinela em plano alto. Silhueta imponente contra o céu. Refúgio de heróis e realeza. Caminhos tortuosos monte acima. Abismo. Escarpas inóspitas. Torres rasgando as nuvens. Vestígio de tempos áureos. Guerra e paz. Alvo de cobiça.

Figura 6 – Pannel n.º 2: castelo sobre a montanha



Fonte: Cuadros, 2024.

PAINEL 3

Fortaleza. Baluarte de resistência. Ataque e defesa. Luta contra invasores. Rechaço ao inimigo. Muralhas intransponíveis. Ameias e vigias. Torres. Espaço hostil. Banho de sangue. Estratégia. Testemunha de batalhas e vitórias. Lugar de fossos e pontes levadiças.

Figura 7 – Pannel n.º 3: fortaleza

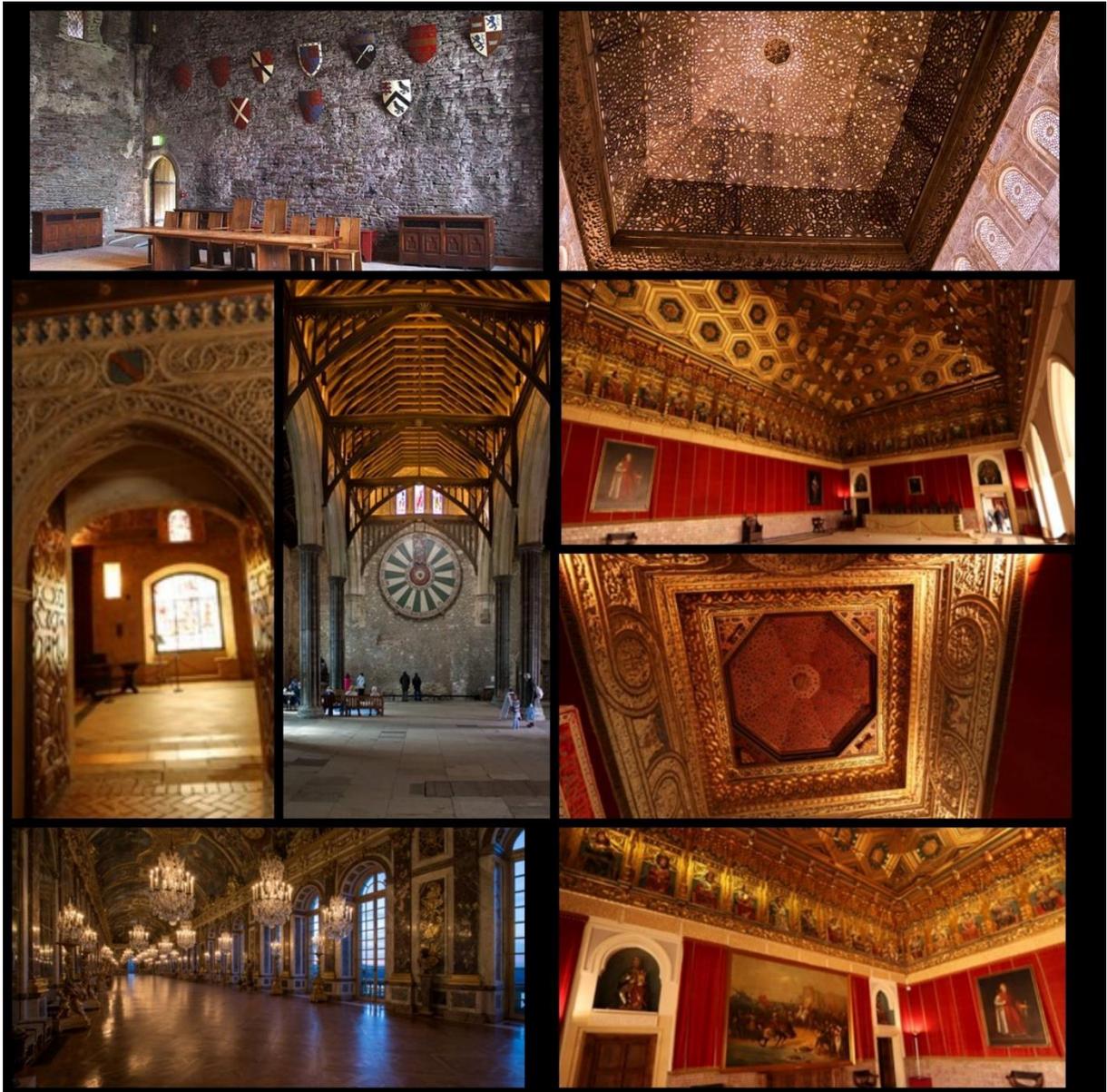


Fonte: Cuadros, 2024.

PAINEL 4

Interiores esplêndidos de castelos. Galerias grandiosas. Arcadas ecoantes. Tetos altos e salões vastos. Lustres majestosos. Imponência. Espelhos. Limiães. Amplitude x detalhes. Ornamentação dourada. Arte exposta. Habitação de reis e rainhas.

Figura 8 – Painel n.º 4: interiores esplêndidos de castelos



Fonte: Cuadros, 2024.

PAINEL 5

Jardins e labirintos. Natureza sob intervenção humana. Harmonia arquitetada. Caminhos intrincados. Cercas vivas. Impossibilidade x refúgio. Silenciosos pátios internos. Espelhos d'água. Fontes serenas. Local de contemplação. Lugar de vida e de morte. Segredo.

Figura 9 – Painel n.º 5: jardins e labirintos



Fonte: Cuadros, 2024.

Para melhor visualização dos detalhes, seguem abaixo as imagens que integram as montagens apresentadas nas Figuras 5 a 9.

Figura 10 – Castelo de El Barco de Ávila



Fonte: Dufaur, 2020.

Figura 11 – Muralha de Ávila



Fonte: Patowary, 2016.

Figura 12 – Arquitetura das ameias na Muralha de Ávila



Fonte: Patowary, 2016.

Figura 13 – Estrutura defensiva na parte superior



Fonte: Patowary, 2016.

Figura 14 – *Puerta del Alcázar*



Fonte: Patowary, 2016.

Figura 15 – *Château de Chambord*



Fonte: Domaine National de Chambord, s/d.

Figura 16 – Jardins de Chambord



Fonte: Domaine National de Chambord, s/d.

Figura 17 – Neuschwanstein e os picos nevados



Fonte: Moiola e Harding, 2017.

Figura 18 – Casterly Rock



Fonte: Thompson, 2019.

Figura 19 – Destacamentos diante das muralhas da fortaleza Lannister



Fonte: Thompson, 2019.

Figura 20 – *La Galerie des Glaces*



Fonte: Chateau de Versailles, s/d.

Figura 21 – Jardins do Castelo Gordon



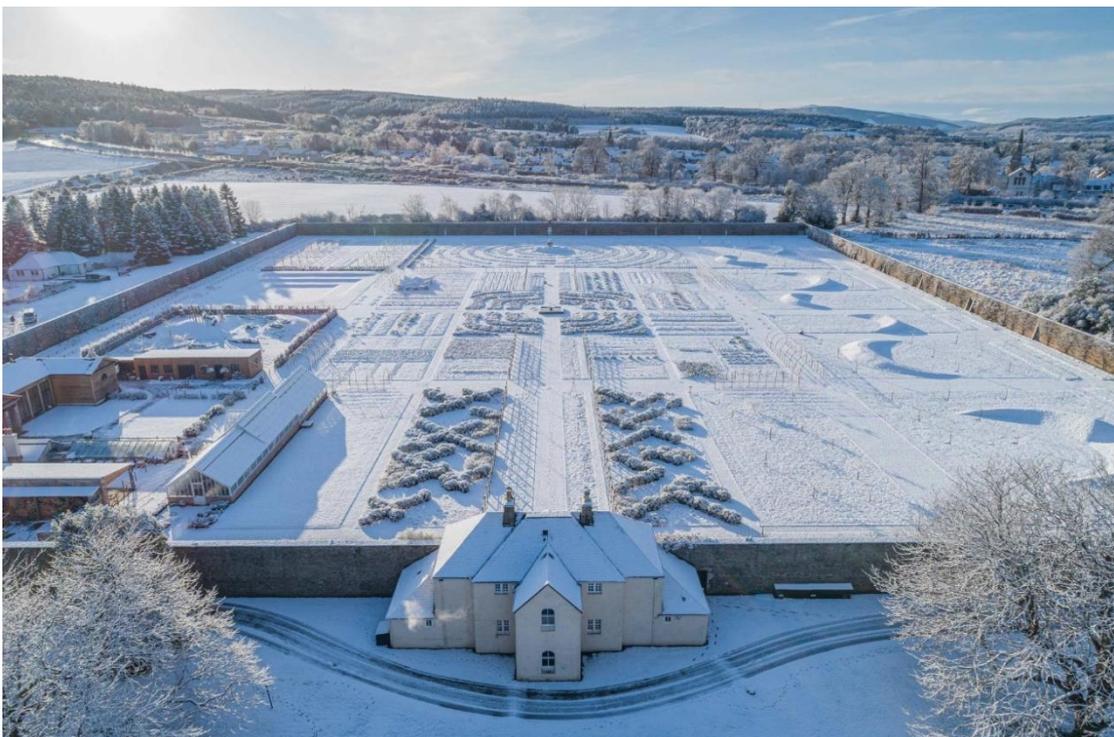
Fonte: Gordon Castle Walled Garden, s/d.

Figura 22 – Joia escocesa em flor



Fonte: Gordon Castle Walled Garden, s/d.

Figura 23 – Jardins congelados



Fonte: Gordon Castle Walled Garden, s/d.

Figura 24 – Fortaleza Poenari



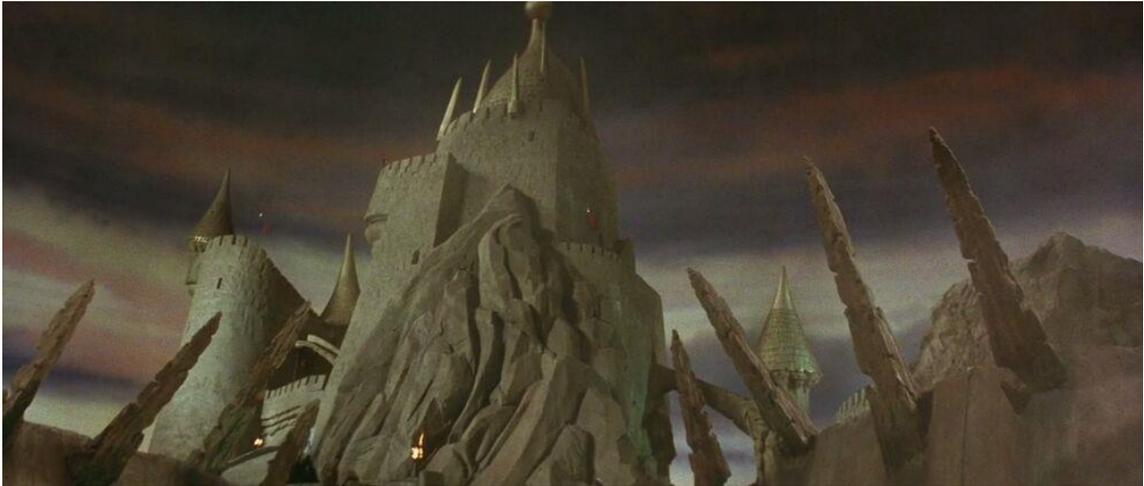
Fonte: Ciortescu, 2015.

Figura 25 – Castelo de Bran



Fonte: Bran Castle, s/d.

Figura 26 – Castelo de Jareth



Fonte: Labyrinth Wiki, s/d.

Figura 27 – Labirinto com castelo ao fundo



Fonte: Labyrinth Wiki, s/d.

Figura 28 – Fonte ao centro do Jardim de Lindaraja



Fonte: Navia, 2023.

Figura 29 – Teto do *Salón de los Embajadores* na Torre de Comares



Fonte: Barceló Hotel Group, s/d.

Figura 30 – *Patio de los Arrayanes*



Fonte: Barceló Hotel Group, s/d.

Figura 31 – *Patio de los Leones*



Fonte: Barceló Hotel Group, s/d.

Figura 32 – *Alcázar de Segóvia*



Fonte: Mapping Spain, s/d.

Figura 33 – Arquitetura defensiva medieval



Fonte: Mapping Spain, s/d.

Figura 34 – Sala de Reyes



Fonte: Mapping Spain, s/d.

Figura 35 – Opulência dourada



Fonte: Mapping Spain, s/d.

Figura 36 – *Patio de Armas*

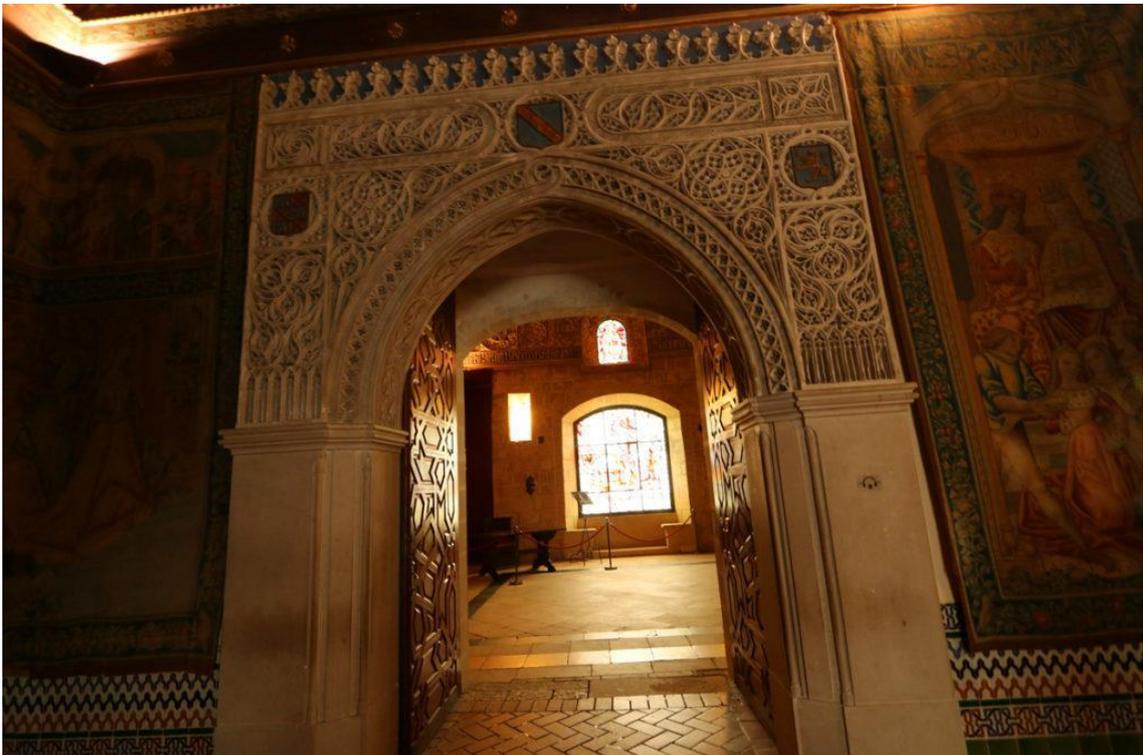
Fonte: Mapping Spain, s/d.

Figura 37 – Teto da *Sala del Trono*



Fonte: Mapping Spain, s/d.

Figura 38 – Limiar em Segóvia



Fonte: Mapping Spain, s/d.

Figura 39 – *Great Hall* no Castelo de Winchester



Fonte: Bakker, 2018.

Figura 40 – *Great Hall* no Castelo Caerphilly



Fonte: Bjenks, 2018.

Figura 41 – *Valhalla* por Hermann Burghart



Fonte: Hansley, 2017.

Figura 42 – Valhalla e Bifröst: elos entre dois mundos



Fonte: Geller, 2018.

Figura 43 – Ruínas de Tintagel



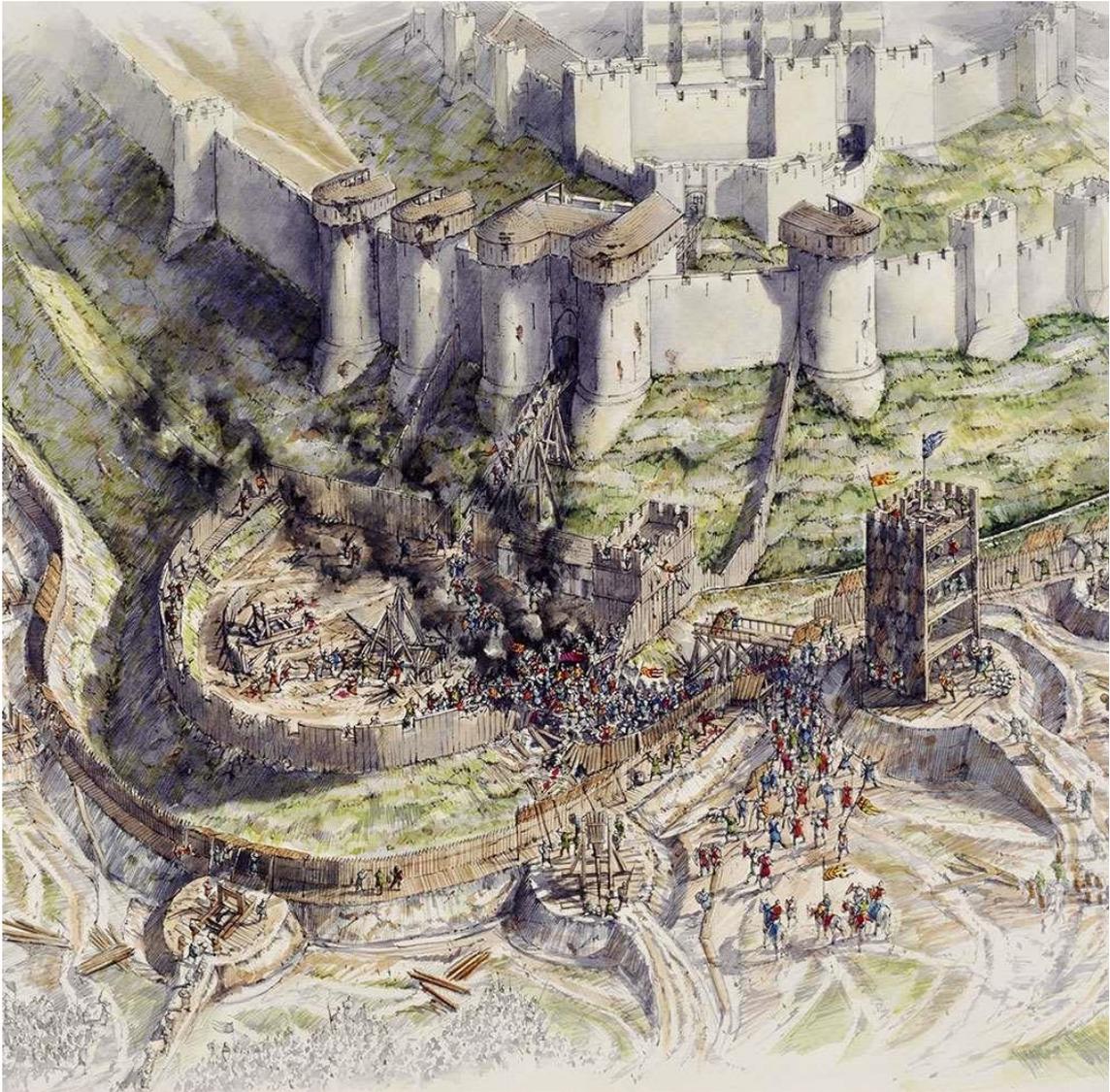
Fonte: Padel, s/d.

Figura 44 – Castelo de Dover



Fonte: English Heritage, s/d.

Figura 45 – O Grande Cerco de 1216 por Peter Dunn⁴⁹



Fonte: English Heritage, 2016.

⁴⁹ Artista britânico especializado em reconstruções arqueológicas.

Figura 46 – Castelo de Carisbrooke



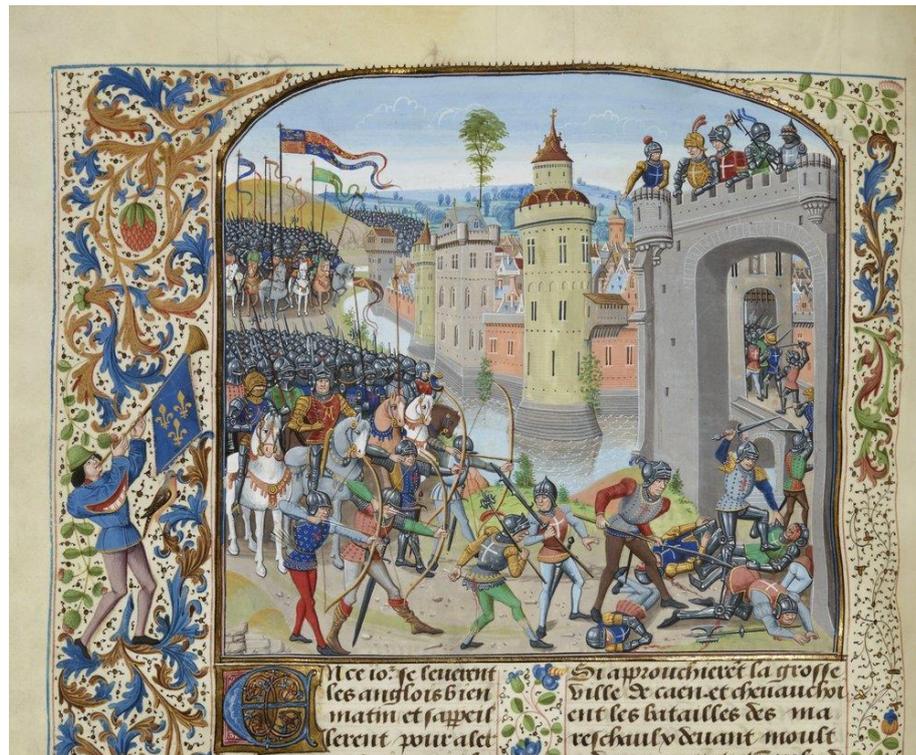
Fonte: English Heritage, s/d.

Figura 47 – Estrutura de castelo de mota em Carisbrooke



Fonte: English Heritage, s/d.

Figura 48 – *The Battle of Caen in 1346* por Loyset Liédet



Fonte: Meisterdrucke, s/d.

Figura 49 – *The Battle of Neville's Cross on 17 October 1346* por Loyset Liédet



Fonte: Meisterdrucke, s/d.

Figura 50 – *The Construction of a Palace*, from a “*History of Alexander the Great*” por Loyset Liédet



Fonte: Meisterdrucke, s/d.

Figura 51 – *The Garden of Love*, from the *Reaud de Montauban Cycle* por Loyset Liédet



Fonte: Meisterdrucke, s/d.

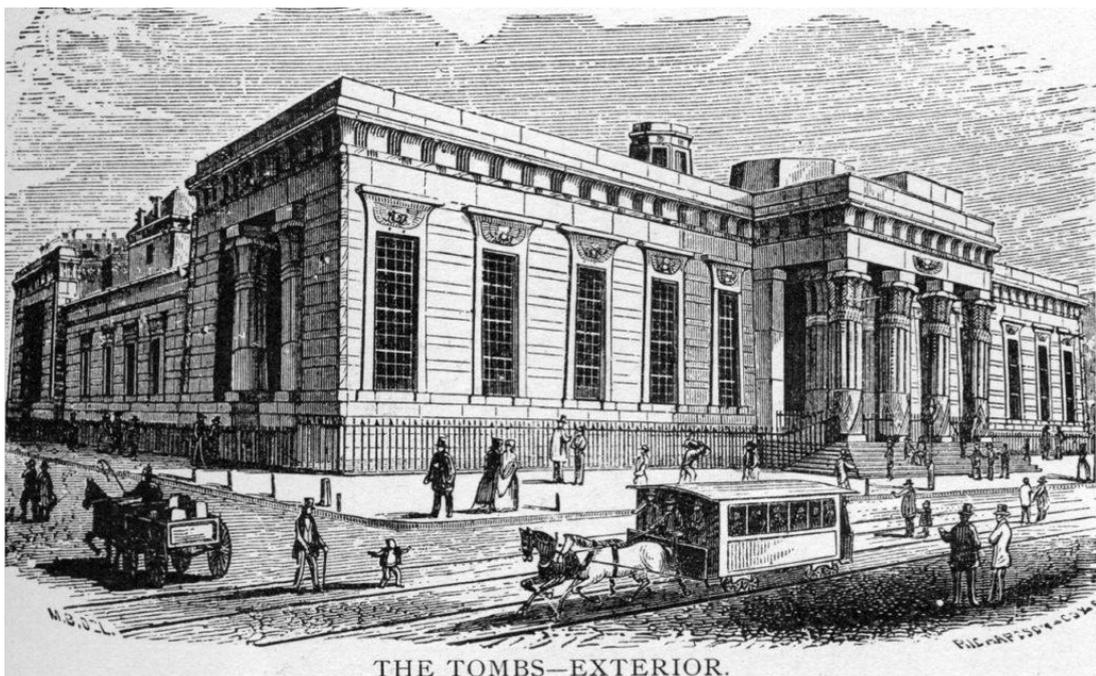
Figura 52 – Château de Vincennes em *Les Très Riches Heures du duc de Berry*



Fonte: Forster, 2021.

Figura 53 – *Halls of Justice*

Fonte: Bowery Boys History, 2019.

Figura 54 – *As Tumbas de Nova York*

Fonte: Bowery Boys History, 2019.

Figura 55 – As Tumbas antes de 1897



Fonte: Miller, 2011.

Figura 56 – Fotografia de pátio interno datada de 1865



Fonte: Miller, 2011.

Figura 57 – Fotografia de 1865 destacando escadarias da entrada



Fonte: Miller, 2011.

A seguir, são introduzidas breves explicações/informações relevantes sobre cada uma das imagens exibidas à parte (fora das montagens apresentadas nas Figuras 5 a 9) neste capítulo, destacando sua pertinência para o propósito do trabalho.

(Figura 10) – Castelo de El Barco de Ávila. Também chamado Castelo de Valdecorneja. Construção do século XII localizada na Província de Ávila, à margem do rio Tormes, na Espanha. Passou a pertencer a Casa de Alba no século XIV. Em célebre passagem em que compara a 7ª Morada a um camarim, Teresa de Ávila relembra ter sido hospedada em um aposento magnífico em visita à Duquesa de Alba.

(Figura 11) – Muralha de Ávila. Estrutura militar cristã cuja construção foi iniciada no século XI atualmente considerada Patrimônio da Humanidade. Se estende por mais de 2 quilômetros, cercando a cidade de Ávila, terra natal da reformadora do Carmelo.

(Figura 12) – Arquitetura das ameias na Muralha de Ávila. A estrutura apresenta 2500 ameias, elementos de proteção localizados na parte superior para oferecer segurança a vigias e soldados em situação de combate. Na metáfora introduzida por Teresa de Ávila, o corpo é o engaste ou muralha que cerca o castelo da alma. Como primeira

barreira, em tese, sua posição pressuporia proteção do conteúdo interno em relação ao mundo exterior.

(Figura 13) – Estrutura defensiva na parte superior. Ameias da Muralha de Ávila capturadas a partir de um ângulo interno.

(Figura 14) – *Puerta del Alcázar*. Também chamada *Puerta del Mercado Grande*. Mais conhecida das nove entradas da muralha, bem como uma das mais antigas e fortificadas, sua aparência atual data da reforma de 1596 realizada pelo Rei de Espanha Filipe II. Composto por duas torres ligadas por um arco a uma altura de mais de 20 metros, o limiar costumava dar acesso a um *alcázar* demolido no início do século XX.

(Figura 15) – *Château* de Chambord. Célebre palácio construído no estilo do Renascentismo no Vale do Loire, na França. Para além de seu requinte estético, quatro baluartes guardam os extremos da fortaleza frequentemente considerada como inspiração para a criação do castelo do príncipe em *A Bela e a Fera* (1991).

(Figura 16) – Jardins de Chambord. Fabulosos gramados decorados com formas geométricas diante do castelo. Espaços semelhantes – que enfatizam a magnificência da estrutura como um todo – figuram em grande parte dos palácios franceses, como em Versalhes, por exemplo.

(Figura 17) – Neuschwanstein e os picos nevados. Famoso palácio/*Schloss* localizado na Baviera, próximo à fronteira entre a Alemanha e a Áustria. Potencial inspiração para o castelo do Rei Estêvão em *A Bela Adormecida* (1959). Destaca-se por apresentar a estrutura arquetípica do castelo no topo de uma montanha.

(Figura 18) – Casterly Rock. Fortaleza pertencente à Casa Lannister na série *Game of Thrones* (2011-2019), inspirada na saga de autoria de G.R.R. Martin. Frisa a dualidade associada ao castelo enquanto símbolo: defesa e inacessibilidade; espaço protegido contra investidas externas por sua posição geográfica e por suas estruturas bélicas e objeto de desejo, indicativo de poder.

(Figura 19) – Destacamentos diante das muralhas da fortaleza Lannister. Para além da força humana, engaste, torreões, ameias etc. guardam a estrutura central. Quanto mais interno o aposento em um castelo, mais seguro e guardado.

(Figura 20) – *La Galeria des Glaces*. Famoso *hall* do Palácio de Versalhes contendo 357 espelhos construído pelo arquiteto Jules Hardouin-Mansart sob encomenda do Rei Sol, Luís XIV, em 1678. Liga os aposentos do rei e da rainha. Salão fascinante e luxuoso no interior de um palácio.

(Figura 21) – Jardins do Castelo Gordon, na Escócia. Jardim murado com gramados contendo formas geométricas regulares e labirínticas.

(Figura 22) – Joia escocesa em flor. Jardins encerrados no interior das construções oferecem um contraste em relação à natureza defensiva dos castelos, introduzindo vida em meio às pedras. Nesse sentido, os gramados são espaços de contemplação cercados pelos muros que segregam prisioneiros como Bartleby nas Tumbas.

(Figura 23) – Jardins congelados. Associados à atividade meditativa, labirintos integram a paisagem de inúmeros jardins fechados.

(Figura 24) – Fortaleza Poenari, localizada à beira do rio Arges, na Romênia. Ruínas da verdadeira morada de Vlad III, “o Empalador”, voivoda da região da Valáquia no final do século XV cuja crueldade com que executava os inimigos serviu de base para a lenda do Conde Drácula. Cerca de 1500 degraus dão acesso ao castelo em ruínas.

(Figura 25) – Castelo de Bran. Localizado na Romênia, próximo à fronteira entre a Valáquia e a Transilvânia, junto aos Cárpatos. Construído sobre uma alta rocha, é frequentemente associado à figura do Conde Drácula na cultura popular.

(Figura 26) – Castelo de Jareth. Residência do Rei dos Goblins, interpretado por David Bowie no filme *Labirinto – A magia do tempo* (1986). Na trama, Jareth faz prisioneiras as crianças às quais se deseja que sejam levadas embora pelos goblins. Sentindo-se culpada por tal querer, a heroína Sarah (interpretada por Jennifer Connelly) se propõe a transpor todas as barreiras para chegar ao castelo no centro do labirinto e salvar o irmão, Toby.

(Figura 27) – Labirinto com castelo ao fundo. O labirinto que cerca o castelo de Jareth é marcado pela impermanência e pela proposição constante de desafios, como guardas, calabouços, charadas e partes móveis. Somente o aventureiro capaz de vencer todas as etapas poderá penetrar na fortaleza almejada.

(Figura 28) – Fonte ao centro do Jardim de Lindaraja. O jardim fechado que faz lembrar um claustro foi construído pelo imperador Carlos V no século XVI durante o

processo de inserção de elementos cristãos na notória arquitetura islâmica da Alhambra.

(Figura 29) – Teto do *Salón de los Embajadores* na Torre de Comares. Um padrão de estrelas de doze pontas entalhadas na madeira adorna a parte interna do domo sobre o maior salão da Alhambra em uma potencial remissão à esfera celeste. Esplêndidos salões interligados configuram um aspecto recorrente em castelos associados a diferentes períodos e culturas.

(Figura 30) – *Patio de los Arrayanes*. Situado na parte central do *Palacio de Comares* e caracterizado por seu famoso espelho d'água, o setor corresponde a uma das partes mais antigas da Alhambra, construída e modificada diversas vezes pela dinastia Nasrid.

(Figura 31) – *Patio de los Leones*. Com sua fonte central cercada por doze leões esculpidos em mármore, o pátio datado do século XIV é um bastião da estética Nasrid na arquitetura do Al-Andalus.

(Figura 32) – *Alcázar* de Segóvia. Potencial inspiração para o castelo da Rainha Má em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), o palácio medieval é mais uma fortaleza esplendorosa erguida sobre um terreno extremamente elevado e se destaca pela mistura de arquitetura mudéjar e gótica engendrada por numerosas reformas.

(Figura 33) – Arquitetura defensiva medieval. Ameias e espaços estratégicos de observação (sobretudo na parte superior) são aspectos comuns à maioria dos castelos ocidentais. Antes mesmo de ser fitado, o castelo já “observa” todas as movimentações em seu entorno.

(Figura 34) – *Sala de Reyes*. Ricamente ornado, o salão suntuoso apresenta um friso na parte superior que comporta esculturas coloridas representando cinquenta e dois monarcas dos reinos de Castela, Leão e Astúrias.

(Figura 35) – Opulência dourada. A grandiosidade da *Sala de Reyes* é complementada por seu majestoso teto composto por formas sextavadas em relevo.

(Figura 36) – *Patio de Armas*. Espaço aberto central que interliga os demais ambientes do *Alcázar* de Segóvia. Reformado no século XVI, sua arquitetura exemplifica à perfeição o estilo herreriano de inspiração renascentista.

(Figura 37) – Teto da *Sala del Trono*. Profusamente adornado e incluindo elementos góticos, o teto do salão tem no centro uma cúpula em estilo mudéjar (originalmente projetada por Xadel Alcalde em 1456 durante o reinado de Enrique IV), mescla arquitetônica cristã e islâmica. A maior parte da estrutura foi consumida por um incêndio em 1862 e restaurada no início do século XXI.

(Figura 38) – Limiar em Segóvia. Porta de acesso a Cámara Regia em estilo mudéjar.

(Figura 39) – *Great Hall* no Castelo de Winchester. Para além dos suntuosos palácios, grandes salões integram igualmente a arquitetura de castelos utilizados historicamente como fortalezas militares.

(Figura 40) – *Great Hall* no Castelo Caerphilly. Salão imponente em castelo galês do século XIII.

(Figura 41) – *Valhalla* por Herman Burghart. Detalhe de pintura de 1878 comissionada para set vienense da ópera épica *Das Rheingold* retratando os míticos *halls* de Valhalla ao longe e a ponte do arco-íris que parte do reino de Asgard.

(Figura 42) – Valhalla e Bifröst: elos entre dois mundos. Guardada por Heimdall, a Bifröst estabelece uma ligação entre os mortais em Midgard e as divindades de Asgard, enquanto Valhalla vincula os guerreiros vivos (que ali desejam permanecer pela eternidade) e aqueles mortos em combate.

(Figura 43) – Ruínas de Tintagel. Resquícios do castelo na costa da Cornualha integrado ao ciclo arturiano já no início do século XII pelo clérigo galês Geoffrey de Montmouth. Nessa tradição narrativa, o Rei Arthur representa o ideal heroico cristão virtuoso.

(Figura 44) – Castelo de Dover. Possivelmente, a mais relevante fortaleza militar britânica em razão de sua posição geográfica. Embora suas fundações remontem ao período anterior à invasão romana, em sua constituição atual, o edifício é marcado pela predominância de traços arquitetônicos normandos.

(Figura 45) – O Grande Cerco de 1216 por Peter Dunn. Na ocasião, a vultuosa fortaleza resistiu a dois cercos por tropas francesas durante a Primeira Guerra dos Barões (1215 – 1217).

(Figura 46) – Castelo de Carisbrooke. Uma vez pertencente ao Conde Rivers, Anthony Woodville, foi um importante polo de defesa contra as investidas da Armada Espanhola durante o reinado de Elizabeth I. O castelo na Ilha de Wright ainda serviu de prisão para o rei Charles I em 1648.

(Figura 47) – Estrutura de castelo de mota em Carisbrooke. Organização arquitetônica espalhada por toda a Europa que prevê a construção de um núcleo fortificado sobre uma área elevada – facilitando a identificação de ameaças à distância – e de uma parte ampla edificada em terreno mais baixo cercada por muralha e/ou fosso.

(Figura 48) – *The Battle of Caen in 1346* por Loyset Liédet. O pintor de iluminuras flamengo foi bastante prolífico em seu tempo. Muitas das obras de Liédet incluem castelos e/ou estruturas acasteladas. A imagem em questão ilustra o ataque das forças de Eduardo III à cidade francesa de Caen durante a Guerra dos Cem Anos (1337 – 1453) e foi incluída nas crônicas de Jean Froissart, datadas do século XIV. Destacam-se na pintura elementos como um pórtico alto, ameias, baluartes, torres e torreões.

(Figura 49) – *The Battle of Neville's Cross on 17 October 1346* por Loyset Liédet. A imagem retrata o violento embate que se seguiu à invasão escocesa durante a Segunda Guerra de Independência da Escócia (1332–1357), culminando com a vitória inglesa. Ao fundo, um grande castelo sugere a tentativa de tomada do poder pelas tropas invasoras. Também essa obra foi integrada entre as ilustrações do texto de Froissart.

(Figura 50) – *The Construction of a Palace, from a "History of Alexander the Great"* por Loyset Liédet. Curiosamente, tanto a estrutura do castelo quanto a indumentária dos construtores remetem à cultura europeia medieval, sobrelevando o anacronismo da iluminura.

(Figura 51) – *The Garden of Love, from the Reaude de Montauban Cycle* por Loyset Liédet. A obra focaliza o ambiente de um jardim fechado no interior de um castelo que serve de local de encontro para um casal apaixonado. Vasos, cerca, fonte e outros elementos frisam a intervenção humana e o emprego decorativo de plantas. Além de ambientes meditativos, jardins também estão culturalmente associados a espaços de côrte e romance.

(Figura 52) – *Château de Vincennes* em *Les Très Riches Heures du duc de Berry*. Imagem que integra o calendário do livro de horas do duque Jean de Berry, um

manuscrito repleto de iluminuras detalhadas datado do século XV. A imagem (que ilustra o mês de dezembro) retrata a caçada a um javali. Ao fundo é possível identificar as altas torres cinzentas do *Château* de Vincennes, a leste de Paris, local de nascimento do duque.

(Figura 53) – *Halls of Justice*. Fundado em 1838 sob o nome de *New York City Halls of Justice and House of Detention*, o prédio projetado pelo arquiteto John Haviland era profundamente influenciado por construções egípcias.

(Figura 54) – As Tumbas de Nova York. A estrutura retangular fazia lembrar um monumento funerário do Egito Antigo, porém, sua ornamentação e as imponentes janelas e colunas remetiam a um palácio.

(Figura 55) – As Tumbas antes de 1897. Originalmente projetado para comportar 300 detentos, o edifício carcerário localizado em Manhattan já passou por numerosas remodelações e hoje não restam vestígios do estilo *Egyptian Revival*.

(Figura 56) – Fotografia de pátio interno datada de 1865. Espaços abertos interligavam pavilhões de galerias e neles eram realizadas execuções por enforcamento. Escassos pátios gramados situados em recônditos ainda mais profundos da prisão teriam servido de inspiração para a ambientação dos momentos finais da permanência do escrevente Bartleby nas Tumbas.

(Figura 57) – Fotografia de 1865 destacando escadarias da entrada. Tal elemento estrutural reforçava a caracterização do edifício enquanto palácio. Assim, por exemplo, a escadaria em dupla-hélice (que se entrelaça sem se cruzar) do *Château* de Chambord é conhecida ao redor do mundo por sua plasticidade. De modo análogo, a cena de Cinderella em fuga à meia-noite perdendo seu sapatinho de cristal na escadaria do castelo está fixada na memória coletiva.

3 Considerações finais

Este trabalho assume a forma de um exercício analítico centrado em uma imagem literária específica que pretende vincular-se à concepção benjaminiana de Ciência da Literatura. O que aqui se oferece é uma proposta metodológica para a efetivação dessa forma de crítica literária. A criação deste projeto tomou por base os modelos metodológicos desenvolvidos pelos contemporâneos Aby Warburg e Walter Benjamin, grandes estudiosos da fragmentariedade.

De maneira particular, a presente pesquisa busca introduzir no âmbito literário o tipo de cotejo elevado à excelência pelo trabalho realizado por Warburg em relação à pervivência de motivos imagéticos e à interconexão entre arte e memória. Nesse sentido, um capítulo de base visual foi desenvolvido com o intuito de esclarecer e/ou estabelecer um elo entre a análise de trechos textuais ora conduzida e os renomados painéis que lhe serviram de inspiração.

A imagem selecionada para o estudo aparece de maneira intervalada na literatura e cultura ocidentais, caracterizando-se como um sintoma que pulsa de modo a atrair a atenção do leitor para um elemento inerente ao inconsciente coletivo que ainda necessita ser abordado. Exemplificando essa intermitência, três ocorrências foram selecionadas. Nestas páginas, excertos das obras de Teresa de Ávila, Herman Melville e Franz Kafka estudadas foram discutidos de maneira alternada com o intuito de destacar alguns dos múltiplos paralelos possíveis concernentes à imagem alegórica do castelo. Esse processo de evidenciação deu forma à breve exegese necessária à ilustração da aplicação do método concebido.

A análise textual realizada enleva a dinâmica entre imagem espacial e vida interior, passível de discussão a partir do material textual escolhido. Percebe-se uma variação entre as narrativas no que concerne à atividade contemplativa: em *Castelo interior*, há a possibilidade de acesso irrestrito à estrutura desde que associada à cultivação contínua da espiritualidade (aqui necessariamente relacionada à religiosidade) e à busca por conexão com o transcendente mesmo em meio às ações cotidianas; já em *O castelo*, após uma série de insucessos e bloqueios incontornáveis jamais explicados de todo apesar de suas numerosas tentativas de contato, o forasteiro K. vê-se incapaz de negar a absurdez da inacessibilidade do castelo, além de constatar o domínio inflexível dessa instância sobre os eventos sucedidos na aldeia.

Em *Bartleby, o escrevente*, a imagem do castelo assume uma dimensão dupla: o copista acaba por ser trancafiado no Palácio da Justiça em razão de seu comportamento, tomado com demasiada estranheza por seus pares e superiores. Todavia, a chegada ao ponto máximo da suspensão neste ambiente é tornada possível pelo ingresso no próprio “castelo interior” (sem conotação religiosa), isto é, pela internalização que tem início pouco depois da contratação do jovem no escritório de advocacia e progride em incrementos a partir de então.

Sugere-se aqui que essa reconfiguração da imagem em questão nos textos é potencial reflexo de um encaminhamento cultural que aponta para a desintegração paulatina entre vida interior e exterior e à transformação de noções de poder e autoridade. Observa-se ainda a relevância da dualidade simbólica do castelo, que pendula entre defesa e isolamento, luz e trevas, idealização e realidade etc. Como mencionado anteriormente, o castelo é poderoso símbolo comumente associado à Idade Média e encontrado com destaque em contos de fadas – como *A Bela Adormecida* ou *A Bela e a Fera* – transmitidos ao longo de gerações. A força desse símbolo reside em sua ambiguidade: representa tanto a defesa de um conteúdo sagrado quanto o isolamento em relação ao mundo exterior.

A imagem do castelo também é central em narrativas góticas, como, por exemplo, *Os mistérios de Udolfo* e *A abadia de Northanger*, que exploram tais ambientes como parte da construção de sua atmosfera de mistério e terror. Além disso, na literatura de fantasia contemporânea, castelos como Winterfell n’*As Crônicas de Gelo e Fogo* e Hogwarts na saga *Harry Potter* exemplificam a continuidade do fascínio por essas estruturas. A construção transcende fronteiras culturais e temporais, fazendo-se notar desde os célebres salões de Valhalla da mitologia nórdica até os imponentes castelos japoneses de Osaka e Himeji; da assombrada morada de Drácula, isolada nos Cárpatos, ao destino feliz encontrado por Branca de Neve.

Na cultura brasileira, os castelos aparecem de maneira pontual, porém, significativa, refletindo tanto influências históricas quanto simbolismos literários. O Castelo de Pedras Altas, no Rio Grande do Sul, construído entre 1909 e 1913 pelo diplomata e político Joaquim Francisco de Assis Brasil, é um exemplo notável de arquitetura que simboliza o poder econômico e a influência cultural da época. Seu idealizador encomendou a construção do prédio em estilo medieval como um presente para sua segunda esposa, Dona Lydia, visando proporcionar a ela o conforto e a nobreza a que estava acostumada na Europa. Outros exemplos incluem o Castelo de

Itaipava, no Rio de Janeiro, réplica medieval que hoje serve como hotel e centro de eventos, e o Castelo Garcia D'Ávila, na Bahia, fortaleza histórica que remonta ao período colonial e destaca a importância estratégica e defensiva da construção.

No contexto literário, um exemplo particularmente interessante surge quando Paulo Scott lança mão da imagem do Palácio da Justiça – outrora explorada por Melville na novela abordada neste estudo – no romance *Marrom e Amarelo*, publicado em 2019, utilizando o espaço para a exploração das tensões raciais e das complexidades das relações sociais no Brasil contemporâneo. Essas representações destacam como os castelos e palácios, tanto reais quanto fictícios, são também símbolos relevantes na cultura tupiniquim, encapsulando temas como poder, autoridade, isolamento e resistência.

Vale ainda discutir o reverso da medalha, onde o castelo não apenas simboliza poder e proteção, mas também fragilidade e efemeridade. Exemplificam essa lógica os castelos de areia, construções temporárias que a maré rapidamente desfaz. De maneira similar, o conceito de “castelos de sonhos⁵⁰” representa aspirações e idealizações que, embora grandiosas, podem ser destruídas pelas adversidades da vida. Essas representações contrastam com a imagem tradicional do castelo como fortaleza impenetrável, destacando sua natureza dual e o delicado equilíbrio entre estabilidade e fragilidade.

A concretização do objetivo geral estabelecido, isto é, a realização da análise da tríade de obras literárias através do método comparativo aqui apresentado tornou possível a verificação da hipótese de que tal exercício se configura como uma resposta possível à proposta benjaminiana de uma Ciência da Literatura de cunho dialético. Voltado para a análise de excertos associados a imagens literárias dialéticas, o método em questão evita a dependência de valência teórica para estabelecer uma exegese, enfatizando as possibilidades oferecidas pela materialidade textual. Tal

⁵⁰ De modo análogo, a expressão “[construir] castelos no ar” é utilizada para simbolizar sonhos e ideais que alguém deseja alcançar, muitas vezes considerados irrealis ou impraticáveis. Dois exemplos célebres na literatura ilustram o uso dessa expressão: no romance *Drácula*, Mina Murray escreve para Lucy Westenra, expressando seu desejo de ter um momento de tranquilidade e conexão com a amiga: “*My dearest Lucy, — Forgive my long delay in writing, but I have been simply overwhelmed with work. The life of an assistant schoolmistress is sometimes trying. I am longing to be with you, and by the sea, where we can talk together freely and **build our castles in the air***” (STOKER, 1897).” Por sua vez, Henry David Thoreau, no capítulo de conclusão de *Walden; ou a vida nos bosques*, reflete sobre a importância de transformar sonhos em realidade: “*If you have built castles in the air, your work need not be lost; that is where they should be. Now put the foundations under them*” (THOREAU, 1854).” Ambos os casos exemplificam a metáfora de construir ideais elevados e a necessidade de estabelecer bases sólidas para concretizá-los.

abordagem mostra-se eficaz no que concerne à oposição tanto ao predomínio de perspectivas teóricas sobre o objeto literário quanto a hierarquização de obras no âmbito da crítica literária.

Ademais, nestas páginas foram estabelecidas as bases de um método comparativo delineado especificamente para a análise de imagens literárias e inspirado nas metodologias empregadas por Aby Warburg e Walter Benjamin. Também foram organizados painéis inspirados naqueles estruturados por Warburg, visando fomentar a identificação (por parte do público leitor) de aspectos associados à presença da imagem do castelo destacados quando da discussão dos excertos selecionados.

Optou-se por trabalhar com a imagem do castelo em linhas gerais; contudo, duas outras imagens se mostraram particularmente relevantes na comparação dos textos de Teresa de Ávila, Herman Melville e Franz Kafka: a torre e o labirinto. Essas imagens deverão ser exploradas em maior profundidade em futuras publicações a serem produzidas pela autora desta tese. Outrossim, ainda numerosas outras imagens poderão ser extraídas das obras elencadas.

Futuras publicações (a serem potencialmente construídas pela pesquisadora responsável pelo desenvolvimento da presente tese de doutorado) também poderão explorar duas linhas exegéticas específicas: a primeira centrada nos conceitos de potência e contingência segundo Giorgio Agamben; e outra abordando as noções de transparência, autoridade, interdito, transgressão e experiência interior, a partir das proposições de autores como Georges Bataille, René Girard e Pierre Hadot. Em desdobramentos futuros, diferentes pesquisadores poderão aplicar uma miríade de aportes teóricos às suas análises, abrindo uma ampla gama de possibilidades interpretativas a partir do método aqui concebido. Este, por sua vez, pode ser empregado na discussão de quaisquer imagens literárias comuns a dois ou mais textos potencialmente oriundos de contextos díspares.

Referências

Referências bibliográficas

ÁVILA, Teresa de. **As moradas**: Castelo Interior. Tradução das Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. Dois Irmãos: Minha Biblioteca Católica, 2019.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas: volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. **História da literatura e ciência da literatura**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Madri: Ediciones Siruela, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensayos sobre la aparición 2**. Tradução de Julián Mateo Ballorca. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUDEN. **Burg**. Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Burg>>. Acesso em: 04 set. 2024.

DUDEN. **Festung**. Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Festung>>. Acesso em: 04 set. 2024.

DUDEN. **Kastell**. Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kastell>>. Acesso em: 04 set. 2024.

DUDEN. **Palast**. Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Palast>>. Acesso em: 04 set. 2024.

DUDEN. **Schloß**. Disponível em: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Schloss>>. Acesso em: 04 set. 2024.

FROMM, Erich. **Análise do homem**. Tradução de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. O guarda da cripta. In: _____. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

KAFKA, Franz. Uma folha antiga. In: _____. **Um médico rural**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LIMA, Manoel Ricardo de. Ler com Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. **História da literatura e ciência da literatura**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**: uma história de Wall Street. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. Tradução de Sophie Hawkes. Nova York: Zone Books, 2004.

MURPHY, Kathryn. Apollo Magazine. **With his cryptic clusters of images, Aby Warburg remapped the art of the past**. 2021. Disponível em: <<https://www.apollo-magazine.com/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-review/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana; RUSSO, Caio. Notas para um conceito de imagem literária. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 249-265, 2019.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. **A ascensão de Atlas**: glosas sobre Aby Warburg. Tradução de Felipe Augusto Vicari de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

ROQUE, Joaquim Iarley Brito. **Continuidade e descontinuidade**: a lógica do fragmento na filosofia de Walter Benjamin. Orientador: Ivanhoé Albuquerque Leal. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Cultura e Arte, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

ROSA, Maria Cecília Amaral da. **Dicionário ilustrado de símbolos**. São Paulo: Escala, 2012.

SCHWENDENER, Martha. The New York Times. **This Atlas of Art and Memory Is a Wonder of the Modern World**. 2020. Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html>>. Acesso em 10 jun. 2024.

SELECT. Da hora. **Atlas Mnemosyne**: conhecimento por montagem. 2023. Disponível em: <<https://select.art.br/atlas-mnemosyne-conhecimento-por-montagem/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

STEJSKALOVÁ, Klára; FODOR, Anna. Radio Prague International. ***Siřem: could this north Bohemian village have been the real inspiration for Kafka's 'The Castle'?***. 2024. Disponível em: <<https://english.radio.cz/kafkas-footsteps-8813663/6>>. Acesso em 10 jun. 2024.

STOKER, Bram. ***Dracula***. (1897). Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/345>>. Project Gutenberg. Acesso em: 01 out. 2024.

THOREAU, Henry David. ***Walden; or, Life in the Woods***. (1854). Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/205>>. Project Gutenberg. Acesso em: 01 out. 2024.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Edição de Martín Warnke com colaboração de Claudia Brink. Madri: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. Organização de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Referências visuais

BAKKER, Johan. ***Great Hall no Castelo de Winchester***. (World History Encyclopedia). 2018. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/image/8866/great-hall-winchester-castle/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

BARCELÓ HOTEL GROUP. ***Patio de los Arrayanes***. (Pin and Travel). (s/d). Disponível em: <<https://www.barcelo.com/pinandtravel/en/history-of-the-alhambra/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BARCELÓ HOTEL GROUP. ***Patio de los Leones***. (Pin and Travel). (s/d). Disponível em: <<https://www.barcelo.com/pinandtravel/en/history-of-the-alhambra/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BARCELÓ HOTEL GROUP. ***Teto do Salón de los Embajadores na Torre de Comares***. (Pin and Travel). (s/d). Disponível em: <<https://www.barcelo.com/pinandtravel/en/history-of-the-alhambra/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BJENKS. ***Great Hall no Castelo Caerphilly***. (World History Encyclopedia). 2018. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/image/8865/great-hall-caerphilly-castle/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

BOWERY BOYS HISTORY. **As Tumbas de Nova York**. 2019. Disponível em: <<https://www.boweryboyshistory.com/2019/05/enter-the-tombs-five-points-notorious-house-of-detention-in-the-heart-of-old-new-york.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

BOWERY BOYS HISTORY. **Halls of Justice**. 2019. Disponível em: <<https://www.boweryboyshistory.com/2019/05/enter-the-tombs-five-points-notorious-house-of-detention-in-the-heart-of-old-new-york.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

BRAN CASTLE. **Castelo de Bran**. (s/d). Disponível em: <<https://bran-castle.com/>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

CHÂTEAU DE VERSAILLES. **La Galerie des Glaces**. (s/d). Disponível em: <<https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/palace/hall-mirrors#the-hall-of-mirrors>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

CIORTESCU, Ramona. **Fortaleza Poenari**. (Romania Journal). 2015. Disponível em: <https://www.romaniajournal.ro/travel/the-legend-of-poenari-castle-the-fortress-of-vlad-the-impaler/#google_vignette>. Acesso em: 08 jun. 2024.

DOMAINE NATIONAL DE CHAMBORD. **Château de Chambord**. (s/d). Disponível em: <<https://www.chambord.org/fr/presentation-le-chateau-de-chambord/>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

DOMAINE NATIONAL DE CHAMBORD. **Jardins de Chambord**. (s/d). Disponível em: <<https://www.chambord.org/fr/presentation-le-chateau-de-chambord/>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

DUFAUR, Luís. **Castelo de El Barco de Ávila**. (Blog Castelos Medievais), 2020. Disponível em: <<https://castelosmedievais.blogspot.com/2020/08/barco-de-avila-heroismo-altivez-e.html>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

ENGLISH HERITAGE. **Castelo de Carisbrooke**. (s/d). Disponível em: <https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/carisbrooke-castle/history/?_gl=1gghh7k_upMQ.._gaMTQxODc0Mjk5Ny4xNzlwOTI1NzM2_ga_QK86RM1N34*MTcyMDkyNTczNi4xLjAuMTcyMDkyNTczNi4wLjAuMA..>. Acesso em: 20 set. 2024.

ENGLISH HERITAGE. **Castelo de Dover**. (s/d). Disponível em: <https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/dover-castle/history-and-stories/history-dover/?_gl=1gghh7k_upMQ.._gaMTQxODc0Mjk5Ny4xNzlwOTI1NzM2_ga_QK86RM1N34*MTcyMDkyNTczNi4xLjAuMTcyMDkyNTczNi4wLjAuMA..>. Acesso em: 20 set. 2024.

ENGLISH HERITAGE. **Estrutura de castelo de mota em Carisbrooke**. (s/d). Disponível em: <https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/carisbrooke-castle/history/?_gl=1gghh7k_upMQ.._gaMTQxODc0Mjk5Ny4xNzlwOTI1NzM2_ga_QK86RM1N34*MTcyMDkyNTczNi4xLjAuMTcyMDkyNTczNi4wLjAuMA..>. Acesso em: 20 set. 2024

ENGLISH HERITAGE. **O Grande Cerco de 1216 por Peter Dunn**. 2016. Disponível em: <<https://www.english-heritage.org.uk/visit/inspire-me/blog/blog-posts/the-great-siege-of-dover-castle-1216/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

FORSTER, Ulrich. **Château de Vincennes em Les Très Riches Heures du duc de Berry**. (Kunstgedanken Magazin). 2021. Disponível em: <<https://www.kunstgedanken-magazin.de/lieblingswerke/articles/die-tres-riches-heures-des-duc-de-berry.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

GELLER, Prof. **Valhalla e Bifröst: elos entre dois mundos**. (Mythology). 2018. Disponível em: <<https://mythology.net/norse/norse-concepts/valhalla/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

GORDON CASTLE WALLED GARDEN. **Jardins congelados**. (s/d). Disponível em: <<https://www.gordoncastle.co.uk/garden/garden-project/>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

GORDON CASTLE WALLED GARDEN. **Jardins do Castelo Gordon**. (s/d). Disponível em: <<https://www.gordoncastle.co.uk/garden/garden-project/>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

GORDON CASTLE WALLED GARDEN. **Joia escocesa em flor**. (s/d). Disponível em: <<https://www.gordoncastle.co.uk/garden/garden-project/>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

HANSLEY, Keith. **Valhalla por Hermann Burghart**. (The Historian's Hut). 2017. Disponível em: <<https://thehistorianshut.com/2017/12/13/perpetual-battle-and-giant-animals-in-the-valhalla-of-norse-mythology/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

LABYRINTH WIKI. **Castelo de Jareth**. (s/d). Disponível em: <https://labyrinth.fandom.com/wiki/Jareth%27s_Castle>. Acesso em: 08 jun. 2024.

LABYRINTH WIKI. **Labirinto com castelo ao fundo**. (s/d). Disponível em: <[https://labyrinth.fandom.com/wiki/Labyrinth_\(structure\)](https://labyrinth.fandom.com/wiki/Labyrinth_(structure))>. Acesso em: 08 jun. 2024.

MAPPING SPAIN. **Alcázar de Segóvia**. (s/d). Disponível em: <<https://mappingspain.com/the-alcazar-of-segovia-one-of-spains-most-beautiful-castles/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MAPPING SPAIN. **Arquitetura defensiva medieval**. (s/d). Disponível em: <<https://mappingspain.com/the-alcazar-of-segovia-one-of-spains-most-beautiful-castles/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MAPPING SPAIN. **Limiar em Segóvia**. (s/d). Disponível em: <<https://mappingspain.com/the-alcazar-of-segovia-one-of-spains-most-beautiful-castles/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MAPPING SPAIN. **Opulência dourada**. (s/d). Disponível em: <<https://mappingspain.com/the-alcazar-of-segovia-one-of-spains-most-beautiful-castles/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MAPPING SPAIN. **Patio de Armas**. (s/d). Disponível em: <<https://mappingspain.com/the-alcazar-of-segovia-one-of-spains-most-beautiful-castles/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MAPPING SPAIN. **Sala de Reyes**. (s/d). Disponível em: <<https://mappingspain.com/the-alcazar-of-segovia-one-of-spains-most-beautiful-castles/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MAPPING SPAIN. **Teto da Sala del Trono.** (s/d). Disponível em: <<https://mappingspain.com/the-alcazar-of-segovia-one-of-spains-most-beautiful-castles/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MEISTERDRUCKE. **The Battle of Caen in 1346 por Loyset Liédet.** (s/d). Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Loyset-Liedet/1187722/The-Battle-of-Caen-in-1346.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MEISTERDRUCKE. **The Battle of Neville's Cross on 17 October 1346 por Loyset Liédet.** (s/d). Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Loyset-Liedet/1192572/The-Battle-of-Neville-s-Cross-on-17-October-1346.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MEISTERDRUCKE. **The Construction of a Palace, from a "History of Alexander the Great" por Loyset Liédet.** (s/d). Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Loyset-Liedet/186320/The-Construction-of-a-Palace%2C-from-a-%60History-of-Alexander-the-Great%27.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MEISTERDRUCKE. **The Garden of Love, from the Reaud de Montauban Cycle por Loyset Liédet.** (s/d). Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Loyset-Liedet/252817/The-Garden-of-Love%2C-from-the-Reaud-de-Montauban-cycle.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MILLER, Tom. **As Tumbas antes de 1897.** (Daytonian in Manhattan). 2011. Disponível em: <<https://daytoninmanhattan.blogspot.com/2011/07/lost-1838-egyptian-revival-tombs.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MILLER, Tom. **Fotografia de 1865 destacando escadarias da entrada.** (Daytonian in Manhattan). 2011. Disponível em: <<https://daytoninmanhattan.blogspot.com/2011/07/lost-1838-egyptian-revival-tombs.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MILLER, Tom. **Fotografia de pátio interno datada de 1865.** (Daytonian in Manhattan). 2011. Disponível em: <<https://daytoninmanhattan.blogspot.com/2011/07/lost-1838-egyptian-revival-tombs.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MOIOLA, Roberto; HARDING, Robert. **Neuschwanstein e os picos nevados.** (National Geographic). 2017. Disponível em: <<https://www.nationalgeographic.com/history/article/neuschwanstein-castle-fairy-tale-king-ludwig/>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

NAVIA, José Manuel. **Fonte ao centro do Jardim de Lindaraja.** (National Geographic). 2023. Disponível em: <<https://www.nationalgeographic.com/premium/article/alhambra-inside-look-muslim-fortress>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

PADEL, Oliver. **Ruínas de Tintagel.** (English Heritage). (s/d). Disponível em: <https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/tintagel-castle/history-and-legend/history/?_gl=1s4jj3m_upMQ.._gaMTE0NDYyMjE3MC4xNzlwOTEzMTI1_ga_QK86RM1N34*MTcyMDkxMzEyNS4xLjAuMTcyMDkxMzEyNS4wLjAuMA..>. Acesso em: 20 set. 2024.

PATOWARY, Kaushik. **Arquitetura das ameias na Muralha de Ávila.** (Amusing Planet). 2016. Fonte original: jorcolma/Flickr. Disponível em:

<<https://www.amusingplanet.com/2016/04/the-walls-of-avila.html>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

PATOWARY, Kaushik. **Estrutura defensiva na parte superior**. (Amusing Planet). 2016. Fonte original: itsthinking/Flickr. Disponível em: <<https://www.amusingplanet.com/2016/04/the-walls-of-avila.html>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

PATOWARY, Kaushik. **Muralha de Ávila**. (Amusing Planet). 2016. Fonte original: Never House/Flickr. Disponível em: <<https://www.amusingplanet.com/2016/04/the-walls-of-avila.html>>. Acesso em: 8 jun. 2024.

PATOWARY, Kaushik. **Puerta del Alcázar**. (Amusing Planet). 2016. Fonte original: Son of Groucho/Flickr. Disponível em: <<https://www.amusingplanet.com/2016/04/the-walls-of-avila.html>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

THE WARBURG INSTITUTE – UNIVERSITY OF LONDON. **Fotografia do Painel 41a do Atlas Mnemosyne**. (Bilderatlas Mnemosyne - Final Version). (s/d). Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

THOMPSON, Eliza. **Casterly Rock**. (Cosmopolitan). 2019. Disponível em: <<https://www.cosmopolitan.com/entertainment/tv/g10377645/game-of-thrones-castles/?slide=23>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

THOMPSON, Eliza. **Destacamentos diante das muralhas da fortaleza Lannister**. (Cosmopolitan). 2019. Disponível em: <<https://www.cosmopolitan.com/entertainment/tv/g10377645/game-of-thrones-castles/?slide=23>>. Acesso em: 08 jun. 2024.