xv abralic
experiências literárias textualidades contemporâneas

ESTÉTICA E POLÍTICA: UM LIMIAR EM "JOSEFINA, A CANTORA OU O POVO DOS CAMUNDONGOS" DE FRANZ KAFKA

Elis Spyker (UFRJ)
Ronaldo Lima Lins (UFRJ)

RESUMO: Em "Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos", Franz Kafka coloca em primeiro plano o lugar do artista e da obra de arte numa fábula na qual a própria experiência da literatura se encontra, segundo Deleuze, sob novos paradigmas, já distantes de uma estética. A literatura menor de Kafka, simbolizada perfeitamente no conto, requer desdobramentos que ultrapassam o estatuto tradicional da cultura e da arte. Resta, portanto, pensar a respeito da dimensão do artista, do público e da obra numa comunidade que não permite mais a plena existência daquilo que Walter Benjamin chamou de aura. A obra de Kafka em questão parece desenhar o limite da trajetória que a arte moderna percorreu e, assim, evidenciar a natureza dos impasses vividos pelos artistas e escritores durante o último século. Nesse sentido, levantaremos, neste trabalho, algumas reflexões que versam sobre a figura do artista e o gesto artístico no conto, procurando pensá-los em diálogo, especificamente, com a chamada arte de vanguarda europeia. Ao pensar as noções fundamentais presentes na teoria da arte das vanguardas, Boris Groys toma o "universalismo fraco" como a chave com a qual podemos esboçar os aspectos filosóficos de obras como as de Franz Kafka e dos artistas de vanguarda. Autores como Agamben e Zizek fornecerão também, do ponto de vista filosófico, as concepções necessárias para desenvolvermos a pesquisa no sentido de entender o pensamento sobre a arte e a literatura, especialmente a obra de Kafka, numa leitura política e não mais puramente estética. Apagaremos, com isso, as fronteiras entre a ética e a estética, assim como Josefina, a cantora de Kafka, dissolve todos os possíveis limites entre a arte e o povo.

Palavras-chave: Franz Kafka. Vanguardas. Estética. Política.

Nas primeiras décadas do século XX, Franz Kafka escreve o conto "Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos". A obra é a última realizada por ele, quando a tuberculose, atingindo seu nível mais grave, provocara lesões na garganta que comprometeram seriamente sua capacidade respiratória, deglutativa e de fala. Sem conseguir ingerir alimentos, Kafka esforça-se incrivelmente para revisar as provas tipográficas do conto "Um artista da fome". Impossibilitado de falar, kafkianamente dava vida, na palavra, a Josefina, uma artista da voz, ou uma cantora do silêncio. Pouco

tempo depois, no mesmo ano, Kafka falece, em 3 de junho de 1924, exatamente um mês antes de completar quarenta e dois anos de idade.

Contrariando todas as expectativas diante das condições em que foi escrito, o último texto de Kafka se diferencia de seus demais por, como bem observou Zizek (2012), em alguma medida não carregar aquela atmosfera angustiante e pegajosa esperada (somente, porém, em alguma medida). Assim somos apresentados à artista e sua arte, ou ao 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 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. (KAFKA, 1994, p. 20)

Se das obras de Kafka escolhemos nos dedicar mais profundamente à "Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos", aqui deve ser a nossa primeira parada. A partir desta estação, que é porta entreaberta não apenas para a artista, seu canto e o povo, como também para a narrativa, discutiremos algumas questões que, no mínimo, parecem-nos importantes, quando não nos saltam aos olhos.

Antes de qualquer coisa, é necessário atentarmos para uma impressão que, logo de início, se nos coloca; trata-se do tom crítico e analítico que se insinua na voz narrativa do conto. Ao longo de todo o texto, percebe-se que essa voz oscila espacial e

temporalmente entre a narração mais ou menos distanciada, que tenta contar uma história, e a observação diretamente participativa, que aqui, para além, ganha os contornos de uma reflexão altamente questionadora. Dito de outra maneira, é evidente que a voz narrativa não só se empenha em contar Josefina e sua arte como em levantar uma série de dúvidas, argumentos e hipóteses em torno delas.

Sabe-se que, no século XVIII, o filósofo francês Charles Batteux, que se dedicou ao estudo da Poética e da Teoria da Literatura e elaborou uma teoria sobre as Belas Artes, perguntava-se – para saber se uma determinada atividade (como a música e a dança) era artística – se ela era imitação e representação, como a poesia, por exemplo. Isto é, nesse questionamento, ele comparava tal atividade a outras tradicionalmente consagradas como artísticas.

É impossível não lembrar de Batteux ao lermos as primeiras reflexões do crítico-narrador de Kafka. Diz ele:

> 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. (KAFKA, 1994, p. 21)

Essas reflexões, curiosamente, enredam grande parte da narrativa e atraem, como centro de órbita altamente magnético, a atenção exclusiva dos comentadores do conto. Por vezes, inclusive, pode-se observar o trabalho árduo realizado por alguns deles em "decifrar o enigma" contido nos questionamentos do narrador e procurar respondê-los. Isto é, entregando-se à mesma tentativa realizada pelo nosso crítico e, ainda, advogando por Josefina ou acusando-a.

No conto, não demora muito para que outros elementos sejam colocados, estes necessários ao empreendimento de sua possível tese analítica: o crítico passa a inserir suposições, hipóteses, argumentos, pondo em dúvida a qualidade e o valor estéticos do canto de Josefina:

> - Pois é 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 da sua grande influência. (KAFKA, 1994, p. 21)

Tendo em vista que chegamos à artista e sua arte somente por meio da voz e dos olhos do narrador, o primeiro ponto com o qual precisamos trabalhar é exatamente o que eles nos dizem, e isso significa trabalhar com o lugar *de onde* eles falam. É preciso, inicialmente, identificar a motivação que desencadeia a dúvida quanto ao valor do canto de Josefina.

Trata-se, ao que parece, do aspecto sonoro dessa voz. Mas nos resta questionar a perspectiva contida no argumento de que, sendo esse aspecto comum, banal, ordinário (como o de um assobio, ou sequer isso), o talento artístico de Josefina estará refutado.

Em outras palavras, se o canto de Josefina não é extraordinário, não se diferencia de um chiado ou ruído que todo o povo compartilha, logo o que Josefina faz não é arte. Trata-se, evidentemente, de um critério, um juízo de valor baseado em uma noção específica sobre a arte, sobre *o que é* a arte.

O *Quadrado preto* de Malevich é um mero quadrado preto? O canto de Josefina é um mero assobio? É e não é. De modo que poderíamos – com razão afirmou Zizek – "imaginar um quadro de Josefina guinchando, com o título: 'isso não é guinchar'" (ZIZEK, 2012, p. 258), fazendo referência à obra de Magritte. É e não é, porque no canto de Josefina há uma realização empírica de sinais fracos para realizar, porém, uma dimensão transcendental. Ele só pode ser devidamente apreciado se o empírico não eclipsar o seu caráter transcendental, limitando o ponto de vista do espectador. Mas é necessário dizer que, aqui, o transcendental não é de natureza espiritual, e sim artística, ética e política.

É evidente que o canto de Josefina, enquanto voz-objeto, não possui uma propriedade sonora inerente que o avalie como singular e especial. O que distingue o assobio de Josefina do assobio dos outros camundongos é uma marca ínfima. Quando nos referimos, aqui, a "assobio", não estamos, naturalmente, pensando na sua materialidade, e sim na sua atividade. No assobio enquanto assobiar, no canto enquanto cantar. E cantar, aqui, é a "arte da diferença mínima" (DOLAR *apud* ZIZEK, 2012, p. 258). Mas o que significa exatamente essa diferença?

Boris Groys, abordando as imagens universalistas da vanguarda, auxilia-nos na compreensão de tal noção. Remetendo-se a Malevich, ele observa que

> De fato, com sua obra, Malevich abriu as portas da esfera da arte para imagens fracas - na verdade, para todas as imagens fracas possíveis. Mas [...] se o visitante da exposição de Malevich não pode apreciar a pintura de seu próprio filho, então também não pode apreciar verdadeiramente a abertura de um campo da arte que permite que as pinturas dessa criança sejam apreciadas. (GROYS, 2011, p. 97)

O crítico do conto de Kafka, em sua avaliação, comporta-se como o visitante da exposição. A conclusão que ele tira dela é exatamente essa, desacreditando Josefina, a artista. Seu canto, por ser comum e fraco, é considerado assobio, grunhido, ruído, chiado, o que, na perspectiva do crítico, é qualquer coisa que não seja canto, música ou arte. Pois o seu juízo se baseia em uma noção que lhe diz que a arte certamente não é algo ordinário, vulgar ou cotidiano: "não conseguimos elevar-nos a coisas tão afastadas do nosso cotidiano como a música" (KAFKA, 2009, p. 49). Mas também porque ele participa da mesma confusão que o público em geral da arte de vanguarda: percebe o canto de Josefina de maneira empírica, como voz-objeto. E é preciso lembrar que a camundonga apresenta seus recitais *ao público*.

É curioso notar, ainda, que esse juízo está impresso na própria diferenciação linguística, presente no texto, entre os nomes "canto"/"música" e "assobio"/"chiado"/"grunhido" (diferenciação que poderia ser lida como "fonte" e "mictório", tendo em mente Duchamp). Essa diferenciação causa embaraço, inclusive, nos leitores da narrativa – embaraço, aliás, tipicamente provocado pela forma de construção da linguagem kafkiana. Mas quando identificada a motivação da distinção, somos forçados, pela escrita de Kafka, a ressignificar a palavra, e a elaborar, agora, inversamente a questão: por que não?

O assobio é antes "uma manifestação comum" na vida do povo que um "dom artístico por excelência", pois todos assobiam, mas *ninguém pensa nele como gesto artístico*, de modo que ninguém o aprecia como tal. O povo simplesmente assobia.

Ninguém, menos uma camundonga: Josefina. O assobio dela, pensado como voz-objeto, é comum; em última instância, todo o povo possui essa peculiaridade. Mas Josefina é a única que reconhece o assobio como atividade artística, o que necessariamente já torna o assobiar algo incomum, ainda que tal distinção seja menor, ou mínima: "Não há arte sem olhar que a veja como tal" (RANCIÈRE, 2012, p. 82).

Isso, ao mesmo tempo, significa que Josefina já sofreu, nela mesma, a ação de seu reconhecimento. Para além disso, ela não somente pensa no assobiar como gesto artístico, mas o realiza. De modo que Josefina é, em si, meramente Josefina,

“exatamente igual a todos os integrantes ‘ordinários’ do povo” (ZIZEK, 2012, p. 258); mas é também “Josefina, cantora”, a artista, uma rubrica distintiva gravada pelo reconhecimento.

Da mesma maneira, o canto-objeto é igualmente o canto-de-Josefina. De fato, a arte da camundonga se funde ao reconhecimento (do canto e de si própria), e ele nada tem a ver com o conteúdo ou a técnica do som que a artista emite. Para ela, desistir de cantar seria desistir de si mesma.

O som sem sentido de sua voz é tão comum, banal e ordinário, que o profundamente estranho aqui é que mais ninguém, com exceção de Josefina, coloque-se a cantar, a realizá-lo canto, a ressignificá-lo. Embora toda a população dos camundongos possua a peculiaridade do assobio, ninguém mais o realiza gesto artístico.

Em outras palavras, o comum sendo realizado onde realizar o comum não é comum: é algo realmente incomum. Onde ninguém mais além de Josefina percebe o assobio popular como arte, o dito popular canta perfeitamente: “Em terra de cego, quem tem olho é rei”. Embora, aqui, já não existam reis.

O mesmo ocorre, por exemplo, quando pensamos no urinol de Duchamp. Talvez não haja nada mais comum, cotidiano e íntimo a todos nós do que um mictório; e, entretanto, Duchamp foi o único a realizá-lo *Fonte,* e a expô-lo ao mundo.

Havendo nada de especial na voz de Josefina, nada mais além de sua própria voz, ela funciona, portanto, como o urinol de Duchamp: “um objeto de arte não por uma propriedade material inerente qualquer, mas porque *ocupa o lugar do artista*”. A arte da camundonga é a da diferença mínima porque sua voz, ocupando o lugar do artista, “é um marcador puramente diferencial” (ZIZEK, 2012, p. 258, grifo nosso). Ela diferencia o silêncio em si e o silêncio como tal produzido pela presença dela mesma. Um outro silêncio, marcado pelo contraste com o canto.

Dito de outro modo, o que distingue o assobiar de Josefina do assobio geral é pensá-lo na dimensão da atividade artística, um gesto artístico cotidiano; e esta realização é exatamente a realização de um silêncio, igualmente distinto do silêncio em si, já outro. O que o diferencia é, portanto, o mesmo mínimo que distingue o chiar da cantora. Ele produz um silêncio artístico, proporcionado pela experiência da arte.

O assobio da cantora tem a forma do deslocamento – deslocamento artístico –, e é essa forma que estabelece a sua microdiferença. Mas se falamos em canto na forma do deslocamento, falamos, aqui, simultaneamente, em deslocamento do silêncio. Ambos

são o cotidiano sendo realizado deslocado da vida cotidiana, livre de seus grilhões. Isto é, o cotidiano em sua potência.

Coisa que só Josefina proporciona ao povo. Não ela em si, mas Josefina a artista. Ou seja, ela no seu próprio deslocamento. E, neste momento, neste único momento, os integrantes do povo também são livres, porque eles participam da experiência do deslocamento. Ali, vivem o cotidiano em sua potência, e já não são, eles mesmos, o que são na vida diária. Neste momento, eles são igualmente deslocados, experimentam o comum (de si próprios) em um lugar incomum (de si próprios). Mas apenas neste momento.

E não será em torno dessa experiência do deslocamento que o povo se reúne? Ou melhor, não será *por* ela? "É seu canto o que nos enleva ou a quietude solene que envolve a fraca vozinha?" (KAFKA, 1994, p. 22). O gesto artístico fraco de Josefina não exige demasiada atenção, ou talvez nenhuma. A sua arte é de baixa visibilidade, de modo que a contemplação atenta não é condição para nada. Os integrantes do povo não são espectadores, mas participantes. E o que o canto-silêncio de Josefina proporciona é, pelo contrário, a experiência da *desatenção*, da *descontração*, da qual o povo participa.

Quando o cotidiano é suspenso da prisão da normalidade, ele pode, finalmente, acontecer no não-espaço de sua potência; está, portanto, livre. E isso quer dizer que o tempo do calendário também é suspenso, descontrai-se. O canto-silêncio fraco de Josefina, cuja mensagem é apocalíptica – de que o tempo está em contração –, acontece como pura potência; a atividade em seu sinal zero descontrai o próprio tempo em contração, e, neste breve momento, sobrevive a ele.

Quando Josefina canta, enquanto os músculos do povo se descontraem, ocorre o mesmo com o tempo. Porque, sim, o povo dos camundongos vive no tempo em encolhimento. E, aqui, como notou Zizek, o conteúdo sociopolítico é relevante. O *status quo* do mundo desse povo é a intranquilidade e a instabilidade sem interrupção, sem fim. Ele leva uma vida tensa e dura, difícil de suportar: "sua existência é precária e ameaçada, e o próprio caráter precário do guinchar de Josefina serve de representante da existência precária de todo o povo" (ZIZEK, 2012, p. 259). Trata-se de um povo que tem uma infância insignificante e não conhece a juventude; na luta permanente pela existência e sobrevivência, "as crianças não têm tempo de ser crianças" – mal aparece uma e, em um intervalo brevíssimo, já não é mais criança. Isso significa, ao mesmo tempo, que o povo dos camundongos é "prematuramente velho", pois, não conhecendo

a juventude, continuam “adultos por um tempo demasiadamente longo” (KAFKA, 1994, p. 27).

Vivendo, o povo, no tempo em contração, o gesto artístico fraco de Josefina transcende essa falta de tempo, pois ele, mínimo, exige muito pouco tempo, ou mesmo nenhum tempo. Seu canto-silêncio empreende um momento de paz e tranquilidade, de afastamento do trabalho duro, de deslocamento da vida cotidiana. De modo que o silêncio artístico da atividade de Josefina cumpre uma função sociopolítica no povo. Aqui, arte e política estão, enfim, reunidos.

O seu gesto, portanto, não exige tempo e atenção para experimentá-lo justamente por sua fraqueza. Isto é, a desatenção e o deslocamento que ele proporciona ao povo só são possíveis, por outro lado, porque a sua natureza é a fraqueza, a pobreza, a miserabilidade; o comum, o cotidiano, ainda que libertos. De modo que o distanciamento pode ocorrer porque a natureza desse gesto é próxima, íntima ao povo dos camundongos – ele a conhece muito bem. Assim, pode experimentá-lo por um breve momento, ou nem isso, porque ele liberta o povo da tensão, mas também da atenção, da contemplação. Por ter, a arte de Josefina, a natureza da intimidade, “confessional”, o povo não suportaria um outro (“verdadeiro”) artista do canto.

É evidente, assim, que a experiência provocada pela arte da camundonga não existe sem o gesto artístico, que, por sua vez, não existe sem a própria artista. O que nos leva a pensar que não apenas o canto-silêncio de Josefina é um marcador meramente diferencial, mas também ela, a cantora. Seu assobio *é* e *não é*: comum/incomum, excepcional/ordinário. Quando falamos dele, estamos falando, ao mesmo tempo, em Josefina – também ela é acompanhada por essa dialética. Dialética, aliás, que acompanha toda a narrativa.

Dissemos que a realização do gesto artístico é o marcador mínimo de distinção entre o assobio da camundonga e o assobio popular. Isso significa que a diferença só é possível se estiver inserida na totalidade, na dimensão absolutamente comum e indistinguível do assobio popular. O mesmo pode ser dito de Josefina. Ela, em si, não tem nada de especial, é apenas mais uma camundonga no povo dos camundongos. Por isso mesmo sua arte permite uma relação de identificação e intimidade com o povo; também por isso Josefina não é tratada como celebridade, estrela, personalidade famosa. Em suma, ela não é fetichizada. Porque é um indivíduo médio, como todos os outros, e um indivíduo médio “é, por definição, não popular” (GROYS, 2011, p. 97). A sua arte não é popular, mas democrática.

Por outro lado, o seu gesto marca uma diferença mínima: ela o realiza onde mais ninguém o faz. Ou seja, Josefina só é (e só pode ser) singular por um contraste com o povo. Ele é o contraponto necessário para que haja alguma distinção. Dito de outra forma, Josefina somente é uma *cantora única* porque é a *única cantora* do povo dos camundongos. Ela existe individualmente porque está imersa na coletividade, que poderia cantar, mas não canta. A sua imersão no organismo social é total – o traço do incomum rebenta da comu[m]nidade dos c[o]mu[m]dongos. E, assim, estabelece "uma performance social comunitária e ritualística" (ZIZEK, 2012, p. 262).

Na narrativa de Kafka, Josefina é o único indivíduo que tem nome próprio, e isso é peculiar porque absorto em uma massa anônima. E é dessa perspectiva que entendemos o título do conto, que, para nós, diz da relação dialética entre o assobio da cantora e dos demais, assim como entre Josefina e o povo dos camundongos. Aliás, essa relação pressupõe, no título, não a partícula "e", mas a partícula "ou", no sentido somatório, identificador, e, ao mesmo tempo, discriminatório.

> Josefina "é, portanto, o veículo da afirmação de si mesma da coletividade: ela reflete na coletividade sua identidade coletiva[...] Ela constitui o elemento necessário de exterioridade que, sozinho, permite que a imanência venha a ser". Isso nos leva à lógica da exceção constitutiva da ordem da universalidade: Josefina é o uno heterogêneo pelo qual se postula (se percebe) como tal o todo homogêneo do povo. (ZIZEK, 2012, p. 259)

O crítico de arte que encontramos no conto evidencia a fragilidade de sua capacidade narrativa, isto é, de narrar a história, porque o juízo estético o atrai de modo tão urgente quanto imediato. Ele procura – já inutilmente – o materismo do canto de Josefina, e sua operação analítica deseja apreender a matéria subjacente ao gesto da cantora, ou seja, sua voz como objeto.

Procurando identificar e delimitar os contornos, aspectos e elementos que pudessem diferenciar o canto de Josefina de uma mera coisa, o crítico engendrou, em realidade, uma busca negativa. Porque não só tudo nele é falta, mas também na arte dessa camundonga. Seu canto, indo de encontro com o ímpeto crítico do narrador, foge a uma classificação rigorosa de arte, ou seja, como puramente estética. Nesse sentido, o narrador entra em conflito com o tipo de arte produzida por Josefina e, ao mesmo tempo, não encontra meios de classificá-la (ou até mesmo defini-la) como uma atividade artística, tendo em vista a não especificidade de sua música.

O crítico-narrador de Kafka se ocupa de identificar os elementos que constituem a voz da cantora. Entretanto, seu procedimento, mais do que isso, tende a questionar o caráter de arte ou não-arte que poderia demarcar sumariamente a música ou chiado de Josefina.

O tipo de juiz estético que surgiu na modernidade, o qual, de algum modo, é encarnado pelo narrador kafkiano, diante de uma arte como a de Josefina, torna-se, senão ineficaz, altamente comprometido com uma experiência estética. Esta, necessariamente, colocaria o chiado, que quase não se parece com uma música, no deserto onde figura o espólio de fragmentos e sombras sob os cuidados da grande arte, isto é, a não-arte, o mau gosto ou simplesmente um objeto ou ruído cotidiano. Esse narrador parece criar justamente a mesma experiência que, na maioria das vezes, tem-se ao ler uma obra de Kafka e, consequentemente, não compreendê-la, senti-la escapar ou, mais drasticamente, sentir-se barrado por ela.

Ao tentar fazer uma dedução violenta de um sentido da obra de arte, a partir de uma definição do que seja propriamente arte, o crítico é incapaz de perceber que Josefina e sua arte não se encontram dentro do paradigma estético, assim como pretendiam as vanguardas. Pois, a voz da camundonga não difere substancialmente do restante da voz popular. Ela está, portanto, no limiar do regime estético, onde a diferença entre arte e não-arte não encontra relevância crítica, senão a própria experiência que ela revela em comunhão com o restante dos camundongos.

Quando o crítico se debruça sobre a obra dessa maneira, ele mais se assemelha a um médico legista, que, ao fazer uma autópsia, não se lembra do próprio fato da morte, isto é, não a experiencia. A crítica puramente estética age como se fosse possível fazer uma autopsia da arte, sem, com isso, dar-se conta de que, para todos os fins, ela já se encontra perdida, fria e distante. Tudo o que o crítico de Kafka persegue no canto de Josefina, portanto, é sombra cadavérica. E ela o seduz irresistivelmente. É a falta quem o atrai, a ausência, porque é ela mesma quem o orienta. De mãos dadas com a obra *de arte*, caminha a obra não-artística; o juízo estético do crítico é guiado pelo que *não-é* e pelo que *não-está-aí* na arte da cantora.

Mas já a arte dessa artista é outra. Se o crítico não consegue chegar a uma conclusão a respeito do que Josefina produz baseado apenas em sua sensibilidade estética, é porque ele e a cantora estão em estações diferentes do destino da arte. A artista de Kafka se encontra no momento em que a arte perdeu sua sombra. Este momento foi aquele em que ela perdeu também sua aura.

Quando as vanguardas empreenderam um fazer artístico democrático, e em alguma medida, com ele, disseram que todo ser humano pode ser artista e fazer arte, seja qual for seu objeto, nesta ação ouviu-se o sussurro de um tremor: era a distinção entre obra de arte e mera coisa que silenciava. Nesta ação, despediam-se da obra sua sombra e sua aura. E *na obra* pôde-se vislumbrar *indistintamente* uma revelação. Se todos podem ser artistas, ninguém é artista, apenas *potência*.

O canto de Josefina, pensado na dimensão estética, revela nada, nenhuma substância fantástica, nenhum conteúdo maravilhoso. O que o assobio de Josefina produz *é a possibilidade de cantar*. Ele desvela, coloca *na presença*, a potência do canto. Josefina é a possibilidade do artista, de qualquer artista. O povo dos camundongos é qualquer povo.

O canto de Josefina é o conto de Kafka. O escritor sacrificou qualquer verdade, conteúdo, significado, língua, música... O dito, pela possibilidade do dizer. Por *amor à transmissibilidade*.

No conto, entre o crítico num canto e a artista noutro, cria-se uma passagem estreita, por onde se pode vislumbrar a entre-estação. Não tratamos mais aqui da distinção "obra de arte" e "simples coisa", mas da *não-obra*. Escrevendo "Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos" no exato intervalo entre a Primeira e a Segunda Grandes Guerras, Kafka parece ter compreendido que também a arte deitara sob um umbral de sua Sorte. O último texto de Kafka é a imagem desse limiar.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

GROYS, Boris. "O universalismo fraco". *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n. 9, 2011.

KAFKA, Franz. "Josefine, a cantora ou o povo dos ratos". In: *Um artista da Fome seguido de Na colônia penal e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. "Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos". In: *Um artista da Fome e A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. "A pintura do texto". In: *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ZIZEK, Slavoj. "Aceitação: a causa recuperada". In: *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo, 2012.