



PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

Sarah Ferreira Silva
Graduada em Letras – Uni-FACEF
sarahfer125@gmail.com

Felipe Augusto de Pádua Menossi
Graduado em Letras – Uni-FACEF
felipemenossi_6@hotmail.com

Maria Eloísa de Souza Ivan
Doutora em Estudos Literários – Uni-FACEF
mariaeloisa@facef.br

Resumo

Franz Kafka é considerado um dos maiores escritores do século XX, por retratar a sociedade ocidental e seus problemas, como a alienação e a angústia existencial, com uma visão única, profunda e sensível. Em *Um artista da fome*, publicado em 1924, pouco após a sua morte, são encontrados quatro contos da sua fase final, que mostram a visão aguçada e criativa do autor. O fato de três destes quatro contos possuírem como personagem principal um artista foi o que levou à idealização deste estudo, que busca, então, compreender como o escritor retrata o fazer artístico nesses três textos por meio de leitura analítica. Dito isso, essa pesquisa buscou responder aos seguintes questionamentos: quais as características da narrativa curta, mais especificamente, do conto contemporâneo? Quais as características da poética de Franz Kafka, destacando-se aqui, os contos: “Primeira dor”, “Um Artista da fome” e “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”? Qual o contexto de produção dos contos selecionados? Quais os efeitos de sentido produzidos pelo discurso do autor na construção dessas narrativas? É possível, a partir da leitura desses contos, identificar traços autobiográficos, que nos permitem inferir a relação do autor com a sua arte? A partir das respostas a esses questionamentos, a pesquisa se organiza, além da introdução e considerações finais, em três capítulos. Assim, por meio de uma leitura interpretativa, objetiva-se uma análise textual, em que se verificam os efeitos de sentido criados pelo discurso dos contos acima referenciados, evidenciando-se a temática das inquietações e descobertas materializadas nos contos destacados. Para tanto, parte-se do método dedutivo, posto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos. O embasamento teórico está fundamentado em leitura de textos teóricos e ensaísticos de autores como: Bradbury (1989), Carone (1998), Rosenfeld (1996), Benjamin (1994), Wittkower e Wittkower (1963), Gotlib (1990), além de outras fontes as quais iluminaram a pesquisa e se encontram devidamente referenciadas ao final deste estudo.

Palavras-chave: Franz Kafka; contos; fazer artístico; arte.

Submissão: 30/10/2023 **Aprovação:** 09/11/2023.

1 Introdução

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

Os autores do presente estudo, graduandos de Letras, com habilitação em literatura, tiveram seus primeiros contatos com Kafka por meio da leitura de *A metamorfose* (1915), em uma das aulas de Literatura universal. Com o estudo do livro, surgiu um forte apreço pela escrita do autor tcheco e a maneira como ele retrata os problemas sociais e fala da condição humana de uma forma única. Através da utilização de animais, como no caso do personagem Gregor Samsa, o autor expõe sentimentos humanos de um modo diferente, com características peculiares, fazendo com que o leitor passe a enxergar o cotidiano com olhos completamente novos. Assim, foi decidido aprofundar um pouco mais no universo kafkiano, buscando entender quais são as suas referências, seu estilo de escrita, a vida do escritor e sua influência nas obras.

A obra de Kafka é conhecida por seu caráter pessimista, existencialista e expressionista, porém, apesar das características muitas vezes fantásticas, apresenta visão muito aguçada e certa sobre a sociedade contemporânea e os problemas que a afligem, além de explorar com profundidade temas como angústia existencial e alienação. Em *Um artista da fome*, última coletânea de contos que preparou antes de morrer, publicada em 1924, logo após sua morte, Kafka reúne quatro contos que representam pontos altos do estilo kafkiano, escritos na fase final do escritor.

Os contos escolhidos para a presente pesquisa falam de algo em comum e atual: a arte da palavra e o fazer artístico. As obras de Kafka, em especial as desta pesquisa, retratam a vida artística e o sentimento do artista em relação ao seu trabalho no mundo. A arte da palavra, para Kafka, era o modo como ele expressava todas as suas dores, uma maneira de colocar para fora o que ele via, sentia e pensava. Por isso, em “Primeira dor”, “Um artista da fome” e “Josefina, a cantora”, percebe-se um pouco mais desse seu sentimento em relação à escrita e à arte.

No conto “Primeira dor”, o artista vive em função de sua arte, em seu trapézio, evita até descer ao chão, uma forma de evitar contato com o mundo exterior, sendo a sua arte o seu único propósito de vida. Já em “Um artista da fome”, o artista faquir tem sua arte voltada para um jejum de quarenta dias, e em determinado momento, ele decide ultrapassar esse tempo, como uma forma de provar a si que consegue o que quer através de sua arte. Em seu último escrito, “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”, temos uma camundonga que uma hora tem sua arte de canto reconhecida, e em outras não, além de uma descrição de como é a sociedade dos camundongos e suas dificuldades.

Por isso, levando em conta a arte da palavra, dentro da pesquisa foi abordado o percurso da arte, desde a antiguidade até a contemporaneidade, destacando-se aspectos relevantes da escrita, sua importância e as diferenças da antiguidade para a contemporaneidade. Esse percurso permite ao leitor olhar para o artista e a arte que ele produz, sendo relevante para entender o propósito de sua escrita enquanto ser no tempo e no espaço – uma relação que se torna ainda mais significativa quando se considera que os textos de Kafka, muito estudados academicamente no mundo todo, não acessíveis a todos, tendo sido inclusive proibidos em alguns países, principalmente em períodos de guerra e pós-guerra, devido à abordagem que fazem de certos temas.

Após a leitura analítica aqui apresentada, verificou-se que, para Kafka, o público geral que consome a arte é incapaz de compreender o artista, que já é um ser “afastado do mundo” por natureza, que se isola ainda mais em busca de uma



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

compreensão que não encontra nos outros, mas também não a encontra de forma satisfatória na arte.

A sociedade capitalista moderna, ao atrelar a identidade do indivíduo àquilo que produz, ao mesmo tempo que desencoraja a arte, força os artistas a se dedicarem exclusivamente ao seu ofício, em detrimento de vidas mais equilibradas. Também se encontra, nos contos estudados, o retrato de um público inconstante, seguindo modas que ditam o que adorar em um momento e esquecer completamente no momento seguinte, que buscam o prazer que a arte proporciona sem a compreender. Enquanto isso, a imagem que pinta do empresário artístico é mais favorável, sendo quem conforta e ancora o artista no meio de uma sociedade da qual difere tanto.

Pela significativa profundidade e elaboração poética encontrada, os estudos desses três contos estão longe de serem esgotados, permitindo pesquisas sobre outros temas ou com outras abordagens metodológicas, contribuindo não só para o mundo literário, mas para todos que vivem na sociedade contemporânea que, apesar de todas as mudanças desde o começo do século XX, ainda aliena e angustia seu cidadão comum.

Dito isso, essa pesquisa buscou responder aos seguintes questionamentos: quais as características da narrativa curta, mais especificamente, do conto contemporâneo? Quais as características da poética de Franz Kafka, destacando-se aqui, os contos: “Primeira dor”, “Um Artista da fome” e “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”? Qual o contexto de produção dos contos selecionados? Quais os efeitos de sentido produzidos pelo discurso do autor na construção dessas narrativas? É possível, a partir da leitura desses contos, identificar traços autobiográficos, que nos permitem inferir a relação do autor com a sua arte?

A partir das respostas a esses questionamentos, a pesquisa se organiza da seguinte forma: no primeiro capítulo, “Vida e obra de Kafka: um percurso”, tem-se a exposição da vida do autor tcheco e uma abordagem sobre os contos, além de olhares de ensaísta para as suas obras. Nascido em 3 de julho de 1883, formado em Direito, Kafka sempre teve consigo o desejo de trabalhar com a arte da palavra. Contudo, o relacionamento conturbado com o pai o impedia de exercer esse sonho, o que trouxe para sua vida grandes questionamentos sobre o fazer artístico. Escritor a frente de seu tempo, Kafka tem consigo uma escrita comovente, com uma abordagem existencialista, expressionista e pessimista diante da vida, com um discurso crítico à sociedade, fazendo com que quem leia sua obra nunca mais seja o mesmo.

Para a compreensão sobre a arte e seu contexto histórico, no segundo capítulo, é abordado o percurso da arte, da antiguidade até a contemporaneidade, reconhecendo e expondo o valor e a importância da arte. O percurso nos faz entender acerca da evolução do conto, as mudanças sofridas e a relação do artista diante disso. O último capítulo finaliza o estudo com uma leitura interpretativa sobre cada um dos contos escolhidos para compor o corpus desta pesquisa, tendo um olhar para o artista, a relação da vida de Kafka e seus escritos, evidenciando como é sofrível a relação do artista e seu fazer artístico, ao mesmo tempo que estabelece um olhar crítico à sociedade que o cerca.

A fim de alcançar o objetivo proposto, foi adotada como procedimento metodológico uma pesquisa de abordagem bibliográfica, destacando-se, conforme dito acima, um estudo acerca não só do discurso artístico, como também do valor da arte desde a antiguidade até a contemporaneidade. A partir dessa abordagem, infere-

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka se à compreensão da escrita do autor e sua relação com a arte, bem como do título que nomeia esta pesquisa: para uma nova estética da arte, materializada em um discurso sensível e poético, aspectos inerentes ao discurso kafkiano.

Assim, por meio de uma leitura interpretativa, objetiva-se uma análise textual, em que se verificam os efeitos de sentido criados pelo discurso dos contos acima referenciados, evidenciando-se a temática do fazer literário e das inquietações provocadas no artista materializados nos contos destacados. Para tanto, parte-se do método dedutivo, posto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos. O embasamento teórico está fundamentado em leitura de textos teóricos e ensaísticos de autores como: Bradbury (1989), Carone (1998), Rosenfeld (1996), Benjamin (1994), Wittkower e Wittkower (1963), Gotlib (1990), além de outras fontes as quais iluminaram a pesquisa e se encontram devidamente referenciadas ao final deste estudo.

Os pesquisadores acreditam que esse estudo se justifica por múltiplos motivos. O primeiro, seria manter Kafka, um autor de extrema relevância, em discussão no meio acadêmico. O segundo, seria pelos textos lidos analiticamente tratarem de temas que permanecem atuais, como os modismos e a indústria cultural ditando a arte para um público sedento de entretenimento, porém incapaz de compreender realmente a arte e a busca por uma perfeição projetada, porém inexistente. O último, seria contribuir na formação de literatura e análise literária dos pesquisadores, o que ratifica a relevância e a contribuição desta pesquisa para os estudos acadêmicos na área.

2 Vida e obra de Kafka: um percurso

O escritor estudado na presente pesquisa é Franz Kafka, natural de Praga, Boêmia (atual República Tcheca), nascido no dia 3 de julho de 1883. Filho mais velho de Hermann Kafka, que, segundo Bradbury (1989), era um homem saudável, forte, do campo; um comerciante, casado com Julie Lowy, judaica, voltada para o meio artístico, e com a qual Kafka teria maior proximidade. Telles (2020) destaca que o escritor tivera mais dois irmãos, Georg e Heinrich, que morreram ainda na infância, e mais três irmãs, Elli, Valli e Otlla, nascidas entre os anos de 1889 e 1892.

Kafka cursou seus estudos iniciais no Ginásio Humanista Nacional Alemão, na cidade de Praga. Pelo olhar de Pawel apud Telles (2020), a escola era voltada para uma educação tradicional, com aprendizagem automática, punição e doutrinação, uma espécie de mosteiro e reformatório.

Passados os estudos escolares, Kafka se formou em Direito no ano de 1906, na Universidade de Praga, cidade na qual passou grande parte de sua vida. Apesar de ser formado em Direito, o autor não tinha muita afinidade com o mundo das leis. Como seu amigo Max Brod, homem responsável por publicar boa parte das obras de Kafka, o escritor tinha consciência das vantagens de se ocupar um cargo público. Um dos aspectos trazidos pelo ensaísta Bradbury (1989) é o fato de ele sair do trabalho às duas horas da tarde, tendo tempo para encontrar o amigo e ir para a cafeteria Café Argo, local em que ele planejava sua vida como escritor.

Como não exerce o Direito, após sua formação, o literato passou a trabalhar na *Assicurazioni Generali*, uma empresa voltada para seguros de transporte,



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

seguros marítimos contra incêndio e, posteriormente, seguro de vida. Segundo Telles (2020), em julho de 1908, Kafka passou a trabalhar no Instituto de Seguros, empresa que atuava contra acidentes de trabalho, tendo o cargo de inspetor. Dois anos depois, conseguiu a promoção para funcionário público integral, e seguiu carreira até 1922, tornando-se Secretário Sênior. Naquele mesmo ano, ele se aposenta pela empresa, por invalidez.

Conhecendo boa parte das papeladas e hierarquias, sabendo do funcionamento da burocracia e do poder, estando ciente de como eram as precárias condições de vida dos trabalhadores, percebendo tudo isso em seu trabalho e no comércio do pai, lugar em que ele trabalhava durante as tardes, Kafka teve uma visão ampliada da vida. Essas experiências deram a ele suporte para deixar em seus escritos as indiferenças, incompetências e destratos que aconteciam com a classe trabalhadora. O escritor bebia direto das fontes e, apesar de se apresentar como vítima, ele era, na verdade, uma vítima informada dos acontecimentos:

Conhecia o mundo das leis e, como Dickens e Melville, Gógol, Tolstói e Dostoiévski, os escritores do século XIX, aos quais sua obra está ligada, via de dentro o funcionamento da burocracia e do poder. Sendo agente e paciente do sistema, conhecia perfeitamente o mundo de papelada e hierarquias, regras e regulamentos, indiferença e incompetência que é sempre evocado em seus escritos (Bradbury, 1989, p. 222).

A literatura possibilitava a Kafka realizar o seu sonho: ser escritor. Ela lhe permitia uma fuga de sua vida cotidiana que o oprimia. Sonho este que materializa uma expressão de antipatia mútua entre ele e o mundo exterior. Ainda assim, o autor tentava olhar para si próprio de uma perspectiva externa, criando uma separação interna, resultando em uma visão irônica de si.

O escritor era um gênio de espírito muito moderno. A desorientação de suas histórias era apenas um reflexo do que acontecia no seu interior e aquilo que ele via, o que confirmam os traços expressionistas de sua obra. O escritor viu de longe os acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, já que era pouco interessado em política. Kafka era um escritor intelectual e emocionalmente voltado para si próprio. Contudo, sua obra exprime, como nenhuma outra, “a fragilidade e o terror que sentimos no coração na era em que vivemos” (Bradbury, 1989, p. 219).

Kafka é descrito por Bradbury (1989) como uma pessoa de feição triste, estando a maior parte da vida em completos dilemas existenciais, e ainda com uma imagem voltada para o mundo pós-guerra, Holocausto e bomba atômica:

Até mesmo seu rosto, que nos olha fixamente das capas de seus livros, bem como dos inúmeros outros livros escritos sobre ele, transformou-se num símbolo. É um rosto macilento, angustiado, sensível, pálido, o rosto de um homem cuja expressão diz que ele jamais se sentiu em casa em lugar algum, que foi acusado de estar vivo (Bradbury, 1989, p. 217).

A feição triste do escritor também se liga ao sofrimento diante de sua relação com o pai, homem que não aceitava nem apoiava a vida de escritor do filho. Em uma carta direcionada ao pai, Kafka começa com as seguintes palavras: “Recentemente me perguntaste porque tenho medo de ti” (Bradbury, 1989, p. 221). Para Bradbury (1989), a carta tem uma carga emocional grande, pois constitui um

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka documento crucial sobre a infância e a natureza do escritor. Tudo gera uma sucessão de revoltas, sendo contra a família, o conceito de família, a vida do comércio, o legado judaico do gueto, ocasionando-se na formação de uma personalidade angustiada.

A carta é escrita no ano de 1919 e, segundo Telles (2020), ela nunca chegou a ser entregue, pois a mãe, que havia ficado responsável por entregar a carta, resolveu guardá-la, resultando no texto que recebeu o nome de “Carta ao pai”. Em sua tese, Telles (2020, p.36) explica que “ele não objetivava ofendê-lo, mas contribuir para o relacionamento entre ambos, marcado por atritos e desafetos constantes”.

Apesar disso, a questão com o pai refletiu também em suas obras. O relacionamento provocou em Kafka uma “relação perturbadora e fatal entre homem e Deus, homem e lei, judeu e não-judeu” (Bradbury, 1989, p. 221). Ainda neste ensaio, destacando trechos da carta, o ensaísta expõe a dureza dessa relação e acrescenta que Kafka se sentia como “um atentado contra a saúde do pai”. Um fragmento que bastante comovente mostra o desprezo que o pai tinha por esse filho, trata-se da lembrança de uma recusa de dar-lhe um pouco de água:

Kafka relembra em particular um momento terrível, quando, criança, pede ao pai um pouco de água, e o pai o carrega até a varanda e o deixa lá. ‘Mesmo anos depois, continuei sofrendo da fantasia torturante de que aquele homem enorme, meu pai, a autoridade última, quase sem motivo algum viria tirar-me da cama no meio da noite e levar-me para *pavlatche*, e que, portanto, eu era um zero à esquerda para ele’ (Kafka *apud* Bradbury, 1989, p. 221).

A situação em questão, principalmente o relacionamento entre pai saudável e filho doente, não é um caso isolado. Isso acontecia entre os judeus, em específico a geração que vivia a transição do mundo religioso para o mundo de ambiente secularizado das cidades. O conflito, como citado anteriormente, impulsiona Kafka à ambição como escritor, consistindo contra o pai a revolta deste que já desprezava tais coisas. Foi uma recusa contra todas as expectativas e espera que o pai tinha do filho: “um membro leal da família, um homem de negócios, um homem casado, um judeu devoto” (Bradbury, 1989, p.221).

Durante um período de sua vida, o escritor tivera que lutar contra a tuberculose, doença que se manifestou pela primeira vez em 1917. Como falado por Telles (2020), em 1924, quando morava com Dora Diamant, o escritor tinha uma pensão muito baixa que recebia do Instituto de Seguro. Ele chegou a fazer alguns exames em outras cidades, mas não resistiu. Morreu em 3 de junho, um mês antes de completar 41 anos.

A vida amorosa de Kafka teve seus altos e baixos; seus escritos, segundo Bradbury (1989), tinham uma maior motivação de escrita quando ele recebia uma carga emocional, fazendo que sua exposição de sentimentos ficasse mais evidente. Em 1912, na casa de seu grande amigo Max Brod, conheceu Felice Bauer, jovem berlinense que foi alvo dos sentimentos mais complexos experimentados por Kafka, o qual destinaria para ela algumas de suas extraordinárias cartas. Bradbury (1989) destaca que, em 1913, suas energias criativas ganharam nova força, provavelmente por razões emocionais. Nesse mesmo ano, escreveu *A metamorfose* e boa parte do romance *América*, deixando a entender que o relacionamento e as correspondências trocadas tiveram influência na sua produção artística.

Nas cartas para Felice podemos entender um pouco mais dos sentimentos que pairavam na cabeça do escritor:



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

A correspondência com Felice é extraordinária, cheia de auto-acusações, um registro quase cotidiano de evasões, angústias físicas, uma estranha confissão de impotência e admissão do fato de que seus sentimentos mais profundos para com seus semelhantes são o medo e a indiferença (Bradbury, 1989, p. 226)

Diante do sentimento vivido, Kafka fica noivo de Felice. A situação faz com que ele faça até mesmo uma lista com pontos positivos e negativos para o casamento: “o único argumento a favor é a ‘incapacidade de aguentar viver sozinho’ e um dos muitos argumentos contra é ‘Preciso ficar sozinho boa parte do tempo. Tudo o que já realizei é produto da solidão’” (Bradbury, 1989, p. 227). O noivado acabou ocasionando uma nova crise com o pai; a ideia de casamento, família e filhos tornou-se uma ameaça permanente a seu trabalho como escritor.

Sua vida amorosa também se reflete em suas obras, com uma carga erótica, juntamente de uma culpa sexual torturante. No livro *O processo*, o personagem Joseph K. espera que uma mulher decida a seu favor, entretanto, segundo Bradbury, as atividades sexuais do personagem são parte de seu crime e de seu instinto autodestrutivo. Kafka, em sua vida, também tinha contato com prostitutas vez ou outra. Em determinado momento, acabou se interessando por uma amiga de Felice, Grete Bloch, à qual Kafka escreveu com certa insistência, e revelava até mesmo seus constrangimentos sexuais o que dava a entender que Grete o atraía mais que Felice. Em 1914, o noivado com Felice termina, diante da exposição de Grete à amiga sobre o conteúdo de algumas cartas. Além do fim do noivado, no ano de 1914, também é declarada a Guerra, o que influencia em todo o processo de criação do livro citado anteriormente, trazendo aspectos de seu caráter pessoal e o início da guerra.

Com o ensaio de Bradbury (1989), é possível compreender melhor o processo de criação tanto de *O processo*, como de outras obras de Kafka. Com variadas interpretações, o livro insere-se em uma grande tradição de literatura metafísica, criando tanto as histórias simples, como as inúmeras possibilidades de interpretação hermética. Lendo trechos de diários de Kafka, o ensaísta pontua a facilidade de perceber a relação entre a história de romance e as crises interiores em sua mente, envolvendo os sentimentos de culpa, pesadelos, releituras da Bíblia, terríveis fantasias e a consciência de sua própria nulidade.

Segundo Vandereycken e Deth (1994), Kafka vivia uma vida asceta: “a sexualidade o assustava, e ele não consumia álcool nem carne para manter um sentimento de pureza física e compromisso com a natureza¹”. Desde jovem sofria com problemas alimentares, restringindo seu consumo de alimentos enquanto fantasiava sobre se empanturrar. Em suas cartas reclamava frequentemente de sua magreza. Ao juntar esses fatos com sua criação conflituosa, sua atitude perfeccionista em relação a seus textos literários, sua personalidade depressiva-compulsiva, sua solidão, seu desenvolvimento psicosssexual interrompido e seus problemas em relação a sua busca por autonomia, alguns médicos concluem que Kafka sofria de anorexia nervosa. Entre esses médicos, têm-se os psiquiatras especialistas em distúrbios alimentares Gerd Schütze, Manfred Fichter e Ernst Verbeek.

Apesar de seu processo diferenciado de criação, Kafka é um dos menos problemáticos dentre os escritores modernos. Sua obra é profundamente irônica, mas

¹ Tradução livre pelos autores.

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka não contém a mesma ironia astuciosa de um Conrad ou um Mann. Não produz formas complexas e voltadas para si própria como Joyce ou Prost. Houve quem entendesse o livro como um romance do anti-herói moderno, sem caráter, supérfluo e sempre se considerando inocente, e cujo eterno conflito com a Lei jamais poderá ser compreendido.

Kafka influencia escritores do período de guerra e pós-guerra:

Camus e outros admiradores da Kafka na Paris do pós-guerra perceberam que os métodos do escritor de Praga eram semelhantes aos seus. Já se observou que Camus escrevia como um condenado, e pode-se dizer o mesmo de Kafka. Os heróis diminuídos da ficção da Samuel Beckett, com nomes abreviados ou mesmo sem nome, devem muito ao Kafka; e o mesmo pode ser dito da visão beckettiana do isolamento hermético do escritor, condenado ao mundo da palavra, escrevendo impelido por uma agonia sem nome, tudo isso para que sua obra seja recolhida e distribuída por outros. (Bradbury, 1989, p.234).

A consciência do exílio e a percepção de que um mundo real segrega o mundo metafísico devem muito a ele. Os escritores da Europa ocidental, principalmente aqueles que foram exilados em Praga, têm um vínculo imaginativo com o escritor, cuja ausência é uma presença, um escritor que representa a humanidade da arte em uma era de política.

Seus primeiros textos foram publicados na revista *Hyperon*, no ano de 1909. Dentre eles estão: “Preparativos para um casamento no campo”, de 1904, e “Descrição de uma luta”, de 1907 (Telles, 2020, p. 34). No ano de 1912, temos sua primeira publicação em livro, intitulada *Contemplação*, obra com contos de aspectos poéticos e subjetivos. Somente em *O Veredicto*, obra escrita no ano 1914 e publicada no ano de 1916, encontra-se o amadurecimento do fazer literário do artista.

Dentre seus escritos mais famosos está *A metamorfose*, novela escrita em 1912, mas publicada em 1915, narrando a história de Gregor Samsa, personagem que se transforma em um inseto medonho, fazendo com que aconteça uma condução “para um processo de regressão humana” (Telles, 2020, p. 35). *América ou Desaparecido* é produzido entre os anos de 1912 e 1914, mas publicado somente após a sua morte pelo amigo Max Brod. *O processo* (1925) e *O castelo* (1926) também são obras muito importantes na escrita do autor e delas fala-se um pouco mais à frente.

Para o corpus dessa pesquisa, foi escolhida a coletânea *Um artista da fome*, publicado em Berlim pela editora A Forja, em 1924. Ela conta com quatro contos e uma novela, escritos pelo autor entre os anos de 1922 e 1924, sendo eles: “Um artista da fome”, (1922), “Primeira Dor” (1922), “Uma mulher pequena” (1923), e o último “Josefina, a cantora” (1924). É interessante ressaltar que, dentre os contos escolhidos para a análise, todos têm em comum a mesma temática: a arte. Antes, porém, de se adentrar à leitura crítica dos contos de Kafka, é necessário contextualizar como se deu a construção desses contos. Como já falado anteriormente, as histórias foram as últimas a serem escritas pelo autor, representando um dos pontos altos sobre seu estilo de narrar.

Assim, para se entender um pouco mais de seu fazer literário, retomando Bradbury (1989), o ensaísta pontua sobre a importância do *Diário* de Kafka para se



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

entender o mundo do autor. Este diário, o qual é publicado apenas depois de sua morte, contém registros de preciosos da vida de Kafka:

O exílio, conforme já vimos, é uma condição da literatura moderna, boa parte da qual é uma revolta contra o familiar, o doméstico, o provinciano. Mas nenhum escritor moderno levou tão longe sua fragilidade, nem a interiorizou tanto, tornando-a tão central a sua obra. Desde jovem, Kafka escrevia um diário, no qual registrava muitas coisas- as histórias que ouvia, os fragmentos de vida que via, os contos que começava a escrever. Acima de tudo, o diário revela a sensibilidade exata de sua angústia e de seu exílio interior, sua tendência a se auto denegrir constantemente [...] (Bradbury, 1989, p. 224).

Bradbury completa com uma citação do próprio Kafka:

[...] se me faltasse aqui o lábio superior, ali uma orelha, aqui uma costela, ali um dedo, se houvesse trechos calvos em minha cabeça e marcas de varíola em meu rosto, mesmo assim isso não teria uma compensação adequada para minha perfeição interior' (Kafka *apud* Bradbury, 1989, p. 224).

De acordo com Bradbury (1989), é no diário que fica ainda mais explícita sua influência com grandes escritores que já foram citados anteriormente: Dostoiévski, Tolstói, Gógol e Strindberg. Seus personagens e o próprio Kafka “descendem do homem subterrâneo dostoiévskiano” (Bradbury, 1989, p. 224). Foi nesses escritores que ele encontrou o homem supérfluo, condenado ao exílio interior, criado para uma vida social e de autoconsciência moderna.

Seu diário revela um escritor que é capaz de nos prender em seus escritos, mostrando de modo inesperado o mundo de sua existência sofrida e deformada. Kafka é um autor que, constantemente, se utiliza do pessimismo, da depressão, da autoacusação e do sentimento de culpa como condições essenciais dentro do processo de criação. Sua escrita flui melhor quando ele está neste estado de vulnerabilidade, no sentimento da culpa, diante da decepção e do desespero. Sua obra nasce naquele momento em que não consegue dormir, quando a mente está agitada diante das sensações que tomam conta de seus pensamentos.

Bradbury (1989) destaca que os personagens kafkianos têm uma relação direta com a vida do autor, até mesmo pelos nomes abreviados com “K”, como o Joseph K. Eles vivem no mundo da ilusão e perplexidade, descrito pelo próprio Kafka em seu diário: “Tudo é ilusão: família, amigos, a rua, a mulher, tudo ilusão, ora se aproximando, ora se afastando, mas a verdade mais próxima é simplesmente a de que aperto a cabeça contra a parede de uma cela sem portas nem janelas” (Kafka *apud* Bradbury, 1989, p. 225)

Um outro aspecto de sua escrita, citado por Bradbury, parafraseando o amigo de Kafka, Max Brod, e outros críticos, é sua ligação ao religioso. Para eles, apesar da forte tendência do escritor ao exílio, com afastamento do mundo divino e transcendental, sua escrita é a de um homem religioso, que tenta atingir uma das visões do nada. Mas, como muitos dos grandes escritores judaicos modernos, ele escreve de uma perspectiva não muito distante de uma visão religiosa das coisas, pois tudo o que Kafka escreve possui uma carga metafísica, mesmo quando seu mundo transcendental parece terrivelmente longe “como um tribunal remoto, um pai perdido ou recusado, um poder imperial distante” (Bradbury, 1989, p.226).

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

Assim, diante do aqui exposto sobre a vida e a obra de Kafka, percebe-se que a escrita foi um refúgio para o autor, um lugar de expressar seus sentimentos e emoções obscuros. Com falas tocantes e personagens complexos, o mundo de Kafka se comunica com a contemporaneidade, fazendo com que seu leitor olhe para si e para o outro, suscitando a busca por autoconhecimento, compreensão de si e do mundo que o cerca.

2.1. Três contos e um artista

Tendo encerrado a primeira parte deste capítulo, passa-se à apresentação dos contos que compõem o corpus desta pesquisa.

Segundo Carone (1998), em seu Posfácio sobre a obra, é dito que a sequência de cada escrito foi meticulosamente calculada pelo escritor. Ele começa de um conto mais curto, como “Primeira dor”, e termina com o maior “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”. O conjunto é fechado; os textos têm como temática a arte e seus personagens-artistas, com exceção de outro conto que faz parte da coletânea: “Uma mulher pequena”, que está lá dentro justamente para fazer um intervalo entre o conto do trapezista e do artista faquir. Para o ensaísta essa pausa é intencional, para que os dois artistas “não se tocassem” no corpo do livro.

Do ponto de vista do narrador, ainda conforme Carone (1998), as narrativas se apresentam da seguinte forma: os contos “Primeira dor” e “Um artista da fome” são narrados em terceira pessoa, enquanto “Uma mulher pequena” e “Josefina, a cantora” (segundo e quarto), “conservam uma perspectiva crítica de um narrador de primeira pessoa (singular e plural), que observa ou reflete sobre as figuras-título femininas” (CARONE, 1998, online). Ademais, o ensaísta destaca que um complementa o outro de tal modo que, a infelicidade do personagem trapezista apareça na insatisfação da “mulher pequena”; enquanto o desenlace de “Um artista da fome”, marcado pela pantera (animal), reaparece em uma aventura de um bicho no conto “Josefina, a cantora”.

Os dois, o artista da fome e a camundonga (Josefina), são uma natureza de exceção: um, na medida que não encontra seu alimento (espiritual), e a camundonga, pois é a única que deseja dominar o canto da arte. O ensaísta estabelece um paralelo de acontecimentos que ocorreram com Kafka e as narrativas do conto. O escritor passava por uma complicação com a tuberculose, pois a doença estava alcançando a laringe, e o nacional-socialismo mostrava as garras:

[...] o que sem dúvida repercutia, seja em ‘Um artista da fome’, que transfigura a impossibilidade física que Kafka tinha para engolir, seja no conto da “mulherzinha”, cujo ódio ao narrador é tão implacável e destrutivo como o rancor sem limite dos nazistas aos judeus. Nesse contexto, não é excesso de imaginação achar que as ansiedades do povo dos camundongos espelhem as angústias do escritor nos tempos sombrios da ascensão do nazismo (Carone, 1998, online).

Falando de uma forma sintetizada sobre os contos, começando com “Primeira dor”, tem-se a história de um trapezista, que vive propriamente desta arte: o equilíbrio. Sua vida girava em torno do trapézio, seu foco era fazer tudo da melhor forma possível, independente de onde estivesse. O artista, no conto, não tem características físicas descritas, não é possível saber em que tempo se passa a



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

história, quais são os acontecimentos que o levaram até tal arte, o que não traz nenhum prejuízo para a história, já que a reflexão do leitor está em vê-lo, o tempo todo, no trapézio.

Ele vivia em cima do trapézio; as pessoas que conversavam com ele, os criados que eram pagos para o servi-lo, todos faziam de modo que o artista não precisasse sair de seu “ambiente”: o trapézio. Seu ciclo de convivência era pouco variado, vez ou outra uma pessoa diferente entrava em contato, sendo bombeiros, um colega de acrobacia, alguns operários que trabalhavam no local que ele estava. O que chama a atenção no conto, é que ele vive em silêncio, pensando apenas na sua arte, e nas viagens que fazia com o empresário responsável por levar sua arte aos locais de apresentação.

As viagens eram bem planejadas, o empresário cuidava do necessário para que o trapezista não sofresse nenhum problema a mais que sua própria arte. Entretanto, a partir de certo ponto da história, vemos que o necessário já não bastava mais. O artista começa a sentir fortes dores, e em certa viagem, reclama disso diretamente ao empresário.

Nesse momento da história é possível perceber o quão frágil é a condição humana, o quanto o limite humano é o tempo todo colocada à prova; e, aqui, a “perfeição” do trapezista é o grande destaque. Ele chora, começa a se questionar de como viver apenas com um trapézio em mãos, ou seja, questiona sua arte, que é a própria vida. O empresário se compadece do artista, dando todas as certezas de que dali em diante se certificaria de ter sempre dois trapézios para as apresentações. A história finaliza com perguntas retóricas do próprio empresário, ao observar o trapezista se acalmar, se perguntando como seria a arte de agora em diante, se o artista, em algum momento, deixasse de ser trapezista.

O conto abordado em sequência é “Um artista da fome”. Como o próprio título já diz, a história trata de um artista que cultivava o jejum como principal atração, o faquir. O artista da fome jejuava por até quarenta dias, em determinadas cidades, e as pessoas o observavam fascinadas com seu corpo esquelético e chama a atenção do leitor o fato de ele permanecer em uma aula, como um animal. Entretanto com o passar do tempo, essa arte já não é tão valorizada, terá sido a fome banalizada? Também aqui temos a figura do empresário.

Assim, artista é sempre sendo vigiado, já que não pode comer de forma alguma durante esses quarenta dias. Muitas pessoas, por curiosidade, ou prazer, acabam se voluntariando para serem vigilantes, como forma de ver se o artista da fome deixava mesmo de comer:

[...] Mas isso era somente uma formalidade introduzida para tranquilizar as massas, pois os iniciados sabiam muito bem que o jejuador, durante o período de fome, nunca, em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa, por mínima que fosse: a honra da sua arte o proibia. (Kafka, 1998, p. 12)

Contudo, o artista deseja jejuar mais e mais, pensar que somente ele, e nenhum outro artista, conseguira viver do modo como ele vivia. Sua fisionomia o deixava com um semblante assustador. Desse modo, em determinado momento, ele recusa a comer, quer entender qual o seu limite, quanto a mais dos quarenta dias aguentaria, mas o empresário não permite e esse é um dos momentos mais densos da narrativa. Com essa situação, o leitor é tomado pelos seguintes questionamentos:

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
o artista é arrogante? Queria ele ultrapassar o próprio Cristo? O maior obstáculo da arte é seu público? O limite da arte é dado pela recepção à obra? O artista se questiona, ao longo da história, dos motivos pelos quais as pessoas não o entendiam, o mundo duvida da arte e de seu esforço, só o artista sabe o que lhe custa.

Entretanto, a situação fica ainda pior: sua arte não é mais valorizada, ele começa a ser deixado de lado, e a “saída” é ir para o circo oferecer seu “espetáculo”. Mas também lá se depara com a indiferença assim, após diversas semanas vividas no circo, temos o final trágico: sua morte. O artista morre sem ser compreendido pelo seu público; sem que alguém olhe para sua arte como algo a ser admirado.

Em “Josefina, a camundonga”, a questão da arte também não é muito diferente dos outros contos. O narrador começa elogiando a arte de cantar, expondo como ela é boa no que faz, que dentro de sua espécie, poucos sabem cantar. Entretanto, no decorrer da história, percebem-se as indagações feitas pelo narrador, buscando compreender se, de fato, a camundonga sabia cantar e quais eram os aspectos presentes em seu canto que a diferenciava dos outros da sua espécie.

Com o desenrolar da história, o narrador, que se revela como um narrador homodiegético, ou narrador testemunha, começa a descrever o lugar em que eles moravam. Pontua como é sofrível viver naquele local, dizendo até mesmo sobre as crianças não serem crianças, não terem juventude, já logo pularem para a vida adulta, já que era forçados a trabalhar desde muito cedo. Com a camundonga, voltada para o seu canto era diferente: para eles, ela arrumava pretexto para não trabalhar, mas, para ela, o seu canto era o seu trabalho.

Mais uma vez, vê-se o artista incompreendido pelo seu público, pois o narrador diz que a camundonga não gosta de trabalhar. Contudo, por mais que ele diga que os outros a escutam por não terem outra saída, em certo ponto da história ele nos diz como o canto dela é precioso diante do caos da moradia. E, como no começo da história, reconhece o fazer artístico da camundonga.

Chegando ao fim do conto, Josefina, mesmo na velhice, se recusa a deixar de cantar. Contudo, em certo momento, os acontecimentos mudam: enfraquecida, cantora começa a colocar empecilho para cantar. Assim, em certo ponto, ela realmente deixa de cantar, deixando alguns questionamentos feitos pelo narrador, com relação ao seu povo, tentando se lembrar de como era cidade antes de Josefina e seu canto.

Nos três contos, percebe-se que os protagonistas lutam pelo reconhecimento de sua arte, algo que, praticamente não acontece. Diante das vivências de Kafka, de seu fazer literário, podemos relacionar os contos a sua vida. A todo momento, o escritor busca provar para o pai seu verdadeiro dom, ele sente necessidade dessa aprovação, algo que não acontece.

Kafka não recebe a aprovação do pai, nem vive para ver o quanto sua obra é aclamada nos quatro cantos do mundo. Como homem a frente de seu tempo, que, como diz Bradbury (1989), “profetizou” acontecimentos históricos vivenciados somente depois de sua morte, Kafka é o artista que obriga seu leitor a olhar para o mundo com certa dor e desconfiança já que a arte continua negligenciada por um contexto que cultua as relações líquidas e lucrativas. Contudo, ainda é possível ter esperança e não sentir a descrença total, pois mostra que há e sempre hão de existir aqueles que preferem o caminho mais longo, mais difícil, por vezes até mais dolorido, mas também mais iluminado, transcendente, libertador, que sabem que o homem só



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

consegue o equilíbrio se, além do pão do corpo, se alimentar do pão da alma, que só a arte, em suas múltiplas manifestações, pode oferecer.

2.2 Olhares sobre a obra de Kafka

Diante dos escritos de Franz Kafka, escritor que obteve maior reconhecimento após sua morte, encontram-se diversas leituras e uma vasta fortuna crítica a respeito de suas obras. Para esse estudo, a fim de se conhecer melhor o artista, foram selecionados alguns críticos que comentam a sua obra; dentre eles, destaca-se a leitura de Anatol Rosenfeld (1996), em seu ensaio “Kafka e Kafkianos”, em que o ensaísta lança mão de diversos olhares em relação a Kafka e sua escrita. Para muitos deles, o literato se vincula a vertente expressionista, ou seja, o mundo em seus escritos, são criados, mudados de acordo com suas necessidades de escrita, fazendo uma mudança diante de suas obsessões expressivas. Esse expressionismo acontece a partir de um mundo criado, aparentemente de fraca tendência mimética criada, “com referência ao todo da realidade empírico-histórica”.

[...]resultado de um processo de redução, acentuação unilateral, deformação; processo que, sob a pressão de uma espécie de apriorismo emocional e imaginativo, distorce, abala, ou até elimina as categorias fundamentais — tempo, espaço, causalidade, substância—assim como os níveis ontológicos —coisa, planta, animal, homem — que moldam a nossa experiência corriqueira (Rosenfeld,1996 p. 230).

Assim, vê-se que acontece um processo de *dejá vu*, embora seus dados sejam assimilados, aparecem, curiosamente, transformados entre a extrema realidade e a extrema irrealidade. Faz-se então, a presença de imagens oníricas e místicas, que, segundo Rosenfeld (1996), são perfeitamente reconhecíveis, entretanto, são enigmáticas e, por vezes, se apresentam com partes ordenadas e concatenadas, a partir de regras e padrões não muito habituais.

Dito isso, tem-se em sua escrita muitos elementos análogos, vindos dos contos de carochinha, mas, ao contrário desses contos em que se tem a apresentação de uma irrealidade a partir do “era uma vez”, em Kafka instaura-se o real, tirando o “era” e fazendo que “é”. De acordo com Adorno *apud* Rosenfeld (1996), Kafka se utiliza do expressionismo para falar da existência humana, pois projeta a partir do mundo empírico, trazendo dessa forma, a consciência. Por isso, para o escritor, suas obras não são interpretadas no sentido metafórico. Como por exemplo, em *A metamorfose*, Gregor Samsa não se sente “como se” fosse um inseto, ele, de fato, se transforma em um inseto dentro da narrativa.

Esses aspectos são presentes com uma semelhança de subjetivação psicológica, como explica Rosenfeld (1996); para ele, Kafka interpreta o conteúdo metafórico ao pé da letra, como vemos com Gregor, que se sente como um inseto, trazendo então, um “é”, se sentindo e sendo um inseto, saindo do subjetivo, do psicológico e tornando-se concreto. Processo presente dentro do simbolismo e expressionismo.

Os heróis das histórias não estão amplamente ligados com o narrador, na sua escrita, percebe-se um pequeno distanciamento. Para o crítico, o narrador consegue saber mais sobre o mundo do herói, do que o próprio herói, entretanto, pouco se sabe sobre o herói. Dessa forma, o herói acaba sendo apenas um estranho

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka na visão do leitor. Sua narrativa é construída como o herói não sendo o foco narrativo por si, mas sim, com um narrador que se refere ao herói através do pronome “ele”.

As obras de Kafka buscam falar das essências humanas, sendo no sentido do desespero, ou na busca de ordem, harmonia, repouso. Criando um antipsicologismo, dando vida para personagens com arquétipos, fazendo cada um, sua função. Com isso, vê-se uma grande influência de seus romances, tanto na literatura, como no teatro, dando a forma de uma epopeia arquetípica, vinda de Hebbel, cuja escrita era lida por Kafka, assim:

Episódio segue episódio (como nas epopéias, nos romances picarescos e nas histórias em quadrinhos). O fato é que se pode por vezes inverter a sua ordem porque no fundo cada episódio repete a situação básica. Por isso os romances de Kafka nasceram em fragmentos. Outros episódios ou qualquer, poderiam ser inseridos, enquanto repetissem o padrão (Rosenfeld, 1996, p. 236).

O trecho mostrado anteriormente pode ser visto dentro de *O processo*, em que narra a história de Joseph K., procurador de um estabelecimento bancário, que em um certo dia acorda e descobre que irá passar por um processo de julgamento. Como fala o próprio Rosenfeld (1996), percebe-se que essa situação não é impositiva dentro da narrativa, ela poderia ter acontecido tanto antes, tarde ou nunca, já que a história do herói é intemporal.

Este arquétipo, segundo Rosenfeld (1996), é fundamental e acontece em uma repetição dentro dos parágrafos e até na sintaxe das orações. Essa sintaxe é conhecida como a sintaxe das frustrações. Os parágrafos se iniciam com afirmações que dão um sentido de esperança, mas que logo em seguida dão lugar a dúvida, fazendo desta forma, um desdobramento de possibilidades. Essas possibilidades acontecem por “uma inundação de substantivos e condicionais; surgem o ‘embora’, ‘de resto’, ‘talvez’, ‘é verdade que’, [...] até ao fim não sobrar nada e ser anulado” (Rosenfeld, 1996, p. 236).

A construção resulta em uma busca de humor desesperado, causando um labirinto, uma entrada sem saída, o acesso ao mistério. O aspecto é arquitetônico de comunicação, acolhimento, exclusão e reclusão, a intimidade e o mundo, dando uma presença quase que obsessiva na obra. Assim, o escritor finaliza que diante da análise ele procura desvendar os acontecimentos do “misterioso mundo de Kafka”.

Seguindo os olhares sobre a obra de Kafka, recorreremos, uma vez mais, a Bradbury (1989), para falar sobre *O processo*, obra que o crítico mais aprofunda em seu ensaio. Para ele, nesta obra, conseguimos ver uma essência profunda da escrita do autor tcheco. Kafka consegue colocar em palavras uma situação que, na verdade, consegue parecer real e estranha.

Na verdade, como toda a obra de Kafka, a frase, a situação, tem o poder de parecer simultaneamente real e estranha. Trata-se simplesmente do relato seco de um estado de coisas- só que esse estado de coisas é ao mesmo tempo, atemporal e muito contemporâneo, metafísico e social, psicológico e político. Como observou Max Brod, Kafka tinha o dom de transformar o surreal em corriqueiro. Mas aquela sentença gramatical representa o início de uma sentença judicial, pois Joseph K. está sendo acusado. Como todos nós, ele é condenado à vida e à morte. Estar vivo é estar sob julgamento (Bradbury, 1989, p. 217-218).



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

Para o ensaísta, a obra reflete um estado de Kafka, Joseph K. é a própria essência do escritor. O autor vive em um espírito de autoexílio. Sua identidade, tanto como homem, quanto como escritor, se baseia na sensação generalizada de culpa e exílio, o qual, segundo o ensaísta, é como se ele não conseguisse se manter vivo sem viver este sentimento e vontade de isolar-se.

O livro é criado em agosto, momento em que seu noivado com Felice termina e a guerra é declarada. São esses dois principais acontecimentos que o fazem escrever, tanto o pessoal, quanto o de questões humanas que refletem em sua obra. Mas, ainda que Kafka tenha o reflexo de problemas em sua obra, isto não tira dela a origem de ter uma vasta imaginação metafórica e mítica.

Para falar de uma outra obra muito importante na vida do escritor, *Amérika* (1927), recorre-se aos estudos de Walter Benjamin (1994), em cujo ensaio nomeado “Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte”, encontra-se um pequen trecho falando sobre uma fotografia do escritor. A foto foi tirada no século XIX, tendo como apresentação da fotografia, uma descrição também de Kafka, o que ajuda o leitor a entender que sua escrita, seus contos traziam um pouco de suas vivências. Diante disso, Benjamin descreve o Kafka de seis anos, que é a idade a qual o escritor tem na foto, como:

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. [...] seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz (Benjamin, 1994, p.144)

Então, a partir dessa foto, pensa-se na escrita de Kafka, olhando para o escritor como uma pessoa triste, o que pode ter ocasionado a escrita do livro *Amérika* (1927), em que fala do seu fervoroso desejo de ser índio, despertando dessa forma, uma suposta felicidade, já que lembrando daquela foto, pensa em um Kafka preso. Ainda falando de *Amérika* (1927), vemos que o escritor nasce de novo, a partir do momento em que dá nome ao herói do livro: Karl Rossmann, tem-se, aí, um personagem mais feliz, representando como se fosse um nascimento novo de Kafka. Sua felicidade se dá quando ele consegue ir a um teatro chamado Oklahoma, fazendo com que a pista de corrida que ele tem em seu quarto e a pista que tem ali no teatro, seja uma separação de infelicidade e de felicidade.

Para o ensaísta, é na pista de corrida que o personagem irá em busca de seus sonhos, ela é a porta para os seus desejos. Este teatro ao ar livre faz referência a um teatro clássico chinês, e uma dessas características é justamente a dissolução dos acontecimentos nos gestos. O que temos na obra de Kafka é exatamente isso, seus contos representam um código de gestos, para Benjamin, suas significações não são de modo algum uma simbólica evidente. Até mesmo para o escritor, elas não aparecem em primeiro momento, somente após diversas tentativas é que vemos e entendemos:

[...] os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para o mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos as situações habituais e explicá-los (Benjamin, 1994, p. 146).

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

Vê-se isso também em *A metamorfose*, quando o escritor priva os gestos humanos e fala de um gesto animalesco. Quando se é deparado com esses livros, com a leitura dessas histórias, somente após um tempo, o leitor percebe que se descrevem ações animais e não gestos humanos. Quando vê o nome da criatura, fica assustado. O mesmo acontece em seu conto *Josefina, a cantora*, no qual ela é uma camundonga que se considera uma artista. Tudo tem um propósito, segundo o ensaísta: causar reflexões intermináveis.

Para se compreender um pouco mais das obras de Kafka, é importante que se fale de Praga, local no qual o escritor passou boa parte de sua vida. A partir da leitura de Carone (1996), é possível notar que a cidade carrega uma influência em seus contos, novelas e cartas, além de demonstrar um pouco de como era a vida na cidade:

Entre o ponto de partida e o túmulo é possível descobrir, entre outras coisas, o prédio em que o escritor aprendeu, aos dois anos de idade, a língua tcheca com uma governanta, os lugares onde fez o primário, o liceu e a Faculdade de Direito e língua alemã e as casas que viram o nascimento de *O processo*, *O Castelo*, dos contos, novelas e cartas, além do clube de leitura, da sede dos anarquistas e de pelo menos três cafés que frequentou com os amigos interessados em filosofia e literatura (Carone, 1996, p. 11).

Kafka, ao contrário de outros escritores de ficção, não fazia, em seus escritos, “nenhuma menção aos nomes de ruas, becos, praças, jardins, monumentos ou igrejas da cidade” (CARONE, 1996, p.11). Indo um pouco mais a fundo, o ensaísta mostra que dentre uma das obras mais importantes de Kafka, *O processo* (1925), tem-se um pouco das raízes da cidade. Logo no primeiro capítulo, quando o personagem da obra Josef K. descobre que os três funcionários do banco onde trabalha, estão lá para detê-lo, tem-se os seguintes nomes: Kullich, nome tcheco, Rabensteiner, nome judeu, e Kaminer, nome alemão. Ainda que de modo implícito, o escritor deixa escapar informações que se vinculam à cidade de Praga.

Dentro da própria linguagem do escritor, a qual será revisitada em maior profundidade mais à frente, encontram-se os resquícios da época. O idioma germânico de Praga era “como uma língua de cerimônia subvencionada pelo Estado” Wagenbach *apud* Carone (1996). Sendo assim, ocasionou uma esclerose linguística, que facilitava um exame à distância de cada palavra, tópico que possivelmente o dialeto não permitisse. Na linguagem de Kafka, isso transparece principalmente porque promove uma circunstância que transparece no recuo narrativo, no rigor vocabular e na sintaxe direta do literato, ocorrendo em *O veredicto* (1912), como um ponto de inflexão de sua obra.

A literatura na cidade foi vivida de uma forma extremamente dolorosa, principalmente pelos conflitos econômicos, sociais, passados entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Muitos judeus escaparam do nazismo, mas não do horror que o lugar teve de ser pensado “como sede do hediondo museu da raça extinta” (CARONE, 1996). Não foi à toa que em *O processo* (1925), após os diversos acontecimentos com o personagem principal Josef K., entre eles sua “macabra execução”, Kafka fecha o romance dizendo o seguinte: “era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”. A obra, que foi escrita entre os anos 1914 e 1915, publicada

[Digite texto]



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

por seu amigo Max Brod, em 1925, foi caçada por nazistas e colocada em ostracismo² pela estética oficial stalinista.

Toda essa questão aconteceu diante de uma ocupação russa e foi-se instaurado o Estado marxista:

[...] Praga, uma das cidades mais belas da Europa Central, cidade de pináculos dourados, de alquimistas e ourives, de pluralismo cultural e artesanato, transformou-se numa cidade de silêncio, proibições, onde os escritores tornaram-se cautelosos e Kafka jamais era mencionado. Apesar de muitos críticos marxistas manifestarem-se positivamente a respeito de sua obra, lá ela foi considerada perigosa. Não obstante, embora na Europa ocidental ele permaneça silenciado, no resto do mundo Kafka é provavelmente o escritor deste século que mais cativou a imaginação moderna (Bradbury, 1989, p. 217).

Por mais que o acontecido tenha sido na época de ascensão do nazismo, até os tempos atuais suas obras continuam sendo interditas na cidade natal, assim como em grande parte da Europa ocidental. O autor, apesar de proibido e jamais mencionado oficialmente, possivelmente porque suas obras de cunho imaginário, a qual ele qualificava de fantasias pessoais, continuam semelhantes a uma realidade cotidiana, fazendo com que muitos tchecos conhecedores de sua obra a chamem de “kafkiana”.

3 O homem e a arte: um panorama histórico

Os contos escolhidos como corpus de nossa pesquisa trazem como temática central o fazer artístico, a relação entre o artista e o público e o valor da arte. Para que essa leitura seja adequadamente fundamentada, é necessário fazer um percurso acerca do papel da arte, a visão que a sociedade tem do artista e como ela pode causar um sentimento de deslocamento e insatisfação naqueles que buscam a criação artística.

Segundo Wittkower e Wittkower (1963), ao longo da história, no Ocidente, artistas comumente foram e são considerados pessoas diferenciadas das pessoas consideradas “normais” - termo utilizado pelos pesquisadores, no original em inglês, que, de certa forma, representa uma visão de que artistas sejam vistos como pessoas diferenciadas inclusive pelos historiadores: “na maioria das vezes, psicólogos, sociólogos e, em certa medida, críticos de arte concordam que certas características marcantes distinguem o artista das pessoas ‘normais’ (Wittkower; Wittkower³, 1963, p. 19).

Seja por serem considerados temperamentais, rebeldes, extravagantes ou inspirados, eles não se encaixam perfeitamente no contexto geral. Mas quando se inicia essa percepção? Ela sempre existiu? O sistema capitalista, que valoriza a produtividade, deu origem ou intensificou esse distanciamento entre os artistas e a sociedade? Esse capítulo busca responder estas perguntas.

Ainda de acordo com os historiadores acima citados, desde a antiguidade clássica, mais especificamente desde o século VI a.C., sabe-se que

² Segundo o Dicionário online Michaelis, a palavra ostracismo, pode ser uma figura de linguagem, tendo como significado “Ato ou efeito de mandar embora ou para fora; exclusão, isolamento, proscricção”.

³ Tradução livre pelos autores.

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
artistas assinavam suas obras, sejam elas estátuas, vasos ou poemas, deixando claro uma percepção diferenciada entre a arte e os demais ofícios, ao menos do ponto de vista dos criadores. Além disso, tornou-se uma prática comum entre os artistas escreverem tratados sobre arte, tendo como exemplo mais famoso Canon, do escultor Policleto. Na sociedade escravocrata grega, o trabalho manual era muito malvisto por ser associado aos escravos e, conseqüentemente, música e poesia eram consideradas superiores às artes plásticas.

No século IV a.C., a sociedade grega passou a enxergar os artistas em um patamar mais elevado, de forma que eram favoritos de reis, viviam de forma luxuosa, acumulavam riquezas e eram venerados pelo público. Interesse por arte se tornou um símbolo de status dos educados, os mais ricos começaram a colecionar obras de arte, elevando os preços dessas, e desenhar e ser modelo se tornaram passatempos adequados para diletantes.

Segundo os historiadores, essa percepção altamente positiva dos artistas na sociedade ocidental também ocorreu uma única outra vez: no Renascimento italiano. Porém, entre esses dois períodos, o status das artes e, principalmente, dos artistas sofreu um declínio durante a Idade Média.

Com a queda de Roma, a cultura de valorização da arte pelo grande público se extinguiu. Não mais existiam colecionadores, nem mesmo um público educado sobre esforços artísticos e, assim, os artistas voltaram a ter o mesmo prestígio, ou falta de prestígio, que os artesãos e operários, vivendo em anonimato.

Para Wittkower e Wittkower (1963, p.8), a situação começa a se modificar na baixa Idade Média, no Norte da Itália, com o processo de urbanização e a criação das guildas de artesãos⁴. A equivalência entre artistas e artesãos fica muito clara na organização dessas guildas, sendo que escultores pertenciam às mesmas guildas que pedreiros. Entretanto, enquanto as guildas garantiam mais respeito e prestígio para seus membros, elas também inibiam a liberdade e individualidade dos artistas, pois como suas obras acabavam refletindo na imagem da guilda à qual pertenciam, seus superiores hierárquicos se certificavam que sua produção fosse considerada respeitável pelos padrões da época, tanto em tema como em técnica. Para trabalhar em uma cidade, era necessário que o artista ou artesão pertencesse a uma guilda, de maneira que alguém não afiliado pudesse até ser aprisionado se fosse pego trabalhando na cidade.

Durante esse período, a visão sobre os artistas se tornou muito dividida. Enquanto muitos nobres eram amantes das artes e até artistas, que acreditavam que apenas homens das classes altas com boa educação deveriam ser aceitos como artistas, para que aqueles de classe baixa não manchassem a reputação da profissão, vários outros membros das classes altas tinham vergonha que seus filhos buscassem as artes como um ofício, sendo que as artes com um aspecto mais físico, como a pintura e, principalmente, a escultura, eram consideradas as mais vergonhosas, enquanto a literatura era mais respeitada, sendo aceito que nobres tivessem a escrita como hobby. Condivi (*apud* Wittkower; Wittkower, 1963, p. 11-12), biógrafo de Michelangelo, conta que o artista, quando menino, levou uma surra de pai para que desistisse de ser artista. Seu professor tentou explicar a seu pai que havia diferenças

⁴ Organizações sociais e profissionais hierárquicas que defendiam os interesses profissionais de seus membros, separadas de acordo com os ofícios que representavam.



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

entre ser um escultor e um pedreiro, mas não obteve êxito em conseguir dele a aprovação.

Durante o século XV, muitos artistas passam a se opor ao poder limitante das guildas, que perdem seu poder, de forma que não há mais o que proíba artistas de atuarem de forma independente. Nesse período, com a retomada de valores clássicos, a apreciação das artes cresce entre os nobres, que passam associá-las à virtuosidade, criando a ideia de que um artista deveria se dedicar integralmente ao estudo, tanto da técnica, como da ética, etiqueta e ciências e não deveria se limitar a um único campo artístico. Uma grande diferença entre o período clássico e a transição para o Renascimento é que, enquanto as artes eram proibidas aos escravos gregos da antiguidade, os renascentistas, por associarem arte à virtude, viam-na como algo a ser apreciado e praticado por todos, independentemente de sua origem e classe socioeconômica.

Dessa maneira, surge o ideal do artista bem ajustado e integrado socialmente, que circula entre os intelectuais e educados, sendo bem respeitado e admirado. Entretanto, com o fim do controle das guildas, os artistas passam a ter liberdade de criar conforme desejavam, inclusive indo contra as convenções artísticas e sociais da época. Tem-se, então, a origem de duas classes de artistas, os “adequados” e “inadequados”, estes últimos que são a origem do estereótipo de artista boêmio.

Para artistas que respeitavam as convenções, sejam eles poetas ou artistas plásticos, tornou-se possível viver de salário pago pelo governo a partir dos impostos, que também eram oferecidos a estudiosos. Essa prática era comum na Itália e na Alemanha. Também era possível viver da patronagem⁵ de um nobre ou da Igreja Católica ou viver da venda de projetos comissionados, o que exigia um tato mercantil do artista. Para os artistas que desafiavam as convenções, não havia chances de se receber um salário do governo, nem patronagem da Igreja, e as chances de receber patronagem e comissões de nobres eram baixas, de forma que se associavam com as classes mais baixas e com as regiões urbanas em que essas classes podiam ser facilmente encontradas.

Na Alemanha e na Holanda, era muito comum que artistas, tanto os que desafiavam as convenções quanto aqueles tradicionais que não haviam alcançado grande sucesso, vendessem suas obras nas ruas ou em feiras. Isso porque os governos, com muita influência burguesa, não ofereciam salários e poucas comissões dos artistas. Isso fazia com que houvesse grande competitividade entre os artistas e, conseqüentemente, diminuísse o valor cobrado pelas obras, obrigando que muitos artistas tivessem uma segunda profissão, o que artistas italianos e franceses considerariam degradante.

Ainda de acordo com Wittkower e Wittkower (1963, p.20), é possível que o mercado internacional de arte tenha surgido com Giovanni Battista della Palla no século XVI. A existência desse mercado é sinal de que obras de arte estavam sendo vistas como criações individuais valiosas de grandes mestres, quando a assinatura do artista passava a ser valorizada. Não haveria sentido em comprar uma obra internacional se os artistas ainda estivessem sendo enxergados no mesmo nível que os demais artesãos.

⁵ Mecenato (Michaelis, 2016).

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

Sem as guildas, os artistas não possuíam garantia de trabalho, mas possuíam maior liberdade criativa, o que possibilitou que o estilo pessoal de cada um ficasse mais evidente. Conforme o mercado de arte crescia, tanto intra- quanto internacionalmente, menos interesse os nobres foram tendo no patronato, preferindo comissionar ou comprar obras prontas de artistas com nomes já estabelecidos. Com a competição desses artistas já prestigiados, foi se tornando cada vez mais difícil para jovens artistas, sem contatos, conseguirem se sustentar com sua arte.

Wittkower e Wittkower (1963, p.51) afirmam que uma boa maneira para jovens artistas adquirirem contatos já estabelecidos no mundo das artes era entrar para uma academia ou universidade, preferencialmente em Roma. Dessa forma, o jovem aspirante faria conexões com outros jovens artistas, que seriam seus colegas, artistas respeitados que seriam seus professores, e também com mercadores e colecionadores, que tinham interesse em prestigiar as exposições hospedadas pelas academias, a fim de conhecerem artistas promissores antes que seus concorrentes.

A situação muda pós as revoluções Industrial e Francesa. De acordo com Cara (1989, p.34), é nesse período que surgem os primeiros artistas profissionais. Em um mundo focado no utilitarismo e na ciência, os artistas precisam se adaptar para assegurarem suas existências. Em um mundo em que são considerados inúteis, muitos artistas buscam uma fuga como forma de defesa, seja para o passado ou para dentro de si, espaços em que os artistas ainda seriam valorizados, tentando resistir às mudanças da sociedade.

Porém, alguns poetas percebem a necessidade da incorporação da modernidade em sua arte, percebendo o potencial na própria estrutura do texto, no som, no ritmo e nas imagens. Com isso, há o início da exploração das potencialidades do texto, em que alguns autores rompem com os gêneros e estruturas vigentes desde a antiguidade. Mas ainda se tem, até o fim do Romantismo, a luta dos artistas para manter a sua glória e grandiosidade.

Conforme Cara (1989), com a urbanização, o homem moderno passa a viver constantemente com a transitoriedade das coisas, com uma velocidade acelerada. Isso se reflete nas artes, que passam a buscar a captura do eterno no transitório, do belo no feio. O impressionismo é talvez o maior exemplo dessa busca, tendo como objetivo a captura de um momento efêmero de luzes e movimentos, e a modernidade pode ser vista tanto nos temas retratados, muitas vezes urbanos, mas principalmente na própria técnica do artista.

É impossível ignorar o efeito das novas tecnologias sobre os artistas. Segundo Cara:

Quanto mais os meios de comunicação foram se desenvolvendo, quanto mais a arte foi evoluindo em direção à técnica, tanto mais a linguagem expressiva foi sendo percebida como mediação entre poeta e realidade, perdendo seu caráter de verdade e desestabilizando a função do poeta (Cara, 1989, p. 43).

Uma das novas tecnologias mais impactantes sobre o fazer artístico foi a fotografia. Esta ocupou o espaço da pintura de reprodução da realidade, mas dessa forma, propôs ao artista moderno um outro modo de captar a realidade, que poderia, de modo inventivo e pessoal, dar uma versão possível do real, ao invés de tentar reproduzi-lo perfeitamente. Assim, de certa forma, em um momento que prometia levar artistas a inutilidade, o olhar pessoal do artista se torna insubstituível.



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

Esse modo de encarar o fazer artístico vai influenciar as demais artes, incluindo a literatura, que tem na própria estrutura textual seu instrumento para a modernidade:

Ao caminhar cada vez mais em direção às próprias possibilidades internas da linguagem – ritmo, sonoridade, ambiguidade de sentidos, organização inédita de imagens e associações criativas -, abandonando regras e modelos, o fenômeno lírico se expande e se emancipa (Cara, 1989, p.46).

Com a busca de novas estruturas, menos rígidas e puristas, temos a emergência do texto em prosa, naturalmente híbrido e plural, e a consequente prosificação da cultura, conforme afirma Irene Machado (2005). Segundo a estudiosa de Bakhtin, a prosa não nasce pronta, permitindo a constante combinação de discursos heterogêneos sem que se tenha que seguir alguma regra aparente.

Bakhtin (*apud* Machado, 2005) defende que a prosificação da cultura foi um processo transgressor, desestabilizando uma ordem cultural vigente no ocidente desde a antiguidade clássica. Mas não só nessa desestabilização se encontra a transgressão desse processo: enquanto a linguagem lírico-poética favorece o aprofundamento na voz do sujeito, do eu-lírico, a prosa, tem caráter polifônico, ou seja, é capaz de incluir diversas vozes, e por isso favorece e incentiva a discussão de ideias, o embate de pontos de vistas distintos. Como grande exemplo de gênero prosaico em que se percebe o embate de pontos de vistas, tem-se a paródia, na qual é sempre possível ouvir a voz do texto original e a voz que o critica.

Ainda segundo o filósofo da linguagem, as comunicações quotidianas são feitas em prosa e, por tanto, a prosificação dos textos literários irá refletir nestes o caráter interativo e os temas da vida do homem comum. Assim, a prosa moderna não terá como seu principal tema os grandes eventos históricos e os heróis sobre-humanos, mas sim o ser humano ordinário e sua relação com o mundo.

Lukács (2000) analisa como características do verso que o tonaram a forma privilegiada de autores literários por milênios, fazem com que muitos autores contemporâneos procurem na prosa uma alternativa para suas obras. Por exemplo, o verso é distante do trivial, da materialidade da vida comum, o que era ideal para os autores das grandes obras épicas, que narravam acontecimentos dos grandes heróis excepcionais, que escapavam a realidade da materialidade brutal. Entretanto, o autor contemporâneo busca dar voz ao homem comum, então a prosa, com sua linguagem próxima ao quotidiano e com uma elaboração menos evidente, passa a apresentar vantagens onde antes só se viam desvantagens.

Para Lukács (2000), a prosa, com sua maleabilidade e sua coesão livre de ritmo, consegue, então, reproduzir a realidade com suas diversas dualidades, de peso e leveza, glórias e infâmias, sofrimentos e alegrias, sem perder, necessariamente, a intrínseca concretude do real. Já, em oposição:

no verso, tudo o que está oculto torna-se manifesto, e a distância, que o passo cauteloso da prosa transpõe com arte por meio do sentido que se insinua pouco a pouco, vem a lume em toda a sua nudez, escarnekida, espezinhada ou como sonho esquecido na rápida carreira dos versos (Lukács, 2000, p. 58).

Ainda segundo ele, é a partir da épica e do drama que surgem os gêneros contemporâneo, em duas famílias distintas, porém não puras, pois sofrem

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
contaminações mútuas. Cada gênero busca uma forma de representar uma faceta do mundo. Com a mudança para uma sociedade burguesa, histórica e individualista, tanto a épica quanto o drama irão dar origem a novos gêneros e retomarão outros que antes eram considerados de menor prestígio, enquanto alguns gêneros, como a epopeia, vão sendo deixados de lado. Na família originada pelo texto épico, encontram-se os diversos gêneros em prosa, como o romance, a novela, a crônica, a fábula e, de maior interesse para este estudo, o conto.

Segundo Nadia Gotlib (1990), é impossível se afirmar qual a origem dos contos, pois era através de estórias curtas que se passavam os mitos que explicavam a natureza e as origens dos homens desde, ao menos, a antiguidade. Ao longo do tempo, o conteúdo dos contos mudou, vieram os contos maravilhosos, as pessoas deixaram de acreditar na veracidade deles, mas continuaram seguindo o mesmo esquema, de início, desenvolvimento, conflito, resolução e desfecho. Para alguns, mais que um modelo, essa ordem era uma regra, como para os gregos e romanos da antiguidade clássica e para todos aqueles que buscaram emulá-los.

Com a Revolução industrial, a vida e o mundo se tornam mais complexos. Os valores, as pessoas e, conseqüentemente, as obras se fragmentam. Com a diversidade de visões de mundo e experiências, era impossível que qualquer narrativa, independentemente do seu tamanho, conseguisse representar o mundo como um todo. Assim, as narrativas passam a representar apenas um ponto de vista, sem a preocupação com a verdade absoluta, mas buscando capturar a verdade de um indivíduo:

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros... (Gotlib, 1990, p.17)

Assim, enquanto ainda há contos com ênfase na ação, no enredo, surgem contos voltados para o universo interno de seus personagens, com tempo e espaço psicológicos, passando a um suspense emocional ou intelectual, com o clímax causado por elementos interiores do personagem. Como Gotlib (1990, p.18) coloca: “[...] o desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo autor ou pelo próprio herói”.

Pela própria fragmentação de mundo e maior foco na individualidade, o conto contemporâneo apresenta técnicas e estruturas variadas de acordo com o artista que o produz, e também visões de como deve ser um bom conto. Dessa forma, enquanto a antiguidade apresentava um modelo a ser seguido, a contemporaneidade permite a exploração dos limites da escrita, permitindo maior criatividade dos escritores.

Um exemplo dado por Gotlib (1990): para Edgar Allan Poe, o fator mais importante para qualquer composição escrita seria a unidade de efeito, ou seja, o texto deve provocar uma impressão intensa e ser capaz de sustentá-la, pois qualquer interrupção provocaria a quebra da unidade. Dessa forma, o comprimento da obra é de vital importância: em uma obra longa o efeito é diluído, em uma obra curta demais não há sustentação deste, e a impressão não seria intensa e duradoura, ainda que vívida. Dessa forma, o conto é a forma ideal de um texto em prosa para que se mantenha a unidade de efeito. Para Poe (*apud* Gotlib, 1990), o escritor, sendo contista



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

ou não, deve ter um trabalho consciente a fim de produzir o efeito máximo com o mínimo possível de recurso.

Apesar da consciência da importância do trabalho sobre o texto diferenciar Poe de escritores que vieram antes, ainda se percebia fortemente a importância do clímax precedendo o desfecho em suas obras. O mesmo não pode ser dito sobre Anton Tchekov. Compactando da ideia de que o a escrita breve, mas não tão breve, ter maior capacidade de manter o interesse do leitor e afetá-lo emocionalmente, o contista e dramaturgo escrevia contos com menos enfoque no enredo, escrevendo contos em que às vezes nada parece acontecer.

Alguns contos de Tchekov mantêm o mesmo nível de tensão ao longo de toda a narrativa, como um flagrante de um momento comum de uma vida. Outros, começam com forte ação, mas a tensão decresce gradualmente até o fim do texto. Mas é justamente no meio que seus textos inovam. É através de momentos em que nada parece acontecer que o escritor desvenda a condição humana, é através da falta de uma resolução que ele comove seu leitor.

Ainda de acordo com Gotlib (1990), é na capacidade de capturar um momento, sem antes nem depois, que se encontra a grande eficácia do conto. Numa sociedade cada vez fragmentada, ser capaz de capturar essa fragmentação faz do conto uma forma apropriada para se narrar na contemporaneidade. Tanto que é só no século XIX que surge um termo específico para histórias curtas. No mesmo século, com o declínio do romance antigo, as *novels*, prosas narrativas de ficção com personagens ou ações representando a vida diária, preencheram o espaço disponível, deixam de ser breves, perdem as associações originais e tornam-se os romances como os conhecemos, que também permanecem como uma forma de composição atual, porém exigem do seu leitor mais tempo, privacidade e concentração, fatores muitas vezes limitados apenas para as classes mais altas.

Apesar de o conto contemporâneo permitir uma grande variedade de técnicas, para alguns estudiosos, como Brander Matthews (*apud* Gotlib, 1990), existem características essenciais para que um texto seja tratado como um conto, e não apenas um romance curto ou outra forma de narrativa. Um conto deve ter o desenrolar de um único incidente e um só personagem principal, e o conjunto de informações deve ser organizado a ponto de produzir um só efeito.

Porém, é necessário desconfiar de definições que ditam regras em demasia para o conto, pois é a liberdade criativa que impulsionou essa a se tornar uma das formas de composição favoritas da contemporaneidade. Apesar da importância da estrutura para que se identifique um conto, ele possui um compromisso inalienável com a história. É modo que o escritor, com as peculiaridades do seu contexto e as suas peculiaridades individuais, constrói a história dentro da estrutura do conto que permite que ele apresente um ponto de vista único ao leitor. E dessa forma, a tradição do conto pode se desdobrar em tantas técnicas quanto histórias a serem contadas.

4 Para uma nova estética da arte: uma leitura dos contos “Primeira dor”, “Um artista da fome” e “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” de Franz Kafka

Neste capítulo serão abordadas leituras interpretativas dos contos escolhidos para o corpus desta pesquisa. Como já falado anteriormente, os contos e

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka a novela desta antologia foram as últimas produções de Kafka e, conforme Carone (1998), é válido relacionar o sentimento do escritor diante do enfrentamento da tuberculose, além das questões de guerra que estavam acontecendo no momento da escrita, com os conteúdos apresentados. Os contos discutem não somente questões da vida, mas do mundo naquele momento e os conflitos que estava enfrentando.

4.1 “Primeira dor”

O primeiro conto aqui apresentado é o “Primeira dor”, escrito entre 1923 e 1924. Nesse conto, tem-se a história de um trapezista que vive propriamente desta arte. Ele, em busca do aperfeiçoamento da sua arte, vive a vida no trapézio, com funcionários utilizando um sistema com vasos, elaborado justamente para isso, para levar tudo o que o artista precisa bombeiros, operários e outros acrobatas que sobem até o alto do teatro para realizarem seus respectivos trabalhos. Entretanto, o artista precisa viajar para algumas apresentações, e isso requer que desça do seu trapézio, o que para o artista é um sofrimento sem fim. Conforme já dito, o trapezista, em certo momento da história, já não aceita mais apresentações somente com um trapézio, e é aí que ele se manifesta, falando diretamente ao seu empresário. Trata-se de um momento de tensão, podendo ser identificado como o clímax do conto, pois esse encontro é marcado por choros, mostrando essa dor, a humanidade do artista em relação a sua arte.

O conto apresenta um narrador heterodiegético onisciente, que revela os pensamentos do empresário em relação ao trapezista, ao mesmo tempo que nos revela os sentimentos do artista, pois o único discurso direto do conto vem do próprio personagem principal pedindo um segundo trapézio: “[...] disse soluçando: ‘Só com esta barra na mão, como é que posso viver?’” (Kafka, 1998, p.4). Essa única fala direta é o grande incômodo do conto. Ao reforçar o sofrimento do artista, sua sensação de incompletude e insatisfação, e também o desespero em encontrar completude ao se dedicar ainda mais a sua arte, revela para o empresário e para o leitor a sua incapacidade de aceitar a imperfeição, exigindo-se uma perfeição tirânica da vida em equilíbrio perfeito e constante. As questões levantadas pelo empresário, explícitas só para o leitor, e não para o trapezista, revelam que a perfeição não poderá ser encontrada, independentemente do esforço do artista.

O clímax do conto ocorre em um compartimento de trem, com uma rede destinada a bagagens que permite que o trapezista permaneça no alto durante a viagem. O espaço em que o trapezista vive e regularmente se apresenta não é explicitamente informado, mas são mencionadas uma abóbada com janelas laterais e uma galeria superior, o que permite que se infira que se trata de um teatro, ao invés de um espaço temporário, como um picadeiro. A falta de especificação de tempo e espaço, muito característica dos contos de Kafka, permite que o leitor traga o texto para próximo de si; é o clássico podendo ser lido a qualquer tempo e espaço, já que trata da condição humana.

Também não são informadas características físicas do personagem. Não se sabe sua etnia, sua altura, como se veste, apenas que o trapezista possui uma “lisa testa de criança” (Kafka, 1998, p.5). Tanto o trapezista quanto o empresário são definidos apenas por suas profissões, indicando como no contexto contemporâneo do sistema capitalista a forma pela qual se ganha o sustento passa a ser a principal, se não a única, característica definidora da identidade. Isso é mais evidente no trapezista,



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

pois não são apenas os outros que o definem pelo o que ele faz, percebe-se que ele mesmo limitou sua identidade inteira à sua arte.

No conto, fica claro como a personalidade excêntrica de artistas bem-sucedidos é tolerada por fãs, colegas e funcionários, com todos se adequando aos desejos dos artistas, no caso, o desejo do trapezista de ficar apenas no alto: “Mas os diretores o perdoavam por isso porque era um artista extraordinário e insubstituível” (KAFKA, 1998, p.3). Assim, também podemos pensar nesse comportamento como representação da falta de contato com o mundo “real”, das pessoas medianas, característica até estereotipada de alguns artistas bem sucedidos.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), em seu *Dicionário de símbolos*, a figura do trapézio, por ser comparada com a testa de uma cabeça de boi, evoca uma ideia de sacrifício. No conto, o trapezista sacrifica todos os aspectos de sua vida não relacionados à sua arte, abrindo mão de relacionamentos, outros interesses, outras experiências, buscando a perfeição de sua arte. O sacrifício da convivência humana é explicitado no conto: “Sem dúvida seu convívio humano estava reduzido [...]” (Kafka, 1998, p.3). Esse sacrifício é imposto a si mesmo, pois a imperfeição do mundo, percebida no solo, incomoda-o profundamente. Assim, sacrifica toda sua possível existência mundana em busca de perfeição. Uma perfeição que, como se sabe, é inalcançável, sempre distante, independentemente dos esforços do trapezista, ou de qualquer ser humano.

Ainda conforme o *Dicionário de símbolos*, o trapézio sugere uma impressão de não-acabamento, irregularidade, fracasso. O trapezista de Kafka se sente não acabado, condição humana, por excelência, e incompleto, busca a completude em sua arte, e como não a encontra, solicita um segundo trapézio, esperando que isso o complete, o que, provavelmente, para quem busca perfeição e completude, isso nunca vai acontecer, tanto que o empresário se questiona se esse tipo de pensamento acabará algum dia. Serão necessários um terceiro, um quarto, um quinto trapézios? Ou será que o artista será um dia capaz de aceitar a impossibilidade da perfeição? Pelos questionamentos do empresário, infere-se que ele acredite que é provável que essa busca pela perfeição ameace a própria existência do sensível artista, e, nesse ponto, encontra-se uma possível compreensão para o título do conto “Primeira dor”, pois se é a primeira, indica que haverá outras.

Há, ainda, uma última simbologia associada ao trapézio, no *Dicionário de Chevalier e Gheerbrant* (2009); é a de dificuldade no dinamismo de um ser, um apelo ao movimento. No conto “Primeira dor”, o trapezista busca um movimento em direção a um nível mais alto, representando a perfeição. Para ele, movimentos para baixo, que representem o mundano, o imperfeito, são muito dolorosos, inconcebíveis. Porém, apesar de seus incansáveis esforços, o trapezista não consegue chegar ao nível desejado, e espera iludido, ou quem sabe, desesperado, que um segundo trapézio permita seu avanço. O leitor tem a impressão de que aquele choro desesperado é a tomada de consciência do artista, que não aceita o seu limite, e se encontra estagnado, não consegue seguir em frente e aceitar a impossibilidade da perfeição. Uma perfeição idealizada, não encontrada no real, mas capaz de ser sugerida pela arte, porém nem esta pode materializar. Logo, não aceita a si, não aceita o mundo e não aceita o outro. Sua solidão é também a sua dor.

4.2 “Um artista da fome”

Em “Um artista da fome”, tem-se a história do artista que dá título ao conto, que percorre a Europa com seu empresário, exibindo seus longos jejuns, de até quarenta dias, de dentro de uma jaula, para públicos pagantes. Entretanto, o público geral se apresenta muito menos interessado nesse tipo de espetáculo do que em anos anteriores, e o artista se sente cada vez mais frustrado com a falta de respeito e atenção do público, principalmente quando questionam a honestidade dele em realmente se abster da alimentação. Sua obsessão por sua arte independe da relação com o público, porém a incompreensão deste sobre sua dedicação é grande motivo de sua frustração, assim como a recusa de seu empresário em permitir que faça jejuns mais longos do que quarenta dias - segundo o empresário, após esse período, o público perde o interesse.

Quando o fascínio do público decai a tal ponto que não se justifica viajar de cidade a cidade, o protagonista do conto dispensa seu empresário e oferece seu trabalho a um circo, que o coloca como atração terciária, sem nem o destaque do picadeiro, e nem mesmo o dos animais do estábulo. Porém, ainda com uma justificativa para sua arte, e sem o impedimento do seu administrador, ele pode finalmente jejuar por mais de quarenta dias. Por fim, quando funcionários se questionam por que o circo mantém uma boa jaula vazia, eles encontram o artista entre a palha de sua gaiola, já moribundo, e ele confessa para eles que jejuar nunca foi sacrifício nenhum para ele. A verdade é que nunca encontrou nenhum alimento de que gostasse e, se encontrasse, se empanturraria assim como qualquer outro. Após sua morte, a jaula desocupada é utilizada para exibir uma pantera, cheia de vida, energia e voracidade, que parece conter em si mesma liberdade, mesmo em sua condição cativa, e que encanta o público que enfrenta o medo para admirá-la.

O conto apresenta um narrador heterodiegético onisciente, que descreve os sentimentos do público e, com detalhes, as frustrações e reações do artista da fome. Além disso, utiliza-se de discurso indireto para descrever falas dos espectadores e do empresário, e discurso indireto livre para dar vida a pensamentos e questionamentos do protagonista. Apesar de o narrador dar detalhes sobre o ponto de vista do artista, a confissão final é dada na única interação em discurso direto do conto, permitindo que o próprio personagem principal revele seu segredo aos trabalhadores do circo e aos leitores, deixando evidente a necessidade dele em expor sua verdade antes de sua morte, em uma última tentativa de encontrar compreensão. Esta não será encontrada no supervisor e nos seus assistentes, de forma que a última esperança reside no leitor.

Assim como em muitos contos de Kafka, o tempo não é informado, e o espaço não é mais especificado do que o continente europeu. De acordo com Vandereycken e Deth (1994), em 1922, quando o conto foi escrito, os jejuns como performances estavam no começo do seu declínio de popularidade, então pode-se inferir que a narrativa se passaria em um futuro próximo, hipotético, baseado nos acontecimentos presenciados pelo autor. Apesar das possíveis inferências, a falta de um tempo e um espaço definidos criam a sensação de que se trata de um cronotopo mítico, simultaneamente onírico e sempre contemporâneo e próximo, característico dos textos kafkianos.

O conto se inicia revelando o declínio de popularidade da arte da fome: “Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante” (Kafka,



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

1998, p.12). Insere-se, já de início, a relação entre artista e público, um dos temas centrais da obra. Além disso, revelam-se as mudanças cada vez mais rápidas do mundo moderno, em que o interesse pela arte é definido por modismos, o que é de fácil compreensão para o leitor contemporâneo. O relógio, “[...] – tão importante para ele e a única peça que decorava a jaula [...]” (Kafka, 1998, p.12), marca essa finitude do tempo de relevância do artista, além de também marcar o tempo do jejum, que o protagonista deseja que seja ainda mais longo do que o permitido pelo empresário. Assim, apresenta-se uma disputa do artista contra o tempo, que limita a atenção do público, pela sua atenção constantemente mutável, e também a própria possibilidade de produção da arte, pela efemeridade da vida:

Por que parar justamente agora, depois de quarenta dias? [...] Por que queriam privá-lo da glória de continuar sem comer, de se tornar não só o maior jejuador de todos os tempos - coisa que provavelmente já era - mas também de superar a si mesmo até o inconcebível, uma vez que não sentia limites para a sua capacidade de passar fome? (Kafka, 1998, p.14)

O maior objetivo do artista seria superar o tempo, criando uma arte que perdure mais do que ele próprio. Objetivo este alcançado por Kafka, ainda que o artista não o tenha gozado em vida.

Quarenta dias, tempo que o empresário permite que o artista jeje, era o período que a maior parte dos artistas da fome tentavam ultrapassar, por ter sido o tempo no qual o Dr. Henry Tanner jejuou. Seu jejum foi o primeiro jejum no mundo ocidental a se tornar um espetáculo capaz de arrecadar dinheiro, chamando atenção de milhares de pessoas em diversos países. Dessa forma, se um artista da fome quisesse alcançar grande notoriedade, ele ou ela deveria ultrapassar ou ao menos alcançar esse período (Vandereycken; Deth, 1994).

O tempo de quarenta dias também foi o tempo no qual Jesus jejuou na Bíblia. Assim, o desejo de continuar jejuando após esse período pode representar um desejo de superar o mundano e chegar, ou até mesmo ultrapassar o divino, alcançando uma perfeição jamais encontrada na realidade, objetivo almejado por muitos artistas em uma busca inalcançável pela total satisfação e contentamento com a arte produzida. Quarenta, como um número representativo, segundo o dicionário de símbolos, “É o número da espera, da preparação, da provação ou do castigo” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p.757). Podemos relacionar que o que o artista da fome fazia era isto, dentro de sua história, mesmo chegando aos quarenta dias de jejum, ele almejava continuar por mais tempo, sendo uma forma de ultrapassar os seus limites, provando para si e para os outros, que ele conseguia não só alcançar o divino, mas ultrapassá-lo, exibindo a arrogância de não se aceitar humano. A religiosidade, ou talvez seria melhor descrita como transcendentalidade ou metafísica, é tema comum dos textos de Kafka. Porém, como vemos em “Um artista da fome”, ela sempre aparece distante, inalcançável.

As únicas características físicas do artista da fome descritas são aquelas da inanição:

“[...] aquele homem pálido, de malha escura, as costelas extremamente salientes, que desdenhava até uma cadeira para ficar sentado sobre a palha espalhada no chão: ora ele acenava polidamente com a cabeça, ora respondia com sorriso forçada às perguntas, esticando o braço pelas grades para que apalpassem sua magreza e mergulhando outra vez dentro de si mesmo, sem se importar com ninguém [...]” (Kafka, 2011, p.12).

Essa falta de características que definam idade, etnia, ou qualquer outro atributo individual do personagem, não só permite que o leitor, independentemente de nacionalidade, imagine o artista de acordo com sua bagagem e conceitos, o que aumenta a universalidade do conto, mas também reduz o artista ao que faz, sua identidade completamente vinculada a sua atuação. Essa redução da identidade, característica do mundo moderno capitalista, que reduz o homem ao que produz, muito notada por Kafka em suas obras, é intensificada pela falta de nome do protagonista, chamado apenas por artista da fome.

A aparência do personagem permite também que se trace um paralelo com o próprio autor, descrito por Bradbury (1989, p.217) como: “[...] um rosto macilento, angustiado, sensível, pálido, o rosto de um homem cuja expressão diz que jamais se sentiu em casa em lugar algum, que foi acusado de estar vivo.” A aparência de Kafka, descrita por Bradbury, pode-se relacionar justamente em como o artista da fome é representado. Por sofrer de tuberculose, a doença tornou a aparência do escritor ainda mais fraca e magra, pois fez com o que ele tivesse algumas privações, já que a doença havia atacado a laringe, o que nos faz entender que o escritor passou também a ter dificuldades para comer com a progressão da doença. O conto, que foi um dos últimos de Kafka, pode ser interpretado também pelas angústias que o autor passa ao enfrentar a doença, fazendo cada vez mais se sentir triste, tendo um sentimento de punição, de castigo, por tudo o que ele já havia passado em sua vida.

Como dito no capítulo 2, a vida e obra de Kafka contém elementos suficientes para embasar uma suposição de que possuía um caso de anorexia nervosa. Assim sendo, o conto apresentaria elementos autobiográficos e a experiência do autor ajudaria a explicar a detalhada descrição dos sentimentos do artista da fome em relação à alimentação, nos quais se percebe um caráter simultaneamente voluntário e involuntário a respeito da abstenção de alimento.

Logo no início do conto, é descrito como as crianças ficavam fascinadas com o artista da fome no auge do seu sucesso, ao mesmo tempo com medo e encantadas, com um interesse muito mais sincero que o dos adultos, este passageiro e ditado por modas: “Embora para os adultos ele não passasse de um divertimento, no qual tomavam parte por causa da moda, as crianças olhavam com assombro, de boca aberta, uma segurando a mão da outra por insegurança” (Kafka, 1998, p.12). Já quando a relevância da arte da fome entra em declínio e protagonista passa a se apresentar no circo, tem-se a descrição de pais explicando para os filhos pequenos esse tipo de performance, e as crianças são completamente incapazes de compreender por que o homem simplesmente não comeria, e não se interessam pela performance:

E não era um acaso muito frequente que um pai de família viesse com seus filhos, apontasse o dedo para o jejuador, explicasse em detalhe do que se tratava, [...] e as crianças, em vista do seu preparo insuficiente na escola e na vida, continuavam sem entender - o que significava para elas passar fome? (Kafka, 1998, p.17)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), as crianças são símbolo de espontaneidade, pureza e um estado anterior à falta. Dessa forma, representam o público cujo interesse ou desinteresse pela arte é honesto, não ditado por fatores externos, e quando não mais se cativa por um artista, não é pela constante mudança de atenção do público mais amplo, que está sempre à espera de novidades, mas sim



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

pela arte não mais se conectar com o público, algo muito mais temido por qualquer artista.

Como já dito, as crianças também representam um estado anterior à falta, assim sendo o oposto do protagonista, que nunca encontrou nada que o satisfizesse, de tal forma que a própria ausência é o que mais dá sentido à sua existência. Um artista como Kafka, que gostaria de poder dedicar sua total atenção à arte, até em detrimento de relações interpessoais, busca justamente suprir uma falta de algo jamais encontrado. A arte não é capaz de suprir essa falta, ao menos não completamente, mas permite ao artista elaborá-la, tirar dela sentido, de maneira que a vida se torna compreensível e tolerável.

Tal qual as crianças, a pantera do final do conto, que substitui o artista da fome em sua jaula, também é uma antítese deste. Cheia de força, voracidade e alegria de viver, ela não se sente jamais deslocada, nem mesmo no cativeiro: “O alimento de que gostava, os vigilantes traziam sem pensar muito; nem da liberdade ela parecia sentir falta [...]” (Kafka, 1998, p.19). É interessante se notar que, com as constantes mudanças da sociedade moderna, é muito possível que o público perca também o interesse por ela eventualmente, mas sua fascinante e confiante existência não depende do interesse alheio. O artista busca superar e ultrapassar o lado animal de sua humanidade, mas nessa busca se torna insatisfeito, frustrado, incompreendido; já a pantera, satisfeita com sua condição animal completa, é alegre, cheia de vida, contente. A busca por algo transcendental, sublime, perfeito tem um alto custo para o artista.

O artista da fome não pratica sua arte em busca da fama e da notoriedade, porém é a presença do público que justifica a sua prática. São os espectadores que vinculam o artista ao mundo material, e quando esses não mais existem, ele se entrega tão completamente a sua arte, que ultrapassa o limite de quarenta dias, a ponto de ser consumido, causando a sua morte. Essa morte, literal no conto, pode representar uma completa desconexão do artista com a realidade quando sua arte não encontra interlocutores; quando perde seu valor de humanização, de tornar o homem melhor do que antes. A arte pode ser tão capaz de tornar a falta tolerável, que o artista não mais quer viver fora dessa, de forma que sua produção, que poderia permitir que outras pessoas também lidassem com a falta, acabe se tornando uma prática egoísta e desconectada da realidade a sua volta.

Se o mundo capitalista já era de extrema solidão, principalmente para artistas que, nos olhos das massas, não produziam, no mundo destrozado pós-guerra, contexto de produção do conto, todas as certezas do homem se esvaem e o lugar delas é ocupado por dúvidas, medos e niilismo. Assim, a morte do artista, no conto, revela a falta de esperança para a arte, não apenas a do circo, tradicionalmente ainda menos valorizada, mas para todas as artes. Kafka, assim como em outros de seus textos, transforma o extraordinário em cotidiano, iluminando, em um conto com características expressionistas, angústias universais.

4.3 “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

Diferentemente dos outros dois contos, em “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”, tem-se um narrador testemunha⁶, em primeira pessoa, que busca entender Josefina, uma camundonga muito distinta das demais pela sua “arte”, sua “musicalidade”, características inexistentes nos pequenos roedores extremamente práticos. Não é só nisso que Josefina difere, em um povo que muito luta, trabalha e sofre, ela é afetada, fraca, porém suas apresentações de canto (ou será só assobio) atraem camundongos de todas as partes que fazem uma pausa em sua existência difícil e apreciam um momento de paz.

Durante toda a narrativa, o narrador procura entender o que há de especial no canto de Josefina para encantar tanto os demais e, quanto mais se questiona, mais se convence de que não há nada de muito especial na “cantora” e ainda menos em seu canto. Porém, como o título sugere, enquanto reflete sobre Josefina, revela tanto, se não mais, sobre seu próprio povo, através das diferenças, semelhanças e da relação deste com a artista.

Conforme já dito, este conto apresenta um narrador homodiegético, ou narrador testemunha. Dessa forma, apesar de ainda ter como personagem principal a artista cantora, o ponto de vista apresentado é o de um espectador, representando o público, mostrando a relação do artista com a sociedade de maneira distinta dos outros dois contos, nos quais os artistas viam o público mais como algo que possibilita que possam se dedicar exclusivamente à arte – apesar de o artista da fome perceber que sua arte perde o sentido sem se comunicar com o público. Josefina deseja a fama.

Mais uma vez, o tempo e o espaço não são definidos. Essa indefinição dá a impressão de um cronotopo mítico, onírico, o que é reforçado por ter como personagens - inclusive o personagem narrador – camundongos, o que poderia classificar o conto como fábula⁷. Entretanto, com exceção da excêntrica e afetada Josefina, os camundongos são apresentados de forma muito próxima à realidade, com seu ciclo de reprodução acelerado, a falta de escolas ou até mesmo de infância, os perigos e problemas enfrentados, a falta de música, da arte, o caráter instintivo dos assobios e a preocupação quase que exclusiva com a sobrevivência. Ao mesmo tempo, estes camundongos apresentam um nível de consciência comparativo ao de humanos, guardam sua história e até possuem tradições. Assim, os camundongos são hora mais, hora menos antropomorfizados, e o conto se aproxima de fábulas, porém, ao não deixar clara a moralidade do conto, já que podemos ou não confiar no narrador, o leitor tem sua expectativa quebrada, provocando uma sensação de estranhamento, que provoca a reflexão.

Há um movimento de apresentar informações contraditórias intercaladas, com o narrador afirmando o talento de Josefina para em seguida negá-lo, visível na descrição da cantora feito pelo narrador. Às vezes, apresentada como artista sublime, outras como não tendo nenhum talento que a difira dos demais, quanto mais o narrador se questiona a respeito da cantora, mais ele se convence da mediocridade desta. É assim que o escritor recria a visão que o público tem de alguns artistas famosos, principalmente aqueles que se aproveitam de modismos para conquistar a fama. Uma hora são idolatrados, capazes de mover multidões inteiras,

⁶ Narrador homodiegético; participa da história, porém não é o protagonista; narra a história de outro personagem (Reis; Lopes, 1988, p.184).

⁷ Narrativa (de natureza simbólica) de uma situação vivida por animais que alude a uma situação humana e tem por objetivo transmitir certa moralidade (Coelho, 2000, p.165).



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

mas é só sair dos holofotes que vão sendo esquecidos, de forma que um artista que moveu multidões pode acabar apagado da história. Ele não consegue sustentar sua “arte” – não tem “bagagem artística” que sustente seu nome no topo.

Mas mesmo o narrador, que acaba por negar o talento de Josefina, admite que ela é muito diferente dos demais, e se questiona se o que a faz encantar o povo dos camundongos sejam justamente suas idiossincrasias e afetamentos. Talvez seja por ousar pedir atenção que atenção lhe é dada. Talvez ter uma personalidade “artística”, que se distingue das demais, seja o que atraí o público, não o talento em si. É possível ver isso na realidade, na qual artistas talentosos, com enorme capacidade técnica, muitas vezes, não conseguem se sustentar apenas com a arte, enquanto personalidades carismáticas ou excêntricas são catapultadas para a fama, independentemente da presença ou ausência de talento; na indústria cultural, que vive da lucratividade, é possível até mesmo “criar” um artista.

Dessa forma, o conto pode ser interpretado como apresentando uma visão positiva ou negativa de Josefina. Ela pode ser uma artista incompreendida por um povo que não valoriza a arte e que se esquece rapidamente dos momentos de paz e encanto que ela proporcionou, ou uma camundonga excêntrica, sem talento e com mais preocupação pela fama do que pela arte, adorada pelo povo, mesmo por um curto período, enquanto artistas ensimesmados, como Kafka, jamais atinjam esse nível de reconhecimento entre as massas. Já a visão sobre o povo dos camundongos acaba sendo sempre negativa em relação às artes: ou não as valorizam e as julgam inúteis, ou são incapazes de reconhecer a boa arte e dedicam a sua adoração ao primeiro artista que a solicita.

O povo dos camundongos é uma analogia apta para a nossa sociedade capitalista contemporânea e ainda mais para a sociedade pós-guerra de Kafka. Rodeada de inimigos, sempre correndo, com preocupações práticas de subsistência, com uma população tão grande que não se consegue mais enxergar a individualidade dentro da coletividade. É uma sociedade que não valoriza a arte, já que esta não alimenta e não abriga, mas que a consome ao mesmo tempo em que taxa artistas de vagabundos e imorais.

A ambiguidade na percepção de Josefina, que pode ser enxergada como uma verdadeira artista ou como uma camundonga excêntrica, deixa claro como a personagem era incompreendida. Numa multidão em que só ela se difere - evidente até em ser a única personagem nomeada no conto - fica evidente a sua solidão ao buscar algo que não é prático. Ela se encontra em oposição ao povo dos camundongos, o seu povo. Ao construir um conto sobre a visão que o público tem dos artistas, ele revela a profunda tristeza da existência do artista no mundo contemporâneo, de ser “outro” entre os seus, de almejar sem jamais encontrar a compreensão.

5 Considerações finais

Como um dos maiores escritores do século XX, com uma abordagem profunda e única de temas complexos, como a alienação e a angústia existencial no frio mundo contemporâneo, o estudo das obras de Kafka é uma fonte relevante e inesgotável para a compreensão da nossa sociedade, cujas mudanças sofridas desde do pós-guerra de Kafka parecem apenas ter acentuados os problemas apresentados em seus textos, como os modismos que elevam artistas para patamares de estrelas para derrubá-los logo em seguida, como em vividos pelo artista da fome e por Josefina; a busca pela perfeição inatingível - porém sempre simulada nas redes sociais - do faquir de *Um artista da fome* e pelo trapezista de *Primeira dor*, ou nossas identidades cada vez mais atreladas a nossas profissões.

A leitura atenta dos contos permite que seja traçado um perfil da mentalidade do autor em relação a sua arte, que apesar de escrever sobre como a dedicação total a ela, em detrimento dos outros aspectos da vida, não é suficiente para livrar o artista da angústia existencial por completo, mas que ainda assim, dedicou seus últimos meses de vida para expressar suas ideias e emoções por meio de sua arte. Também permite que se tenha uma ideia de como o autor via o público geral, inconstante em suas opiniões e gostos, mas necessário para que um artista possa se sustentar apenas através da arte na sociedade capitalista.

Curiosamente, a visão mostrada sobre os empresários dos artistas parece mais gentil, pois, apesar da clara preocupação com o sucesso financeiro, é o empresário do artista da fome que impede que ele se acabe em sua arte, e o agenciador do trapezista, em *Primeira dor*, junto de sua subserviência, parece ter preocupação sincera com o bem estar do artista que representa. Essa visão sobre os empresários acaba se tornando muito lógica quando se lembra que o “empresário” de Kafka foi o seu amigo mais próximo, Max Brod, que frequentemente tranquilizava o inseguro escritor em relação ao seu talento.

O foco do presente estudo é o tema do fazer artístico nos três contos analisados, porém a escrita sensível, poética e profunda de Kafka permite que os mesmos contos sejam analisados com outros vieses e através de outras abordagens, de forma que o estudo deles esteja longe de estar concluído, se tal conclusão for realmente possível. É mais provável que o esgotamento de análises desses textos seja como a perfeição buscada pelo trapezista de *Primeira dor*, sempre fora de alcance por mais esforços que se dediquem em sua busca.

Referências

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka - A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 137-164. v. 1.

BRADBURY, Malcom. Franz Kafka. In: *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo. Companhia das Letras. 1989, p.215-234.

[Digite texto]



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARONE, Modesto. Nas garras de Praga. In _____: *Literatura e sociedade*.v.1(1). p.10-14. 1996. Disponível: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i1p10-14><https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/170>. Acesso em 26 ago. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympico, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

GOTLIB, Nadia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades: 34, 2000.

MACHADO, Irene. Os gêneros discursivos. In _____: BRAIT, Beth, (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MICHAELIS. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 2016. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 27 out. 2023.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

TELLES, Ferreira Rodrigo. *Kafka educador: um estudo sobre a frieza formativa por meio das narrativas animais*. 2020. Tese (Pós-graduação em educação). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

VANDEREYCKEN, Walter; DETH, Ron van. *From fasting saints to anorexic girls: the history of self-starvation*. New York University Press, New York, 1994. Tradução livre pelos autores.

WITTKOWER, Rudolph; WITTKOWER, Margot. *Born under Saturn. The character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution*. Londres: Random House, 1963, p 1-24. Tradução livre pelos autores.

PRIMEIRA DOR

Um artista do trapézio — como se sabe, esta arte que se pratica no alto da cúpula dos grandes teatros de variedades é uma das mais difíceis entre todas as acessíveis aos homens — tinha organizado sua vida de tal maneira, primeiro pelo esforço de perfeição, mais tarde pelo hábito que se tornou tirânico, que enquanto trabalhava na mesma empresa permanecia dia e noite no trapézio. Todas as suas necessidades, aliás bem ínfimas, eram atendidas por criados que se revezavam, vigiavam embaixo e faziam subir e descer, em recipientes construídos especificamente para esses fins, tudo o que era preciso lá em cima. Esse modo de viver não causava aos outros dificuldades especiais; era apenas um pouco incômodo que durante os demais números do programa ele ficasse lá no alto, o que não se podia ocultar: apesar de, nesses momentos, na maioria das vezes se conservar quieto, de quando em quando um olhar do público se desviava para ele. Mas os diretores o perdoavam por isso porque era um artista extraordinário e insubstituível. Além do que admitia-se com naturalidade que ele não vivia assim por capricho e que só podia preservar a perfeição da sua arte mantendo-se em exercício constante.

De mais a mais, lá no alto também era saudável, e quando nas épocas mais quentes do ano eram abertas as janelas laterais em toda a extensão da cúpula e junto com o ar fresco o sol entrava poderoso no espaço crepuscular, então era até bonito lá em cima. Sem dúvida seu convívio humano estava reduzido; só uma vez ou outra um colega de acrobacia subia até ele pela escada de corda;



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

então os dois se sentavam no trapézio, inclinavam-se à esquerda e à direita sobre as cordas de sustentação e proseavam. Ou então os operários que consertavam o teto trocavam algumas palavras com ele através de uma janela aberta; ou o bombeiro examinava a iluminação de emergência na galeria superior e lhe gritava algo respeitoso mas pouco inteligível. De resto o silêncio o cercava; algumas vezes um funcionário qualquer, que porventura errava à tarde pelo teatro vazio, erguia o olhar para a altura — que quase fugia à vista — onde o artista do trapézio, sem poder adivinhar que alguém o observava, exercia sua arte ou descansava.

O trapezista teria assim podido viver tranqüilamente, não fossem as inevitáveis viagens de lugar em lugar que lhe eram extremamente molestas. É verdade que o empresário providenciava para que ele ficasse a salvo de qualquer prolongamento desnecessário desses sofrimentos: para as viagens nas cidades usavam-se automóveis de corrida com os quais se disparava, se possível à noite ou de madrugada, pelas ruas desertas na mais alta velocidade, que certamente era muito lenta para a nostalgia do artista do trapézio; no trem era reservado todo um compartimento onde ele passava a viagem na rede destinada à bagagem, numa substituição lamentável mas ainda possível da sua maneira habitual de viver; no local da apresentação seguinte o trapézio já estava colocado no teatro muito antes da chegada do artista; mantinham-se também abertas todas as portas que davam para o palco e livres todos os corredores. Mas os momentos mais belos na vida do empresário eram sempre aqueles em que o artista punha o pé na escada de corda e finalmente, num instante, estava de novo pendurado no alto do seu trapézio.

Por mais bem-sucedidas que essas viagens fossem para o empresário, cada nova excursão lhe era penosa, pois a despeito de tudo perturbavam seriamente os nervos do trapezista.

Certa vez em que ambos viajavam juntos — o trapezista sonhando na rede da bagagem e o empresário no canto da janela lendo um livro — o artista do trapézio dirigiu-se a ele em voz baixa. O empresário deu-lhe imediatamente atenção. O artista disse, mordendo os lábios, que de agora em diante ele ia precisar para a sua acrobacia sempre de dois trapézios ao invés de um — dois trapézios, um em frente ao outro. O empresário concordou rapidamente. Mas, como se estivesse querendo mostrar que a anuência do empresário tinha aqui tão pouco sentido quanto a sua negação, o artista acrescentou que nunca mais e em circunstância alguma trabalharia com apenas um trapézio. Parecia estremecer só com a idéia de que isso acontecesse outra vez. Hesitante, o empresário observou o trapezista e se declarou novamente de pleno acordo com o fato de que dois trapézios eram melhor que um; além disso essa nova disposição apresentava a vantagem de tornar o número mais variado. De repente o artista do trapézio começou a chorar. Profundamente assustado, o empresário deu um salto e perguntou o que havia acontecido; por não receber resposta, subiu no assento, acariciou-o e apertou o rosto dele contra o seu, de tal modo que as lágrimas do trapezista lhe escorreram sobre a pele. Mas só depois de muitas perguntas e palavras de carinho o artista do trapézio disse soluçando: “Só com esta barra na mão, como é que posso viver?”. Agora era mais fácil para o empresário consolar o artista; prometeu telegrafar da primeira estação para o lugar da apresentação seguinte, pedindo o segundo trapézio; censurou-se por ter deixado o trapezista trabalhar tanto tempo com apenas um trapézio, agradeceu-lhe e elogiou-o muito por ter afinal chamado sua atenção para o erro. Foi assim que o empresário pôde aos poucos acalmar o artista e voltar ao seu canto. Mas ele mesmo não estava tranqüilo e com grave preocupação examinava secretamente o trapezista por cima do livro. Se pensamentos como esse comessem a atormentá-lo,

[Digite texto]



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

poderiam cessar por completo? Não continuariam aumentando sempre? Não ameaçariam sua existência? E de fato o empresário acreditou ver, no sono aparentemente calmo em que o choro tinha terminado, como as primeiras rugas começavam a se desenhar na lisa testa de criança do artista do trapézio.

Fonte: Kafka, 1998.

UM ARTISTA DA FOME

Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante. Se antes compensava promover, por conta própria, grandes apresentações desse gênero, hoje isso é completamente impossível. Os tempos eram outros. Antigamente toda a cidade se ocupava com os artistas da fome; a participação aumentava a cada dia de jejum; todo mundo queria ver o jejuador no mínimo uma vez por dia; nos últimos, havia espectadores que ficavam sentados dias inteiros diante da pequena jaula; também à noite se faziam visitas cujo efeito era intensificado pela luz de tochas; nos dias de bom tempo a jaula era levada ao ar livre e o artista mostrado especialmente às crianças. Embora para os adultos ele não passasse de um divertimento, no qual tomavam parte por causa da moda, as crianças olhavam com assombro, de boca aberta, uma segurando a mão da outra por insegurança, aquele homem pálido, de malha escura, as costelas extremamente salientes, que desdenhava até uma cadeira para ficar sentado sobre a palha espalhada no chão: ora ele acenava polidamente com a cabeça, ora respondia com um sorriso forçado às perguntas, esticando o braço pelas grades para que apalpassem sua magreza e mergulhando outra vez dentro de si mesmo, sem se importar com ninguém, nem mesmo com a batida do relógio — tão importante para ele e a única peça que decorava a jaula —, mas fitando o vazio com os olhos semicerrados e bebericando de vez em quando água de um copo minúsculo para umedecer os lábios.

Além dos espectadores que se revezavam, havia ali também vigilantes escolhidos pelo público — em geral, curiosamente,



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

açougueiros, sempre três ao mesmo tempo, e que assumiam a tarefa de observar dia e noite o artista da fome para que ele não se alimentasse por algum método oculto. Mas isso era apenas uma formalidade introduzida para tranquilizar as massas, pois os iniciados sabiam muito bem que o jejuador, durante o período de fome, nunca, em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa, por mínima que fosse: a honra da sua arte o proibia. Sem dúvida nem todo vigilante podia entender isso; havia muitas vezes grupos de vigia que à noite exerciam com muita displicência o seu papel, reunindo-se de propósito num canto distante, onde mergulhavam no jogo de cartas com a intenção manifesta de conceder ao artista da fome um descanso durante o qual, no seu modo de ver, ele podia lançar mão de provisões secretas. Nada atormentava tanto o jejuador quanto esses vigilantes; eles turvavam seu estado de ânimo e tornavam o jejum terrivelmente difícil; às vezes, superando a fraqueza, ele cantava, enquanto tinha forças, no período de vigia, para mostrar às pessoas como era injusto suspeitarem dele. Mas isso pouco ajudava, porque então eles se admiravam da sua destreza para comer até cantando. Para ele eram muito preferíveis os vigilantes que se sentavam bem junto às grades, não se contentavam com a fosca iluminação noturna da sala e faziam incidir sobre o jejuador os raios de lanternas elétricas de bolso que o empresário punha à sua disposição. A luz crua não o incomodava de modo algum; embora não pudesse dormir, sempre cochilava um pouco com qualquer luminosidade e a qualquer hora, mesmo na sala superlotada e barulhenta. Com esses vigilantes estava sempre pronto a passar a noite toda em claro, a trocar gracejos com eles, contar-lhes histórias da sua vida errante e depois escutar as deles — tudo para mantê-los despertos, para poder provar-lhes que não tinha nada comestível na jaula e que jejuava como nenhum deles seria capaz. Mas era de manhã que ficava mais feliz do que nunca, pois então, por sua conta, era servido aos

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
vigilantes um café da manhã succulento, ao qual eles se atiravam com o apetite de homens sadios depois de uma noite de trabalhosa vigia. Na realidade não faltavam pessoas que queriam ver nessa refeição uma influência indevida sobre os vigilantes; mas isso era ir longe demais, e quando perguntavam a elas se porventura queriam assumir a vigilância noturna em nome da causa e sem o café da manhã, elas torciam a cara e conservavam suas suspeitas.

Isso no entanto já fazia parte das suspeitas inerentes à profissão do artista da fome. Ninguém estava em condições de passar todos os dias e noites ininterruptamente a seu lado como vigilante, portanto ninguém era capaz de saber, por observação pessoal, se o jejum fora realmente mantido sem falha e interrupção; só o artista podia saber isso e ser o espectador totalmente satisfeito do próprio jejum. Entretanto ele nunca estava satisfeito por outro motivo: talvez não fosse em virtude do jejum que estivesse tão magro — a tal ponto que muitos, lamentando-se por causa disso, tinham que se afastar das apresentações porque não conseguiam suportar aquela visão — mas sim em virtude da insatisfação consigo mesmo. É que só ele sabia — só ele e nenhum outro iniciado — como era fácil jejuar. Era a coisa mais fácil do mundo. Ele não o ocultava, mas não acreditavam nele; no melhor dos casos consideravam-no modesto, no geral porém um faroleiro ou simples farsante, para quem o jejum era fácil porque ele conhecia a maneira de torná-lo fácil e ainda por cima tinha o topete de o admitir só pela metade. Ele era obrigado a aceitar tudo isso, mas no correr dos anos se acostumou; no entanto a insatisfação o roía por dentro e nem uma única vez, depois de qualquer período de fome — tinham de conceder-lhe esse crédito —, deixara espontaneamente a jaula. O empresário havia fixado em quarenta dias o prazo máximo de jejum, acima disso ele nunca deixava jejuar nem nas grandes cidades do mundo — e isso por um bom motivo. A experiência mostrava que durante quarenta dias era possível espicaçar o



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

interesse de uma cidade através de uma propaganda ativada gradativamente, mas depois disso o público falhava e se podia verificar uma redução substancial da assistência; naturalmente existiam neste ponto pequenas diferenças segundo as cidades e os países, mas como regra quarenta dias eram o período máximo. Sendo assim, no quadragésimo dia eram abertas as portas da jaula coroada de flores, uma platéia entusiasmada enchia o anfiteatro, uma banda militar tocava, dois médicos entravam na jaula para proceder às medições necessárias no artista da fome, os resultados eram anunciados à sala por um megafone e finalmente duas moças, felizes por terem sido as sorteadas, ajudavam o jejuador a sair da jaula, descendo com ele alguns degraus de escada até uma mesinha onde estava servida uma refeição de doente cuidadosamente selecionada. E neste momento o artista da fome sempre resistia. Na verdade colocava voluntariamente os braços ossudos nas mãos das jovens que se curvavam sobre ele, mas não queria se levantar. Por que parar justamente agora, depois de quarenta dias? Ele poderia agüentar ainda muito tempo, um tempo ilimitado; por que suspender agora, quando estava no melhor, isto é, ainda não estava no melhor do jejum? Por que queriam privá-lo da glória de continuar sem comer, de se tornar não só o maior jejuador de todos os tempos — coisa que provavelmente já era — mas também de superar a si mesmo até o inconcebível, uma vez que não sentia limites para a sua capacidade de passar fome? Por que essa multidão, que fingia admirá-lo tanto, tinha tão pouca paciência com ele? Se ele agüentava continuar jejuando, por que ela não suportava isso? Além do mais ele estava cansado, bem assentado sobre a palha e devia endireitar o corpo todo e caminhar até a comida: só de pensar nela sentia náuseas, cuja exteriorização porém ele reprimia a custo só em consideração às damas. E erguia a vista para os olhos das moças na aparência tão amáveis, mas na verdade tão cruéis, e balançava a cabeça excessivamente pesada sobre o

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

pescoço fraco. Mas então acontecia o mesmo de sempre. O empresário chegava e sem dizer uma palavra — a música tornava qualquer discurso impossível — levantava os braços sobre o artista da fome, como se convidasse o céu a contemplar sua obra sobre a palha, este mártir digno de compaixão — que o artista da fome de fato era, mas num sentido muito diferente; agarrava-o pela cintura delgada, com um cuidado exagerado, como se quisesse fazer acreditar que tinha de lidar aqui com uma coisa muito quebradiça e — não sem sacudi-lo um pouco às escondidas, de tal forma que o artista da fome balançava descontrolado de um lado para outro com as pernas e o tronco — entregava-o às jovens que nesse ínterim tinham ficado mortalmente pálidas. Aí então o jejuador tolerava tudo: a cabeça caía sobre o peito, como se tivesse rolado para lá e ficasse ali sem explicação; o corpo estava esvaziado; as pernas, para se sustentarem, apertavam-se uma contra a outra na altura dos joelhos, raspando o chão como se ele não fosse o verdadeiro — este elas ainda procuravam; e o peso inteiro do corpo, embora bem pequeno, recaía sobre uma das damas que, buscando ajuda, com o fôlego entrecortado — não tinha imaginado desse jeito a missão honorífica —, esticava o mais que podia o pescoço para livrar pelo menos o rosto do contato com o artista da fome. Mas depois, como não o conseguisse e a companheira, mais feliz que ela, não ia em seu socorro — contentando-se em transportar, trêmula, a mão do jejuador, esse pequeno feixe de ossos, sob o riso deliciado da sala —, rompia no choro e precisava ser substituída por um criado havia muito tempo preparado para isso. Em seguida vinha a refeição, na qual o empresário fazia o artista da fome engolir alguma coisa durante um semi-sono de desmaio em meio a uma conversa divertida que devia desviar a atenção do estado do artista; depois era erguido um brinde ao público, supostamente soprado pelo jejuador ao empresário; a orquestra reforçava tudo com uma grande fanfarra, as pessoas se



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

dispersavam e ninguém tinha o direito de ficar insatisfeito com o acontecimento — ninguém a não ser o artista da fome, só ele, sempre.

Assim viveu muitos anos, com pequenas pausas regulares de descanso, num esplendor aparente, respeitado pelo mundo mas, apesar disso, a maior parte do tempo num estado de humor melancólico, que se tornava cada vez mais sombrio porque ninguém conseguia levá-lo a sério. Aliás, com o que poderia ser consolado? O que lhe restava desejar? E se alguma vez uma pessoa bem-intencionada se compadecia dele e queria explicar que sua tristeza provavelmente vinha da fome, podia acontecer — em especial no estágio avançado do jejum — que respondesse com um acesso de fúria e começasse a sacudir as grades como um animal, para susto de todos. Mas para esses estados o empresário dispunha de um castigo que gostava de aplicar. Desculpava o artista perante o público reunido, admitia que só a irritabilidade provocada pelo jejum — facilmente compreensível por pessoas bem alimentadas — tornava perdoável o comportamento do jejuador; nesse contexto acabava se referindo também à afirmação do artista da fome — igualmente merecedora de um esclarecimento — de que poderia jejuar muito mais ainda do que jejuava; elogiava a elevada ambição, a boa vontade, a grande negação de si mesmo que sem dúvida estavam contidas nessa afirmação; mas depois procurava refutá-la, pura e simplesmente, mostrando fotografias — que eram vendidas naquela hora — pois nas imagens se via o artista da fome, no quadragésimo dia de jejum, quase extinto de inanição. Essa distorção da verdade, de resto bem conhecida, mas sempre enervante, era demais para o jejuador. O que era consequência do encerramento prematuro do jejum se apresentava aqui como sua causa! Era impossível lutar contra essa incompreensão, contra esse mundo de insensatez. Embora sempre tivesse ouvido de boa-fé o empresário, quando as fotografias apareciam ele largava das grades

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka da jaula, às quais estivera ansiosamente grudado, e afundava outra vez na palha, soluçando; e então o público, acalmado, podia aproximar-se e examiná-lo.

Quando as testemunhas se recordavam dessas cenas, alguns anos mais tarde, muitas vezes não compreendiam a si mesmas. Pois nesse meio tempo interveio a virada já referida; isso aconteceu quase de repente; devia haver motivos mais profundos, mas quem iria se preocupar em descobri-los? Seja como for o mimado artista da fome se viu um dia abandonado pela multidão ávida de diversão que preferia afluir a outros espetáculos. O empresário percorreu novamente com ele meia Europa para ver se aqui e ali não se reencontrava o antigo interesse; tudo inútil; como se fosse por um acordo secreto, em toda parte havia se estabelecido uma repulsa contra o espetáculo da fome. É evidente que na realidade isso não poderia ter sucedido de repente e recordava-se agora, com atraso, de muitos presságios que na época da embriaguez do triunfo não tinham sido suficientemente res-peitados, nem suficientemente reprimidos; mas agora já era tarde demais para fazer alguma coisa. Certamente os bons tempos do jejum um dia também voltariam, mas para os que viviam naquela época isso não era um consolo. O que o artista da fome podia então fazer? Quem tinha sido aclamado por milhares de pessoas não podia exhibir-se em barracas nas pequenas feiras, e para adotar outra profissão o artista estava não só muito velho, mas sobretudo entregue com demasiado fanatismo ao jejum. Sendo assim, demitiu o empresário, companheiro de uma carreira incomparável, e se empregou num grande circo; para poupar a própria suscetibilidade, nem olhou as condições do contrato.

Um grande circo, com seus inúmeros homens, animais e aparelhos que sem cessar se recompõem e se completam, pode utilizar qualquer um a qualquer hora, mesmo um artista da fome — naturalmente se as pretensões dele forem modestas; além disso,



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

neste caso particular não era apenas o próprio jejuador a ser engajado, mas também o seu nome antigo e famoso; de fato não se podia dizer, dada a peculiaridade da sua arte — que com o avanço da idade não diminuía —, que o veterano artista, passado o auge da sua capacidade, queria se refugiar num posto tranqüilo do circo; pelo contrário, o artista da fome garantia que jejuava tão bem quanto antes, o que era perfeitamente digno de fé; afirmava até que, se o deixassem fazer sua vontade — e isso lhe prometeram logo —, desta vez ia encher o mundo de justificado espanto; uma declaração, contudo, que só provocou um sorriso nos especialistas, cientes do espírito da época que, no seu zelo, o artista da fome facilmente esquecia.

Mas no fundo o jejuador também não deixou de perceber as condições reais e considerou natural que ele não fosse colocado com sua jaula, como número de destaque, no centro do picadeiro, mas sim fora, num lugar aliás bastante acessível, situado perto dos estábulos. Cartazes grandes e coloridos emolduravam a jaula e anunciavam o que podia ser visto nela. Quando o público, nos intervalos do espetáculo, se comprimia junto às estrebarias para visitar os animais, era quase inevitável que passassem diante do artista da fome e parassem um pouco; talvez permanecessem ali por mais tempo se a multidão que vinha atrás, sem entender aquela parada no meio do caminho aos estábulos, não tornasse impossível uma observação mais prolongada e tranqüila. Esse também era o motivo pelo qual o jejuador tremia ao pensar naquelas horas de visita, que ele naturalmente desejava como meta da sua vida. Nos primeiros tempos mal podia esperar os intervalos entre as apresentações; encantado, dirigia o olhar para a multidão que se aproximava, até que logo — nem mesmo o auto-engano mais pertinaz e quase consciente resistia às experiências — se convenceu de que o objetivo daquelas pessoas era sempre, sem exceção, visitar os estábulos. O mais belo continuava sendo essa

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

visão à distância. Pois assim que os visitantes se aproximavam dele, ensurdeciam-no os gritos e xingamentos dos dois partidos que sem cessar se formavam — o daqueles que queriam vê-lo confortavelmente (tornou-se em breve o mais penoso para o artista da fome), não por compreensão, mas por capricho e teimosia; e o daqueles que queriam ir diretamente às estrebarias. Passada a grande turba, chegavam os retardatários, mas mesmo estes, a quem nada mais impedia de ficar ali quanto tempo quisessem, apertavam o passo e iam direto, quase sem olhar para o lado, a fim de chegar em tempo de ver os animais. E não era um acaso muito freqüente que um pai de família viesse com seus filhos, apontasse o dedo para o jejuador, explicasse em detalhe do que se tratava, contasse coisas de anos passados, quando presenciara apresentações semelhantes, mas incomparavelmente mais grandiosas e as crianças, em vista do seu preparo insuficiente na escola e na vida, continuavam sem entender — o que significava para elas passar fome? — mas traíam no brilho dos seus olhos perscrutadores algo dos novos tempos vindouros e mais clementes. Talvez — dizia às vezes o jejuador a si mesmo — tudo melhorasse um pouco, se o local da sua exibição não estivesse tão perto dos estábulos. Então a escolha seria mais fácil para as pessoas, sem falar que as exalações das estrebarias, a inquietação dos animais à noite, o transporte dos pedaços de carne crua para as feras, os rugidos durante a alimentação, o feriam e deprimiam constantemente. Mas ele não ousava comunicar aquilo à direção; pois ainda assim agradecia aos animais a multidão de visitantes, entre os quais se podia encontrar aqui e ali algum destinado a ele. Como saber em que lugar o esconderiam se ele quisesse lembrar aos outros sua existência e com isso — pensando bem — que era apenas um obstáculo no caminho aos estábulos?

De qualquer forma um pequeno obstáculo, um estorvo que se tornava cada vez menor. As pessoas acostumavam-se à estranheza



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

de se querer chamar a atenção para um artista da fome nos tempos atuais e esse hábito lavrava a sentença contra ele. O jejuador podia jejuar tão bem quanto quisesse — e ele o fazia — mas nada mais podia salvá-lo: passavam reto por ele. Tente explicar a alguém a arte do jejum! Não se pode explicá-la para quem não a sente. Os belos cartazes ficaram sujos e ilegíveis, foram arrancados, não ocorreu a ninguém substituí-los; a pequena tabela com o número dos dias de jejum, que nos primeiros tempos era cuidadosamente renovada, continuava a mesma há muito tempo, pois após as primeiras semanas os próprios funcionários não quiseram mais se dar nem a este pequeno trabalho; assim o artista da fome continuou jejuando como um dia sonhara, e isso não representava nenhum grande esforço para ele, tal como havia previsto. Mas ninguém contava os dias, ninguém, nem mesmo o jejuador conhecia a extensão do seu desempenho, e seu coração ficou pesado. E quando certa vez, nesse tempo, um ocioso se deteve diante da jaula, escarneceu da velha cifra na tabela e falou de embuste, essa foi, à sua maneira, a mais estúpida mentira que a indiferença e a maldade inata puderam inventar, já que não era o artista da fome quem cometia a fraude — ele trabalhava honestamente — mas sim o mundo que o fraudava dos seus méritos.

Passaram-se ainda muitos dias e até isso chegou ao fim. Certa vez um inspetor notou a jaula e perguntou aos serventes por que deixavam sem uso aquela peça perfeitamente aproveitável com palha apodrecida dentro; ninguém sabia, até que um deles, com a ajuda da tabuleta, se lembrou do artista da fome. Levantaram a palha com ancinhos e encontraram nela o jejuador.

— Você continua jejuando? — perguntou o inspetor. — Afinal quando vai parar?

— Peço desculpas a todos — sussurrou o artista da fome; só o inspetor, que estava com o ouvido colado às grades, o entendia.

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

— Sem dúvida — disse o inspetor, colocando o dedo na testa, para indicar aos funcionários, com isso, o estado mental do jejuador. — Nós o perdoamos.

— Eu sempre quis que vocês admirassem meu jejum — disse o artista da fome.

— Nós admiramos — retrucou o inspetor. — Por que não haveríamos de admirar?

— Mas não deviam admirar — disse o jejuador.

— Bem, então não admiramos — disse o inspetor. — Por que é que não devemos admirar?

— Porque eu preciso jejuar, não posso evitá-lo — disse o artista da fome.

— Bem se vê — disse o inspetor. — E por que não pode evitá-lo?

— Porque eu — disse o jejuador, levantando um pouco a cabecinha e falando dentro da orelha do inspetor com os lábios em ponta, como se fosse um beijo, para que nada se perdesse. — Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo mundo.

Estas foram suas últimas palavras, mas nos seus olhos embaciados persistia a convicção firme, embora não mais orgulhosa, de que continuava jejuando.

— Limpem isso aqui! — disse o inspetor, e enterraram o artista da fome junto com a palha.

Mas na jaula puseram uma jovem pantera. Era um alívio sensível até para o sentido mais embotado ver aquela fera dando voltas na jaula tanto tempo vazia. Nada lhe faltava. O alimento de que gostava, os vigilantes traziam sem pensar muito; nem da liberdade ela parecia sentir falta: aquele corpo nobre, provido até estourar de tudo o que era necessário, dava a impressão de carregar consigo a própria liberdade; ela parecia estar escondida em algum lugar das suas mandíbulas. E a alegria de viver brotava da sua garganta com

[Digite texto]



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

tamanho intensidade que para os espectadores não era fácil suportá-la. Mas eles se dominavam, apinhavam-se em torno da jaula e não queriam de modo algum sair dali.

Fonte: Kafka, 1998.

*JOSEFINA, A CANTORA
OU
O POVO DOS CAMUNDONGOS*

Nossa cantora se chama Josefina. Quem não a ouviu não conhece o poder do canto. Não existe ninguém a quem seu canto não arrebate, o que deve ser mais valorizado ainda, uma vez que nossa raça em geral não é amante da música. Para nós a música mais amada é a paz do silêncio; nossa vida é dura e, mesmo quando procuramos nos livrar de todas as preocupações diárias, já não sabemos nos elevar a coisas tão distantes do nosso cotidiano como a música. Mas não o lamentamos muito; nem mesmo chegamos a esse ponto; consideramos como nossa maior vantagem uma certa esperteza prática, da qual evidentemente necessitamos com a máxima premência; e é com o sorriso dessa astúcia que costumamos nos consolar de tudo, ainda que aspirássemos — o que não acontece — à felicidade que talvez emane da música. Só Josefina é uma exceção; ela ama a música e sabe também transmiti-la; é a única; com o seu passamento a música desaparecerá — quem sabe por quanto tempo — da nossa vida.

Muitas vezes me perguntei o que acontece efetivamente com essa música. De fato somos inteiramente não-musicais; como é que entendemos a música de Josefina, ou pelo menos acreditamos entender, já que ela nega nosso entendimento? A resposta mais simples seria que a beleza do seu canto é tão grande que até o sentido mais embotado é incapaz de resistir, mas esta resposta não é satisfatória. Se fosse realmente assim, diante desse canto precisaríamos, de uma vez por todas, ter o sentimento de algo



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

extraordinário, a sensação de que nessa garganta ressoa alguma coisa que nunca ouvimos antes e que não temos absolutamente capacidade de escutar — algo para o qual Josefina e ninguém mais nos torna aptos. Mas na minha opinião é justamente isso o que não ocorre; eu não o sinto e nunca o notei também nos outros. Em círculos de confiança admitimos abertamente uns aos outros que o canto de Josefina, enquanto canto, não tem nada de excepcional.

É realmente um canto? Embora não sejamos musicais temos tradições de canto; em épocas antigas do nosso povo o canto existiu; as lendas falam a esse respeito e foram conservadas inclusive canções, que naturalmente ninguém mais sabe cantar. Temos portanto uma noção do que é canto e a arte de Josefina não corresponde, na verdade, a essa noção. É pois realmente um canto? Não é talvez apenas um assobio? E assobiar todos nós sabemos, é a aptidão propriamente dita do nosso povo, ou melhor: não se trata de uma aptidão, mas de uma manifestação vital bem característica. Todos nós assobiamos, mas certamente ninguém cogita fazê-lo passar por arte; assobiamos sem prestar atenção nisso, até mesmo sem o perceber, e muitos entre nós ignoram totalmente que o assobio faz parte das nossas peculiaridades. Portanto se fosse verdade que Josefina não canta, mas só assobia e que talvez, como pelo menos me parece, mal ultrapasse os limites do assobio usual; que talvez a sua força não baste nem para esse assobio costumeiro, ao passo que um trabalhador comum da terra o emite sem esforço o dia inteiro enquanto realiza o seu trabalho — se tudo isso fosse verdade, então o suposto talento artístico de Josefina estaria refutado; mas a partir daí teria que ser solucionado o enigma do seu grande efeito.

Mas de fato não é apenas assobio o que ela produz. Se alguém se coloca à distância e fica escutando, melhor ainda — submete-se a uma prova nesse sentido; se portanto Josefina eventualmente canta entre outras vozes e alguém se propõe a tarefa de reconhecer sua

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

voz, então é irrecusável que não irá escutar outra coisa senão um assobio comum, que no máximo se destaca um pouco pela delicadeza ou pela debilidade. Mas se o observador fica diante dela, aí então não é apenas um assobio: para compreender a sua arte é necessário não só ouvi-la como também vê-la. Mesmo que fosse somente o nosso assobio cotidiano, aqui já existe a singularidade de alguém que se põe, solenemente, a não fazer outra coisa senão o usual. Quebrar uma noz não é verdadeiramente uma arte, por isso ninguém ousará convocar um público e, para entretê-lo, começar a quebrar nozes diante dele. Mas se apesar disso ele o faz e sua intenção é bem-sucedida, então não se trata única e exclusivamente de quebrar nozes. Ou então se trata de quebrar nozes, mas se verifica que não demos atenção a esta arte porque a dominávamos completamente e que este novo quebrador de nozes mostra a verdadeira essência dela — momento em que poderia até ser útil ao efeito se ele fosse menos hábil em quebrar nozes do que a maioria de nós.

Talvez aconteça algo semelhante com o canto de Josefina; admiramos nela aquilo que de modo algum admiramos em nós; a esse respeito aliás ela está de pleno acordo conosco. Eu estava presente quando certa vez — naturalmente isso ocorre com frequência — alguém chamou a atenção dela para o assobio geral do povo, e o fez na verdade de maneira bastante discreta, mas para Josefina isso foi demais. Ainda não vi um sorriso tão insolente e arrogante como o que ela então ostentou; ela, que por fora é a própria delicadeza, e nesse aspecto sobressai até mesmo num povo tão rico em figuras femininas como o nosso, pareceu naquele momento francamente mesquinha; com a sua grande sensibilidade, porém, pôde tomar consciência de si mesma e se dominou. Seja como for, nega qualquer relação entre sua arte e o ato de assobiar. Ela tem só desprezo por aqueles que têm opinião contrária à sua — e provavelmente um ódio não confessado. Não é uma vaidade



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

comum, pois essa oposição, à qual eu também meio que pertenço, certamente não a admira menos que a multidão; mas Josefina não quer ser apenas admirada, e sim admirada exatamente da maneira definida por ela; só admiração não lhe interessa. E quando estamos sentados diante dela nós a compreendemos — só se faz oposição à distância; quando se está sentado diante dela sabe-se: o que ela aqui assobia não é assobio.

Uma vez que assobiar faz parte dos nossos hábitos espontâneos, seria possível pensar que se assobia também no auditório de Josefina; a arte dela nos faz bem e quando nos sentimos bem, assobiamos; mas sua audiência não assobia, nela nem um rato bole, como se participássemos todos da paz almejada, da qual nosso próprio assobio no mínimo nos aparta — e por isso silenciamos. É seu canto o que nos enleva ou a quietude solene que envolve a fraca vozinha? Sucedeu certa vez que uma coisinha tola começou a assobiar com a maior inocência durante o canto de Josefina. Era exatamente a mesma coisa que ouvíamos de Josefina: lá na frente o assobio que continuava tímido apesar de toda a prática e aqui no público a assobiação infantil e esquecida de si mesma; teria sido impossível marcar a diferença; mas calamos imediatamente a perturbadora com guinchos e sibilos, embora não tivesse sido necessário, pois de qualquer maneira ela certamente teria se escondido de medo e vergonha; enquanto isso Josefina entoava seu assobio triunfal e, completamente fora de si, estendia os braços e esticava o pescoço até o limite máximo.

Aliás ela é sempre assim: qualquer ninharia, qualquer acaso, qualquer renitência, um estalo na platéia, um ranger de dentes, uma falha de iluminação, ela considera adequados para aumentar o efeito do seu canto; de fato na sua opinião ela canta para ouvidos surdos; entusiasmo e aplauso não lhe faltam, mas há muito tempo ela aprendeu a renunciar à compreensão real, tal como a concebe. Por isso todas as perturbações lhe vêm a propósito: tudo o que se

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
opõe de fora à pureza do seu canto é derrotado pelo mero confronto numa luta ligeira — na verdade sem luta alguma — e pode contribuir para despertar a multidão, para ensinar-lhe, se não a compreensão, pelo menos um respeito instintivo.

Se as pequenas coisas já lhe servem, quanto mais as grandes. Nossa vida é muito intranquã, cada dia traz surpresas, temores, esperanças e sustos, de tal forma que o indivíduo não poderia absolutamente suportar tudo se não tivesse dia e noite o apoio dos companheiros; mas mesmo assim ela com freqüência fica bem difícil; às vezes tremem mil ombros sob o peso que na verdade estava destinado a apenas um. Aí Josefina considera ter chegado sua hora. Ei-la em pé, o ser delicado vibrando inquietadoramente sobretudo abaixo do peito; é como se estivesse reunindo no canto todas as forças, como se tudo nela que não sirva imediatamente ao canto ficasse privado de qualquer energia, de qualquer possibilidade de vida; como se ela, despojada, entregue, estivesse só sob a proteção de bons espíritos; como se um alento frio, ao passar ventando, pudesse matá-la, enquanto ela, completamente retirada, habita o próprio canto. Mas é justamente diante dessa visão que nós, seus supostos opositores, costumamos dizer: “Ela não pode nem assobiar; tem que fazer um esforço medonho para arrancar de si não um canto — de canto nem se fala — mas o assobio habitual da terra”. Assim nos parece, mas isso é — como já foi referido — uma impressão na realidade inevitável, porém transitória e que desaparece rápido. Logo mergulhamos, nós também, no sentimento da multidão que, cálida, um corpo encostado ao outro, escuta com a respiração contida.

E para reunir em torno de si esta multidão do nosso povo quase sempre em movimento, correndo de lá para cá em função de objetivos nem sempre muito claros, Josefina não precisa, na maior parte das vezes, fazer outra coisa senão, com a cabecinha atirada para trás, a boca semi-aberta, os olhos voltados para o alto, assumir



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

a posição que indica a intenção de cantar. Pode fazer isto onde quiser, não precisa ser um lugar visível de longe; qualquer lugarzinho escondido, escolhido segundo o capricho casual do instante, é igualmente aproveitável. A notícia de que vai cantar se espalha depressa e logo desfilam as procissões. Ora, algumas vezes se interpõem obstáculos, Josefina canta de preferência em tempos agitados, múltiplos cuidados e aflições nos forçam a trilhar toda sorte de caminhos, não é possível reunir-se — nem mesmo com a melhor boa vontade — tão rápido quanto Josefina deseja e ela fica parada talvez por algum tempo na sua postura solene sem audiência satisfatória — aí naturalmente ela se enfurece, bate com os pés no chão, xinga de um modo totalmente impróprio para uma moça e chega até a morder. Mas mesmo um comportamento como esse não prejudica sua fama; ao invés de se pôr um pouco de limite às suas exageradas exigências, esforça-se para corresponder a elas; são enviados mensageiros para convocar ouvintes; mantém-se em segredo que isso está acontecendo; nos caminhos de todas as redondezas vêm-se sentinelas que gesticulam, aos que se aproximam, para que se apressem; isso dura até que finalmente esteja reunido um número razoável de espectadores.

O que impele o povo a se esforçar tanto por Josefina? A resposta a esta pergunta não é mais fácil do que a relativa ao seu canto — com a qual certamente está relacionada. Seria possível riscá-la e fundi-la com a segunda, se coubesse afirmar, por exemplo, que o povo está entregue incondicionalmente a Josefina em virtude do canto. Mas de modo algum este é o caso; devoção incondicional é coisa que o nosso povo mal conhece; pois, amando acima de tudo a astúcia — evidentemente sem maldade —, o mexerico infantil e o matraquear sem dúvida inocente que só movimentam os lábios, um povo desses não pode se entregar incondicionalmente à devoção; até Josefina sente isso, e é o que ela combate com todo o vigor da sua fraca garganta.

Certamente nesses julgamentos genéricos não se pode ir longe demais: o povo é devotado a Josefina, só que não incondicionalmente. Ele não seria, por exemplo, capaz de rir dela. Pode-se admitir que em Josefina há muita coisa que convida ao riso; e o riso, em si mesmo, está sempre ao nosso alcance; apesar de toda a miséria da nossa vida, um riso discreto é natural entre nós; mas de Josefina nós não rimos. Às vezes tenho a impressão de que o povo concebe sua relação com ela de tal modo que este ser frágil, necessitado de proteção e de certa forma notável — segundo a opinião dela, notável pelo canto — fica sob os seus cuidados e ele precisa olhar por ela; o motivo ninguém sabe direito, só o fato parece estabelecido. Mas daquilo que está sob o nosso cuidado nós não rimos; rir seria faltar ao dever; o máximo de maldade que os mais maldosos dentre nós praticam é dizer de vez em quando: “Quando vemos Josefina, nossa vontade de rir desaparece”.

Assim, o povo cuida de Josefina à maneira de um pai que se incumbe do filho que lhe estende a mãozinha — não se sabe ao certo se pedindo ou exigindo. Seria possível pensar que nosso povo não serve para cumprir esses deveres paternos, mas na realidade ele os desempenha, pelo menos neste caso, de modo exemplar; nenhum indivíduo isolado poderia fazer o que, neste sentido, o povo como um todo consegue. Evidentemente a diferença de forças entre o povo e o indivíduo é tão gigantesca, que basta atrair o protegido ao calor da sua proximidade que ele fica suficientemente protegido. Contudo ninguém ousa falar destas coisas com Josefina. “Para mim a proteção de vocês não vale um assobio”, diz ela. “Certo, certo, nem um assobio”, pensamos nós. Afora isso não há contestação real quando ela se rebela — é antes o modo de ser e agradecer característico de uma criança — e aqui o papel do pai é não fazer caso.

Mas existe ainda alguma outra coisa que é mais difícil de explicar nesta relação entre o povo e Josefina. Na verdade Josefina pensa o



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

contrário, pois acredita ser ela quem protege o povo. Seu canto supostamente nos salva de uma situação política ou econômica difícil — nada menos que isso — e se não expulsa a desgraça, pelo menos nos dá energias para suportá-la. Ela não o afirma deste modo nem de outro qualquer; em geral fala pouco e se mantém em silêncio no meio dos tagarelas; mas esta convicção brilha nos seus olhos e pode ser lida na sua boca fechada: só poucos entre nós conservam a boca fechada, mas ela consegue fazê-lo. A cada má notícia — e em certos dias elas se atropelam, inclusive as falsas e as semiverdadeiras — ela se levanta imediatamente, quando o seu costume é ficar deitada no chão, cansada; levanta-se, estica o pescoço e procura abranger com o olhar o seu rebanho, como o pastor ante a tempestade. Certamente também as crianças, no seu modo de ser selvagem e sem domínio, têm pretensões semelhantes, mas, no caso de Josefina, elas não são infundadas. Sem dúvida ela não nos salva nem nos dá forças, é fácil fazer-se passar por salvador deste povo acostumado ao sofrimento, que não se poupa, que é rápido nas decisões, que conhece a morte, que só na aparência é medroso na atmosfera de temeridade onde constantemente vive, e além disso tão fecundo quanto audacioso — é fácil, digo eu, fazer-se passar por salvador *a posteriori* deste povo, que de algum modo sempre salvou a si próprio, mesmo às custas de vítimas, diante das quais o pesquisador de história — em geral negligenciamos totalmente a pesquisa histórica — fica gelado de pavor. E no entanto é verdade que justamente em situações de emergência escutamos melhor que de costume a voz de Josefina. As ameaças que pesam sobre nós nos tornam mais quietos, mais modestos, mais dóceis ao arbítrio de Josefina; é de bom grado que nos reunimos e nos apinhamos, especialmente porque isso acontece por um motivo totalmente distanciado da torturante questão central; é como se ainda bebêssemos juntos, rapidamente — sim, a pressa é necessária e disso Josefina se esquece com muita

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
frequência —, uma taça de paz antes da luta. Não é tanto um recital de canto quanto uma assembléia do povo — na verdade uma assembléia inteiramente silenciosa, exceção feita ao pequeno assobio lá na frente; a hora é grave demais para que se quisesse desperdiçá-la matraqueando.

Naturalmente uma relação deste tipo não poderia de forma alguma satisfazer Josefina. A despeito do mal-estar nervoso que a acomete por causa da sua situação jamais esclarecida por completo, muita coisa ela, ofuscada pela presunção, não vê e pode, sem grande esforço, ser levada a perder ainda mais de vista; nesse sentido, ou seja, num sentido em geral útil, um enxame de aduladores está sempre a postos; mas cantar apenas de passagem, despercebida, num lugarzinho da assembléia do povo — não, em nome disso ela não sacrificaria seu canto, embora em si mesmo não fosse absolutamente pouco.

Mas ela não precisa fazê-lo, pois sua arte não passa inadvertida. Embora no fundo estejamos ocupados com coisas muito distintas e o silêncio não reine exclusivamente em função do canto e alguns não ergam o olhar, mas comprimam o rosto na pele do vizinho e Josefina pareça portanto estar se esforçando inutilmente lá em cima, algo do seu assobio abre caminho até nós — isso não se pode negar. Esse assobio, que se eleva onde o silêncio se impõe a todos os outros, chega ao indivíduo quase como uma mensagem do povo; seu assobio fino, em meio às decisões difíceis, é quase como a existência miserável do nosso povo em meio ao tumulto do mundo hostil. Josefina se afirma — esse nada de voz, esse nada de desempenho se afirma e abre caminho até nós: faz bem pensar nisso. Nessas ocasiões certamente não suportaríamos um verdadeiro artista do canto (se se encontrasse algum entre nós) — e recusaríamos a uma só voz a insensatez de uma apresentação desse tipo. Que Josefina seja poupada de saber que o fato de a escutarmos é uma prova contra o seu canto. Sem dúvida ela



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

presente isso, do contrário por que negaria com tanta veemência que a escutamos? Mas ela continua a cantar e passa assobiando por cima desse pressentimento.

Fosse como fosse, porém, sempre haveria um consolo para ela: de certo modo nós a escutamos realmente — e é provável que de maneira semelhante à que se ouve um artista do canto; ela consegue efeitos que ele se esforçaria em vão para obter de nós e que se devem justamente aos recursos insuficientes de Josefina. Sem dúvida isso está relacionado principalmente com o nosso estilo de vida.

Nosso povo não conhece a juventude e tem uma infância insignificante. É certo que aparecem regularmente exigências no sentido de que se garanta às crianças uma liberdade especial, uma proteção especial, seu direito a um pouco de despreocupação, a um pouco de travessura insensata, a um pouco de brincadeira — esse direito deve ser reconhecido e o seu exercício encorajado; essas pretensões surgem e quase todo mundo as aprova, não há nada que precisasse mais de aprovação, mas também não existe nada que na realidade da nossa vida se pudesse conceder menos: aprovam-se as exigências, fazem-se tentativas nesse sentido, mas logo tudo volta a ser como antes. Nossa vida é de tal ordem que uma criança, assim que consegue andar um pouco e discernir alguma coisa no meio que a circunda, precisa também cuidar de si mesma como um adulto; as regiões pelas quais precisamos viver espalhados por motivos econômicos são tão grandes, tantos os nossos inimigos e tão imprevisíveis os perigos que nos esperam em toda a parte, que não podemos manter as crianças afastadas da luta pela existência, pois se o fizéssemos, isso representaria seu fim prematuro. A estas tristes razões acrescenta-se sem dúvida também outra, considerável: a fertilidade da nossa linhagem. Uma geração — todas são numerosas — empurra a outra, as crianças não têm tempo de ser crianças. Podem outros povos tratar seus filhos com

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

esmero, construir escolas para os pequenos, podem sair delas todos os dias, em massa, as crianças — futuro do povo: durante muito tempo, dia após dia, são sempre as mesmas crianças que de lá saem. Não temos escolas, mas do nosso povo jorram, em intervalos brevíssimos, os bandos infinitos dos nossos filhos, chiando ou pipilando alegremente enquanto ainda não sabem assobiar, rodando ou, graças à pressão, rolando continuamente enquanto ainda não sabem andar, arrastando atabalhoadamente tudo por força da sua massa enquanto ainda não podem enxergar — nossos filhos! Não, como naquelas escolas, as mesmas crianças — não: sempre, sempre mais, elas são novas, sem fim, sem interrupção; mal aparece uma, já não é mais criança, já a pressionam por trás as novas caras infantis, indistinguíveis na sua multidão e na sua pressa, róseas de felicidade. Evidentemente, por mais belo que isso seja, e por mais que outros possam com razão nos invejar por isso, não podemos dar aos nossos filhos uma infância real. E este fato tem conseqüências. Uma certa infantilidade inextinguível, inerradicável, impregna nosso povo; em contraste direto com o que temos de melhor — o senso prático infalível — agimos muitas vezes de maneira completamente tola, como aliás é tolo o modo de agir das crianças: absurdo, pródigo, generoso, leviano, e tudo, tantas vezes, em nome de uma pequena brincadeira. E mesmo que a nossa alegria não possa, com isso, ter mais toda a força da alegria infantil — o que é natural —, certamente alguma coisa dela continua ainda vivendo. É desta infantilidade do nosso povo que desde o início Josefina também tira proveito.

Mas nosso povo não é só pueril, de certo modo ele também é prematuramente velho; em nós infância e velhice manifestam-se de forma diferente que nos outros. Não temos juventude, ficamos logo adultos, e continuamos então adultos por um tempo demasiadamente longo, vêm daí um certo cansaço e uma certa



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

desesperança que atravessam com um vinco largo a essência no conjunto tão tenaz e cheia de esperança do nosso povo. Relaciona-se com isso, decerto, também a nossa amusicalidade; somos velhos demais para a música; sua excitação, seu enlevo, não se ajustam à nossa gravidade e é com cansaço que nós a rejeitamos; recolhemo-nos ao assobio; para nós a medida certa é um pouco de assobio aqui e ali. Quem sabe haja talentos musicais entre nós; mas se houver, o caráter dos compatriotas os terá reprimido antes mesmo do seu desenvolvimento. Josefina, pelo contrário, pode cantar ou assobiar à vontade — qualquer que seja o nome que ela dê a esta ação — pois isso não nos perturba, corresponde à nossa maneira de ser, podemos suportá-lo bem; se contiver algo de música, então está reduzido à mais completa insignificância; conserva-se uma certa tradição musical, mas sem que isso nos cause o mínimo incômodo.

Ao povo animado por esses sentimentos, porém, Josefina traz mais coisas. Nos seus concertos, principalmente nas épocas difíceis, só os muito jovens têm interesse pela cantora como tal, só eles observam com assombro como ela encrespa os lábios, expele o ar por entre os graciosos dentes da frente, enlanguesce de admiração pelos sons que ela mesma produz e aproveita essa languidez para ficar estimulada a novas realizações, que se tornam cada vez mais incompreensíveis para ela; a multidão propriamente dita, no entanto — isso é fácil de reconhecer —, recolheu-se em si mesma. Aqui, nas escassas pausas entre as lutas, o povo sonha, é como se os membros do indivíduo se relaxassem, como se desta vez fosse permitido ao desassossegado se estender e se espreguiçar à vontade na cama grande e quente do povo. E nesses sonhos soa aqui e ali o assobio de Josefina; ela o chama de cintilante, nós o chamamos de destacado; mas de qualquer forma aqui ele está no lugar certo como em nenhuma outra parte, como raramente a música encontra o momento que a espera. Está contido nele algo

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
da nossa infância pobre e breve, algo da felicidade perdida e nunca mais encontrada; mas nele se acha também alguma coisa da vida ativa dos dias de hoje — da sua vivacidade pequena, inconcebível, que no entanto existe e não pode ser extinta. E na verdade tudo isso é dito não em tom grandiloquente, mas com voz leve, sussurrada, confidencial, às vezes um pouco rouca. Naturalmente é um assobio. Como não? O assobio é a língua do nosso povo, só que alguns assobiam a vida inteira e não o sabem; aqui porém o assobio está liberado das cadeias da vida cotidiana e nos liberta também por um curto espaço de tempo. É evidente que não iríamos perder essas apresentações.

Mas daí até a afirmação de Josefina, de que nessas épocas ela nos dá novas forças etc. etc., o caminho é muito longo. Isso no entanto vale para as pessoas comuns, não para os adúladores de Josefina. “Como poderia ser diferente?” — dizem eles com desenvolta ousadia — “como se explicaria de outra forma a grande afluência, especialmente sob perigo iminente, e que algumas vezes já impediu até uma defesa satisfatória realizada em tempo contra esse mesmo perigo?” Bem, infelizmente, esta última observação é correta, mas não pertence aos títulos de glória de Josefina, principalmente quando se acrescenta que, nas ocasiões em que essas assembleias foram dissolvidas inesperadamente pelo inimigo e vários dos nossos tiveram que perder a vida, Josefina, que era a culpada de tudo, que talvez tenha até atraído o inimigo com o seu assobio, estava sempre na posse do mais seguro dos lugarzinhos e sob a proteção dos seus adeptos foi a primeira a desaparecer em silêncio e a toda pressa. Mas até isso no fundo todos sabem e entretanto acorrem de novo quando Josefina, a seu critério, na vez seguinte, em alguma parte, não importa quando, se levanta para cantar. Daí se poderia concluir que Josefina está praticamente acima da lei, que lhe é permitido fazer o que quer, mesmo quando põe em perigo a comunidade, e que tudo lhe é perdoado. Se fosse assim,



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

então as pretensões de Josefina seriam perfeitamente compreensíveis, de certa forma seria possível ver, nessa liberdade que o povo lhe concederia, nessa oferenda extraordinária, a ninguém mais assegurada, e que na verdade contraria as leis, uma confissão de que o povo — como ela afirma — não a entende, admira impotente a sua arte, não se sente digno dela, procura compensar a dor que lhe causa através de um desempenho francamente desesperado e, assim como a sua arte está além da sua capacidade de entendimento, coloca também a pessoa e os respectivos desejos fora do seu poder de mando. Ora, isso não é de modo nenhum verdadeiro, talvez haja indivíduos que capitulem rápido demais diante de Josefina, mas como o povo não capitula incondicionalmente diante de ninguém, também não o faz diante dela.

Desde há muito tempo, talvez desde o início da sua carreira artística, Josefina luta para ser liberada de qualquer trabalho, em consideração ao seu canto; devia ser aliviada da preocupação com o pão de cada dia e de tudo o mais que está ligado à nossa luta pela existência, o que provavelmente seria repassado ao conjunto do povo. Um entusiasta apressado — encontravam-se também alguns destes — poderia deduzir, já a partir da singularidade dessa exigência — da mentalidade capaz de imaginá-la —, a sua legitimação interna. Mas o nosso povo tira outras conclusões e rejeita calmamente a exigência. Também não se empenha demais na refutação dos fundamentos do pedido. Josefina aponta, por exemplo, que o esforço do trabalho prejudica sua voz, que na verdade ele é pequeno em comparação com o esforço do canto, mas tira-lhe a possibilidade de descansar o suficiente depois e de renovar as energias para um novo recital; com isso ela tem que se esgotar por completo e nessas circunstâncias não pode nunca atingir o seu rendimento máximo. O povo a ouve e segue em frente. Embora fácil de comover, este povo às vezes não se deixa

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
absolutamente tocar. A recusa em certas ocasiões é tão dura que até Josefina fica perplexa, parece se submeter, trabalha como se deve, canta o melhor que pode, mas tudo isso por um certo tempo, depois retoma a luta com forças renovadas — e neste caso elas parecem ilimitadas.

É claro que no fundo Josefina não aspira àquilo que exige literalmente. Ela é razoável, não tem medo do trabalho — entre nós não se conhece quem fuja ao trabalho; mesmo depois de aprovada a sua exigência, ela certamente não viveria de outra forma que não fosse a de antes, o trabalho não iria absolutamente impedir o seu canto e este de qualquer maneira também não se tornaria mais belo; o que ela almeja, portanto, é apenas o reconhecimento da sua arte: público, inequívoco, que sobreviva às épocas, que se eleve bem acima de tudo o que é conhecido até agora. Mas ao passo que quase todo o resto lhe parece alcançável, isto lhe é negado de modo obstinado. Talvez devesse ter dirigido o ataque logo de início numa outra direção; talvez agora reconheça o seu próprio erro, mas não pode mais recuar, o recuo significaria tornar-se infiel a si mesma; agora ela tem que permanecer em pé ou então cair com esta exigência.

Se ela realmente tivesse inimigos, como afirma, eles poderiam assistir a esta luta e se divertir sem mover um dedo. Mas Josefina não tem inimigos e mesmo que, aqui e ali, alguns levantem objeções contra ela, essa luta não diverte ninguém. Não fosse por outra coisa, porque o povo se mostra, aqui, na sua fria postura judicial — como aliás raramente se vê entre nós. E mesmo que, neste caso, alguém aprove essa atitude, a simples idéia de que o povo possa comportar-se contra ele de maneira semelhante exclui qualquer alegria. Pois tanto na exigência quanto na recusa não se trata da coisa em si mesma, mas do fato de que o povo pode se fechar impenetravelmente contra um compatriota — tão mais



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

impenetravelmente quanto, no resto, ele cuida desse mesmo companheiro de um modo paternal e, mais que paternal, humilde.

Se no lugar do povo estivesse um indivíduo, seria possível achar que esse homem cedeu o tempo todo a Josefina com o desejo contínuo e ardente de afinal acabar com a própria condescendência; que cedeu de modo sobre-humano na firme crença de que a concessão encontrará o limite certo, apesar de tudo; que cedeu mais do que era preciso, só para acelerar o processo, só para mimar Josefina e levá-la a desejos sempre novos, até que ela, finalmente, fez esta última exigência; aí decerto ele formulou a rejeição definitiva, de uma forma breve, porque há muito tempo preparada. Bem, é evidente que as coisas não são assim, o povo não precisa dessas artimanhas, além disso a veneração que ele tem por Josefina é honesta e provada e a exigência dela tão desmedida que qualquer criança inocente poderia prever-lhe o desfecho; apesar disso pode ser que na concepção de Josefina essas suposições desempenhem um papel e acrescentem amargura à dor da rejeitada.

Mas quaisquer que tenham sido suas suposições, ela não se deixa intimidar pela luta. Nos últimos tempos esta ficou inclusive mais ríspida; se até então ela a conduzia através de palavras, agora começa a empregar outros meios, que na sua opinião são mais eficazes e na nossa mais perigosos para ela mesma.

Muitos acreditam que Josefina se torna tão incisiva porque sente estar envelhecendo, a voz mostra fraquezas, e por isso lhe parece chegada a hora de travar a última batalha pelo seu reconhecimento. Não acredito nisso. Josefina não seria Josefina se isso fosse verdade. Para ela não existe nem envelhecimento nem enfraquecimento da sua voz. Quando exige alguma coisa, não é levada a isso por coisas exteriores, mas por uma lógica interna. Ela almeja a coroa máxima não porque no momento esta se encontre

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka
um pouco mais baixo, mas porque é a mais alta de todas; se estivesse no seu poder decidir, ela a penduraria mais alto ainda.

Esse desprezo pelas dificuldades exteriores não a impede, entretanto, de usar os meios mais indignos. Para ela seu direito está fora de dúvida; que lhe importa, portanto, como o alcança; principalmente se neste mundo, tal como ela o concebe, justamente os meios dignos têm que malograr. Talvez por isso ela tenha deslocado a luta pelo seu direito da área do canto para outra que lhe é menos cara. Seus partidários puseram em circulação declarações dela, segundo as quais se sente perfeitamente capaz de cantar de uma tal forma que seria um prazer real para todas as camadas do povo, até para a mais recôndita oposição — prazer real não no sentido do povo, que afirma tê-lo desde sempre ao ouvir Josefina, mas no sentido das exigências dela. Acrescenta porém que, já que não pode falsear o elevado, nem bajular o comum, é preciso ficar como está. A coisa é diferente, no entanto, quando se trata da sua luta pela libertação do trabalho; na verdade é também uma luta pelo seu canto, mas aqui ela não combate de modo imediato com a arma preciosa do seu canto; portanto qualquer meio que ela empregue é suficientemente bom.

Assim, por exemplo, espalhou-se o rumor de que Josefina pretende — caso não cedam às suas reivindicações — encurtar os floreios. Eu não entendo nada de floreios, nunca notei no seu canto algo do gênero. Mas Josefina quer encurtá-los; por enquanto não quer suprimi-los, só encurtá-los. Presumivelmente concretizou a ameaça, para mim entretanto não saltou à vista nenhuma diferença em relação às suas apresentações anteriores. O povo, no conjunto, escutou como sempre, sem se pronunciar sobre os floreios, e o tratamento dado à exigência de Josefina também não mudou. De resto é inegável que existe em Josefina, tanto na sua figura como no seu pensamento, algo muito gracioso. Assim, por exemplo, ela explicou, depois daquela apresentação — como se a sua decisão



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

sobre os floreios tivesse sido muito dura ou abrupta para o povo — que da próxima vez iria cantar novamente todos eles. Mas depois do concerto seguinte mudou de idéia outra vez: agora haviam terminado definitivamente os grandes floreios e, antes de uma decisão favorável a Josefina, eles não voltariam. Ora, o povo faz ouvidos moucos a todas essas explicações, decisões e contradecisões — como um adulto voltado para os próprios pensamentos ouve sem escutar a tagarelice de uma criança: no fundo benévolo, mas inacessível.

Mas Josefina não cede. Assim, por exemplo, afirmou recentemente que, durante o trabalho, sofreu um ferimento no pé, que lhe torna penoso ficar de pé durante o canto; mas como só pode cantar nessa posição, ela precisa agora encurtar até as canções. Embora manque e se faça apoiar pelos seus adeptos, ninguém acredita num ferimento real. Mesmo admitindo a sensibilidade especial do seu corpinho, somos um povo de trabalhadores e Josefina também faz parte dele; mas se quiséssemos mancar por causa de qualquer arranhão na pele, o povo todo não poderia parar de mancar. Por mais que ela se deixe conduzir como uma aleijada, por mais que se mostre nesse estado deplorável com maior freqüência que antes, o povo escuta o seu canto agradecido e encantado como outrora; mas não faz muito barulho por causa do encurtamento das canções.

Como não pode andar sempre mancando, inventa alguma outra coisa: alega cansaço, mau humor, fraqueza. Temos pois, além do concerto, um espetáculo teatral. Atrás de Josefina vemos os partidários que pedem e imploram que ela cante. Ela gostaria de cantar, mas não pode. Consolam-na, cobrem-na de bajulação, quase a transportam para o local previamente escolhido onde deve cantar. Finalmente ela cede, com lágrimas indecifráveis, mas quando — evidentemente nas últimas — quer começar a cantar, exausta, os braços estendidos, não como de costume, mas pendendo sem vida

PARA UMA NOVA ESTÉTICA DA ARTE: uma leitura de “Primeira dor”, “Um artista da fome”, “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”, de Franz Kafka

ao longo do corpo, lance em que se tem a impressão de que talvez eles sejam um pouco curtos demais — quando ela vai dar o tom, eis que não é possível de novo, um meneio relutante de cabeça o anuncia e ela desmaia diante dos nossos olhos. Logo entretanto se recompõe e canta, creio eu, de maneira não muito diferente da habitual — se alguém tem o ouvido apurado para as nuances mais finas talvez distinga uma excitação um pouco excepcional, mas que só beneficia o canto. E no final ela está até menos cansada do que antes, com o andar firme — se é que se pode chamar assim os seus passinhos apressados — afasta-se, recusando qualquer ajuda dos acólitos e examinando com olhares frios a multidão que lhe abre caminho respeitosamente.

Assim foi nos últimos dias; mas a novidade mais recente é que, na hora em que estava sendo esperada para cantar, Josefina sumiu. Não só seus partidários a procuram; muitos outros também se apresentam para o trabalho de busca; tudo em vão; Josefina desapareceu, não quer cantar, não deixa nem mesmo ser requisitada; desta vez ela nos abandonou completamente.

É curioso como são equivocados os cálculos desta esperta criatura — tão equivocados que se poderia pensar que ela nem calcula, apenas continua a ser arrastada pelo seu destino, que no nosso mundo só pode se tornar muito triste. Esquiva-se por conta própria ao canto e por conta própria destrói o poder que conquistou sobre os corações. Como pôde conquistar esse poder, se conhece tão pouco esses corações? Ela se esconde e não canta, mas o povo, calmo, sem decepção visível, imperioso, uma massa que encontra em si mesma o equilíbrio e que, ao contrário das aparências, só pode dar presentes, jamais recebê-los, nem mesmo de Josefina, esse povo vai seguindo o seu caminho.

O de Josefina, porém, tem que ir ladeira abaixo. Chegará logo o tempo em que seu último assobio vai soar e emudecer. Ela é um pequeno episódio na história eterna do nosso povo e o povo vai

[Digite texto]



SILVA, S.F.; MENOSSI, F. A.P.; IVAN, M.E.S.

superar a perda. Sem dúvida não será fácil para nós; como serão possíveis as assembleias em total mudez? Mas com Josefina elas também não eram mudas? Seu assobio real era significativamente mais alto e mais vivo do que a memória dele o será? Durante a existência dela foi ele mais que uma simples lembrança? Não será, antes, que o povo, na sua sabedoria, elevou tão alto o canto de Josefina porque desse modo ele não podia se perder?

Possivelmente, portanto, não sentiremos muita falta, mas Josefina, redimida da cansaça terrena — a seu ver preparada para os eleitos — se perderá alegremente na incontável multidão dos heróis do nosso povo e em breve — uma vez que não cultivamos a história — estará esquecida, como todos os seus irmãos, na escalada da redenção.

Fonte: Kafka, 1998.