

PSICOLOGIA DA ARTE E ESTÉTICA DO DISSENSO: UM ESTUDO DO CONTO DE KAFKA “JOSEFINA, A CANTORA OU O POVO DOS CAMUNDONGOS”

Eleonora Corazza Stefani (IC) e Alex Moreira Carvalho (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo analisar o conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” de Kafka pela perspectiva objetivo-analítica de L. S. Vigotski, que se debruça sobre a própria obra de arte, ao invés de tomar por base o leitor ou o autor. Ao se concentrar na estrutura da narrativa contribui-se para os debates da obra de Kafka no campo da Psicologia ao trazer à luz novas relações em sua produção artística. A reconstrução do “efeito estético” do conto, por meio da análise funcional dos elementos estruturais do conto, revelou a relação entre a construção literária e a experiência do dissenso, segundo o proposto por Rancière. A partir do estabelecimento das categorias de análise e da compreensão das relações encadeadas entre as personagens, encontrou-se que o estranhamento da obra é decorrente das reflexões dissensuais do narrador que influem no trabalho de construção imagética do leitor, ao provocar uma perturbação em sua percepção. A análise formal do *corpus* de pesquisa, por meio da estruturação da obra em um processo de síntese-análise-síntese possibilitou o entendimento de que a perturbação decorrente da “ruptura estética” presentifica a complexidade das produções culturais, instiga a reflexão crítica e opera como testemunha do psiquismo humano.

Palavras-chave: Psicologia. Arte. Kafka.

ABSTRACT

The present research's aim was to analyze the short story “Josephine the singer, or The mouse folk” written by Kafka based on the objective-analytical perspective, as proposed by L. S. Vigotski, focused on the work of art itself, rather than on the reader or the author. By focusing the narrative's structure, the method contributes to debates on Kafka's work in psychology as it can demonstrate new nexus in their artistic production. The reconstruction of the “aesthetic effect” in the short story, through the functional analysis of its structural elements, revealed the connection between the literary construction and the experience of dissent, according to Rancière's proposal. From the establishment of analysis categories and from the apprehension of the linked relations between the characters, it was found that the strangeness of the work is a result of the dissensual reflections of the narrator that influence “imagetic” constructions of the reader, by causing a disturbance in his perception. The formal

analysis of the text, through the structuring of the work in a process of synthesis-analysis-synthesis, enabled the understanding that the disruption resulting from “aesthetic rupture” presentifies the complexity of cultural productions, instigates critical reflection and operates as a witness of the human psyche.

Keywords: Psychology. Art. Kafka.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisou o conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” de Kafka pela perspectiva objetivo-analítica de L. S. Vigotski. A particularidade desse método consiste em apreender a obra de arte como objeto autônomo, propondo uma alternativa à sua psicologização. Tal psicologização, já muito empreendida em estudos de Kafka (especialmente sobre “Carta ao Pai”), consiste em reduzir a obra à dimensão biográfica do artista. Segundo Gallo, é “impossível reduzir o indivíduo Franz Kafka ao autor Kafka, ou vice-versa; inútil tentar entender um pelo outro. Certamente encontramos indícios um no outro, mas não mais do que isso” (2004, p. 79). Pelo contrário, ao se concentrar na estrutura da narrativa e na reconstrução do “efeito estético” (VIGOTSKI, 1999), pode-se relacionar a construção literária ao conceito de arte-política proposto por Rancière (2014).

A presente pesquisa contribui para os debates da obra de Kafka no campo da Psicologia, com abordagem pouco usual e capaz de trazer à luz novas relações em sua complexa obra. O estudo debruça-se, portanto, sobre a *função autor* de Kafka: conceito utilizado por Foucault para explicitar que a produção literária advém de processos coletivos, ou seja, processos sócio-culturais, não se restringindo ao individualismo do autor, de modo que “não importa, portanto, o sujeito da escrita, mas sim aquilo que ficou escrito” (Gallo, 2004, p. 78).

Também em Deleuze e Guattari (2014) encontramos argumentos para uma aproximação não intimista da obra de Kafka. Por meio do conceito de *máquina de expressão*, os autores demonstram que a escrita kafkiana desorganiza suas formas de conteúdo e de expressão, de modo a desenhar a *desmontagem* da máquina mesma: a desmontagem da máquina, promove outra ordem das coisas, de forma que a arte não possa ser compreendida como representação ou metáfora, pois “a arte é um espelho que adianta” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 58). Assim, tal como propõe os autores, a arte não reflete a sociedade como um estado de coisas, ao contrário, ela capta tendências, movimentos e linhas de forças embrionárias ou ainda não totalmente atualizadas – há que se considerar, por exemplo, que a literatura de Kafka evidencia as relações de poder que se instalavam nos Estados totalitários ocidentais e nas burocracias socialistas que futuramente marcariam a história do século XX.

Sobre a eleição do conto a ser analisado, consideraram-se também as contribuições advindas do recurso da animalidade que está presente em algumas das narrativas de Kafka. Segundo Deleuze e Guattari, o recurso da animalidade traça *linhas de fuga* frente às vivências das personagens. Isto posto, entende-se que as linhas de fuga traçadas pelo narrador de *Josefina*, oferecem ao leitor a possibilidade de fazer emergir ilimitadas maneiras de aproximação à literatura de Kafka e favorecem a produção de uma análise alternativa às

interpretações intimistas. Ademais, foram encontrados, na literatura pesquisada, poucos textos que analisassem o conto *Josefina, a cantora*, à exceção de Anders (1993) e Deleuze e Guattari (2014), no entanto a análise realizada por estes autores não se dirige exclusivamente ao conto em questão.

Em suma, esta pesquisa teve por objetivo geral a análise do conto *Josefina, a cantora* ou *O povo dos camundongos* de Kafka, e como objetivo específico definir em que medida o dissenso (RANCIÈRE, 2014) comparece, na obra em questão, como um procedimento artístico que leva a um efeito estético. Procurou-se relacionar a experiência do dissenso que caracteriza a arte-política à dialética das emoções (VIGOTSKI, 2001), a partir do conto escolhido.

REFERENCIAL TEÓRICO

Deleuze e Guattari (2014) relacionam a obra de Kafka ao conceito de *literatura menor*, o qual tem como características principais: a *desterritorialização da língua*; a *ramificação política* e o *valor coletivo* (Gallo, 2004, p. 75-77). A primeira diz respeito à subversão da territorialidade da língua – uma vez que toda língua tenha uma localização geográfica e cultural –, o que quer dizer que essa forma literária propõe outros *agenciamentos* que não aqueles do sistema de tradição: “Uma literatura menor faz com que as raízes afluam e fluam, escapando desta territorialidade forçada” (ibid., p. 75-76). A segunda é a desobrigação em encontrar meios de construir-se como ato político, pois a ruptura com o sistema de tradição já é em si político, uma vez que desafia as formas instituídas. Por fim, a terceira característica é a de que o trabalho da literatura menor não se destina à descrição de algo que pertença tão-somente ao artista, mas, sim, descreve algo que expressa relações sociais. Assim, para Deleuze e Guattari, a literatura menor é a *máquina literária* que:

Toma assim o lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: a *literatura é a tarefa do povo* (DELEUZE; GUATTARI, p. 37-38).

Ainda sobre a relação da narrativa kafkiana e a realidade, Carone (2008) põe em questão o choque que o conceito de realismo suscita quando apresentado perante a obra de Kafka. Ao analisar o conto “Na Galeria”, descreve a maneira pela qual o realismo presente na literatura kafkiana é desde sua estrutura narrativa, um realismo interventivo, pois Kafka “*mostrou, no próprio corpo de obras-primas como esta, as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado*” (pp.202-203). Segundo Carone, Kafka teve de

produzir outra forma de narrar, “nova e renovadora”, diferente do realismo que já havia se consagrado no século de XIX por autores como Balzac e Tólstoi.

Em consonância à proposta de Carone, Rancière (2014) disserta sobre a possibilidade de reconfigurar os regimes de percepção estética e de romper com a ordem cotidiana a partir do *dissenso*. Em detrimento a uma sujeição global, o dissenso é “o conflito de vários regimes de sensorialidade” (RANCIÈRE, 2014, p. 59) que anuncia a relação entre a arte e a política: “se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (ibid., p. 60).

Nessa medida, a política da arte fomenta novas formas de configuração da vida coletiva. Rancière nomeia esta operação de *ruptura estética*, o que quer dizer uma dissociação entre o objeto artístico e sua finalidade social estabelecida. A política da arte opera como uma forma de olhar para os objetos da experiência compartilhada e independe da intenção do artista e de suas causas sociais.

Também em Vigotski encontra-se ideia similar, por meio do conceito de *dialética das emoções*; porém está se dá na contraposição de ideias que se fazem presentes na própria obra de arte. O autor descreve a obra de arte como construção simbólica que possui autonomia, ou seja, como objeto que possui regras próprias. A arte é considerada a partir de sua forma - mais do que a partir de seu conteúdo, pois a forma é o conteúdo e implica na inteligência sensível e na organização complexificada da vida.

Muito próximo aos *dissensos* descritos por Rancière, Vigotski nos ensina que a contradição é característica à obra de arte, pois a forma “põe à mostra elementos contraditórios não presentes em um tema ou assunto qualquer” (CARVALHO; MARQUES, 2011, p. 16). Para ambos os autores, a complexidade presente na forma do objeto estético provoca uma alteração da percepção do espectador/leitor, que o faz duvidar de significados pré-determinados. Esse estranhamento instiga o receptor a criar novos sentidos, fomentando a transfiguração do cotidiano.

Em proximidade com a objetividade e autonomia das obras de arte descrita por Vigotski, Rancière pondera que a política da arte não está em outro lugar que não no “mundo real”. Este autor entende que também a realidade é ficção, pois é construída a partir de nossas significações. Entretanto, ele pondera que as significações dominantes e consensuais criam mecanismo para escamotear seu caráter ficcional, originando a dicotomia entre realidade e ficção, relegando os dissensos e as rupturas ao plano do impossível.

Frente a isso, Rancière aponta que a política e a arte diferem apenas quanto aos modos ficcionais com que são produzidas, não havendo nenhuma realidade exterior a elas. A

política da arte propicia a percepção do *eu*, ou seja, o reconhecimento da própria identidade, e culmina na emergência do reconhecimento da coletividade, o *nós* político. Assim, também, em Vigotski encontramos a célebre citação: “a arte é o social em nós” (2001, p. 315).

Não obstante, não se pode afirmar que a arte por si mesma garanta uma ação política coletiva (RANCIÈRE, 2014, p. 75), pois que não serve a um objetivo social dado *a priori*. Neste sentido, Deleuze e Guattari (2014, p. 156-157), tendo em vista as provocações características à condição de uma *literatura menor*, questionam a aptidão da *máquina* literária para perseguir através de suas partes, as próprias linhas de fuga traçadas e “transbordar seus próprios segmentos” (ibid.).

Portanto, a arte, mais do que ferramenta de revolução e de devolução de sensibilidade, constitui-se em tentativa de transformação das experiências. Considera-se que a partir da leitura das obras de Franz Kafka formam-se imagens, as quais possuem característica políticas, sendo que a politicidade dessas imagens encontra-se na possibilidade de articular novos regimes de representação. Anders descreve: “Se alguém teve conhecimento dessa função da ‘imagem’, foi Kafka. Na realidade, deu um passo a mais do que a arte em geral o faz: algumas de suas imagens são imagens potenciais”. Segundo o autor, as imagens potenciais resultam em uma “discrepância entre extrema irrealidade e exatidão extrema; essa discrepância gera, por seu lado, um efeito de choque; e esse efeito condiciona, mais uma vez, o sentimento da mais aguda realidade” (ANDERS, 1993, p. 22).

METODOLOGIA

Esta pesquisa se valeu de levantamento bibliográfico de publicações e análises acerca da obra de Franz Kafka e da análise formal do *corpus* de pesquisa de acordo com o método objetivo-analítico proposto por Vigotski.

Para Vigotski, é necessário investigar os procedimentos e os fins dados pela forma ao conteúdo se quisermos nos aproximar do desenvolvimento de determinada obra. Segundo o autor, o conteúdo é o *material* ou, ainda, o que o autor chama de *fábula*, que é tudo aquilo que já existia antes da criação artística e que independente desta: “relações do dia-a-dia, histórias, casos, o ambiente, os caracteres” (VIGOTSKI, 2001, p. 177); já a *forma* ou *enredo*, é o arranjo, o recorte que constitui a obra a partir do material e segundo as leis da construção artística.

Se Deleuze e Guattari propõem que a expressão deve arrastar os conteúdos (2014, p. 107), também Vigotski apresenta-nos concepção similar. Este último autor, considera que na construção artística “a forma combate o conteúdo, luta com ele, supera-o” (VIGOTSKI, 2001, p. 199). A partir das relações construídas sobre conteúdo e forma, fez-se a escolha do conto

a ser estudado, uma vez que nele encontram-se marcas do contexto – período em que incidia o nazismo -, mas que apesar dos indícios contextuais, ou seja, das marcas do que existia *a priori*, a forma do conto reinventa o retrato da realidade e vai além, afinal o termo “judeu” jamais apareceu na literatura kafkiana. Assim, Vigotski (2001) descreve:

(...) por que o artista, que não se dá por satisfeito com a simples sequência cronológica dos acontecimentos, (...) prefere descrever uma curva em vez de avançar pelo caminho mais curto entre dois pontos? Isto pode, facilmente, parecer um capricho do escritor, capricho esse sem qualquer fundamento. (...) eis que o estudo da teleologia do procedimento, ou seja, da função de cada elemento estético, do encaminhamento racional e do significado teleológico de cada componente nos explica a vida pujante da narração e transforma a sua construção morta em um organismo vivo (VIGOTSKI, 2001, p. 181-182).

Vigotski descreve para o método objetivo-analítico a necessidade de se recorrer à própria forma da obra de arte, entendendo-a como sistema de estímulos e, ao mesmo tempo, como testemunha do psiquismo. Entretanto, vale ressaltar, que a forma não deve ser entendida como “espécie de casca de que se reveste o fruto”, mas sim como a elaboração do material que supera o mesmo, enfatizando o modo com que se narra o material.

O método objetivo-analítico propõe a reconstrução do sistema de estímulos que induzem ao efeito psicológico do objeto estético, ao que o autor dá o nome de “reação estética”. A “reação estética” relaciona-se aos possíveis efeitos que o objeto artístico pode ocasionar no receptor, que são de cunho emocional que implicam em uma unidade entre percepção, imaginação e sentimentos (CARVALHO; MARQUES, 2011). Para tanto, partiu-se do estudo de fatos sólidos com existência objetiva, ou seja, da leitura do conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”.

O método objetivo-analítico determina que em primeiro lugar se delimite a *anatomia* do objeto estético: da leitura do conto faz-se a desconstrução de suas partes, da qual se retira a síntese. Essa síntese possibilita a análise da *fisiologia*, ou seja, as relações entre as partes da obra que compõem a estrutura - suas relações entre significado e emoção. Por sua vez, a análise da *fisiologia* propicia nova síntese que reconstrói a categoria do sentido. A nova síntese, contudo, carrega os desvios e curvas com que se constitui o objeto artístico e que complexificam a realidade - a partir das relações que podem ser traçadas entre arte e vida. Compreender tal complexidade torna-se fundamental para a análise das relações entre o texto kafkiano, a realidade e o psiquismo.

Em suma, o método objetivo-analítico é estruturado em síntese-análise-síntese e implica em várias leituras da obra. Este processo oferece as ferramentas para decompor a construção em seus elementos (*Anatomia*) e repensar a forma com que se apresenta a

construção simbólica da obra de arte (*Fisiologia*), já que, para Vigotski, é a forma que distingue a arte da não arte:

(...) De fato, qualquer narração, quadro, poema é, evidentemente, um todo complexo constituído de elementos inteiramente diversos, organizados em graus vários, em diferentes hierarquias de subordinação e laços; e nesse todo complexo sempre se verifica algum momento dominante, que determina a construção de todo o restante do conto, o sentido e o título de cada uma das suas partes. (...) Como às vezes pode significar muito e que grande sentido pode irradiar uma pequena palavra numa frase construída com arte. (ibid., p. 195).

Assim, os passos definidos pelo método objetivo-analítico são: (1) primeira leitura global, que implica em quantas leituras forem necessárias, a fim de elaborar a primeira síntese. Essa primeira síntese, ainda precária, tem como finalidade uma primeira compreensão do texto; (2) segunda leitura, para fragmentar o texto em suas partes e compreender a forma com que se encadeiam as ideias no texto; (3) terceira leitura, para relacionar as partes encontradas na etapa anterior e os desvios presentes na obra. Nesta etapa busca-se definir a figura do narrador, uma vez que este possa ser: narrador em 1ª pessoa (narrador-personagem, protagonista ou testemunha) ou em 3ª pessoa (onisciente neutro ou seletivo ou narrador observador). Também se deve compreender a construção do tempo e do espaço na obra. (4) quarta leitura, a partir da qual é proposta uma síntese final, como resultado da análise formal.

RESULTADOS

Análise: primeira síntese

Tal como propõe o método-objetivo analítico de Vigotski, analisou-se o conto *Josefina, a Cantora ou o Povo dos Camundongos*, segundo a reconstrução da estrutura da obra que dá origem à “reação estética” no leitor. Para tanto, partiu-se do estudo do encadeamento dos acontecimentos que compõem a narrativa.

Primeiramente, realizou-se uma leitura global, com vistas a elaborar a síntese inicial que permitisse a compreensão do texto. Assim, à primeira vista, percebe-se que a leitura do conto “Josefina, a cantora”, se equilibra em uma série de contradições ou paradoxos. Desta primeira impressão, propõe-se que a presença de tais contradições ao longo do texto, se dá por meio do uso frequente de recursos linguísticos como conjunções adversativas e alternativas, pontos de interrogações e travessões, cujo objetivo é expor ressalvas do narrador, frente àquilo que ele mesmo descreve; donde instaura-se no leitor a sensação de estranhamento, entendida como uma alteração da percepção.

Em uma leitura posterior permitiu-se a definição da figura do narrador. Verificou-se que a estrutura narrativa está construída em primeira pessoa. Logo, o narrador se apresenta como personagem, pois conta uma história da qual faz parte: Josefina, “a nossa cantora” (p. 37); formulando um relato marcado pela ótica individual acerca dos eventos.

Entretanto nota-se que o relato do narrador oscila entre o protagonismo e o testemunho. Uma vez a narrativa aparenta evitar a sobrecarga de emoções; outras vezes o discurso gira em torno das percepções daquele que o emite, e o recurso que mais evidencia este fato é o excesso de travessões, já que eles estão presentes em quase todos os parágrafos ao longo do texto.

Se em um primeiro momento o conto parece se debruçar sobre a figura de Josefina, vale retomar seu título integral: “Josefina, a cantora **ou** O povo dos camundongos” (grifo nosso). Hipotetiza-se, portanto, que a escolha do autor descreve o suspense com relação a quem é atribuída maior importância; por isso também a hipótese de que, na verdade, “O Povo” é a personagem central do conto, e o narrador, uma vez que opera como porta-voz do mesmo, passa a ser considerado também como personagem-protagonista. Neste sentido, ora o conto parece girar em torno da figura de Josefina, ora essa figura aparece somente como meio para exaltar a figura do povo. Contudo, em ambos os casos, é o discurso do narrador, carregado de percepções pessoais e sociais, que conduz o leitor a compartilhar dos sentimentos que expõe acerca das personagens.

Categorias de análise

Em seguida, após as cinco leituras iniciais do conto como um todo e a elaboração da síntese global, fez-se cerca de cinco novas leituras, a partir das quais, pode-se apreender as categorias de análise, com o objetivo de desconstruir os seus elementos e compreender a construção simbólica da obra. Assim, destacaram-se 3 categorias de análise: (1) a análise centrada na figura do narrador, (2) a análise centrada nas características do povo e (3) a análise centrada nas características de Josefina. Considerou-se que o conto atravessa todas as figuras.

Definidas as categorias de análise, passou-se a leitura detalhada do texto, em que se releu cada um dos trechos quantas vezes foram necessárias para a melhor compreensão possível. Pode-se dizer que cada um dos parágrafos foi lido em média quatro vezes.

Análise centrada na figura do narrador

A figura do narrador, seja como personagem ou como testemunha, se explicita nas observações realizadas no decorrer da narrativa e é marcada pelo excesso de conjunções e pontuações características, como já descrito. Ao mesmo tempo, as demais categorias de análise não poderiam surgir senão mediadas pela figura do narrador, de onde parte a análise.

A partir de leitura mais minuciosa, realizou-se o recorte das características que poderiam ser apreendidas em cada uma das personagens. Primeiramente, com relação a figura do narrador, destacou-se que a força de sua presença, que se manifesta em passagens reflexivas e que propõem provocações ao leitor; os mesmos travessões e conjugações constroem o estranhamento próprio à leitura, no qual o narrador parece ora titubear e agir com cautela, ora assumir o papel de ser portador dos fatos do povo e com o aparente desengano e ironia, opor-se à Josefina. No parágrafo abaixo nota-se que o narrador é pertencente ao povo:

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 elevar a coisas tão distantes do nosso cotidiano como a música. Mas não nos 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. 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 história. (p. 37)

No primeiro parágrafo que apresenta a narrativa, temos o narrador que exalta a figura de Josefina e descreve a vida do povo como uma vida dura, sendo Josefina uma exceção aos modos de vida do povo. Entretanto, ao se atentar para a forma com que as ideias são encadeadas, pode-se notar que esse trecho já carrega os paradoxos que irão aparecer e se desenvolver no decorrer da narrativa: O povo ama, ou parece amar, Josefina por seu canto arrebatador, ou despreza Josefina por romper com o silêncio amado pelo povo? Esse primeiro paradoxo é apresentado por meio do encadeamento de ideias à primeira vista similares e concordantes, pois dispensam o uso de recursos que marquem a oposição entre elas: “Não existe ninguém a quem seu canto não arrebate (...)”. Para nós a música mais amada é a paz do silêncio”. O verbo “arrebatar” tal qual utilizado pelo narrador, pode ter o seu sentido repensado. Se as primeiras frases fossem lidas separadamente (“nossa cantora se chama Josefina. Quem não a ouviu não conhece o poder do canto. Não existe ninguém a quem seu canto não arrebate”), então teríamos que o canto produzido por Josefina é algo incomum e motivo de entusiasmo dos que o ouvem. Não obstante, no mesmo parágrafo tem-se: “nossa raça em geral não é amante da música. Para nós a música mais amada é a paz do silêncio”, logo o canto parece perturbar a vida do povo e o arrebatamento por ele causado, ganha sentido de privação.

Vale esclarecer que os termos “paradoxos” e “contradição”, são empregados, em um primeiro momento, como sinônimos, a fim de facilitar a reconstrução das imagens provocadas pela leitura do conto em questão. Porém, cabe compreender o caráter paradoxal do conto: não seriam as contradições kafkianas parte da estratégia de construção dos vários “regimes de sensorialidade” possíveis (RANCIÈRE, 2014, p. 59)? Depreende-se que os paradoxos presentes na obra remetem ao conceito de *dissenso* proposto por Rancière, para descrever a coexistência de variados recortes do mundo sensível. O *dissenso*, então, representa a politicidade, como uma característica da imagem criada na leitura do conto, uma vez que revela possibilidades de ruptura – e não a superação das relações de oposição -, ou seja, a política da arte fomenta novas formas de configuração da vida coletiva: o narrador aponta frestas, lacunas e *linhas de fuga* possíveis, mas ao longo do conto, as contradições apresentadas não são dadas como superadas: as diversas possibilidades são sustentadas pelo narrador, não obstante suas contradições. Logo, a experiência do *dissenso* é característica à leitura do conto em questão, de onde produz-se para o leitor o estranhamento, devido à complexidade presente na forma da narrativa que põe em constante dúvida os significados pré-determinados, possibilitando a criação de novos sentidos.

A sequência da narrativa alterna entre a elevação de Josefina perante a figura do povo e a subversão do povo diante das exigências de Josefina:

(...) 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 nossa maior vantagem **uma certa esperteza prática**, da qual evidentemente necessitamos com a máxima premência (grifo nosso, p. 37).

Aqui o narrador apresenta, ainda com cautela, certa indiferença por parte do povo com relação ao arrebatamento do canto de Josefina (tenha ele um sentido de entusiasmo ou de privação). No encadeamento das frases entende-se que o povo sequer lamenta o seu distanciamento da música e, portanto, do canto de Josefina. Ademais, se o narrador parece apresentar inicialmente certo sentimento de inferioridade (“já não sabemos nos elevar a coisas tão distantes do nosso cotidiano como a música”), por outro lado, o narrador parece considerar a astúcia do povo para lidar com a vida dura que leva. Seria, então, essa astúcia um meio encontrado pelo povo de se esquivar à imposição do canto de Josefina? Então, na sequência nota-se a presença de ironia na narração, que subverte a inferioridade do povo em esperteza: “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” (grifo nosso, p.37).

Análise centrada na figura do Povo

Se, nos primeiros parágrafos do trecho supracitado, o povo aparece submisso ao poder de Josefina, no decorrer da narrativa essa relação passa por ponderações. A figura do povo se esclarece ao longo da narrativa, embora, a fala do narrador possa ser contraditória, pois, como já proposto, o povo parece ora arrebatado pelo canto, em posição de ignorância comparado ao poder de Josefina, ora o povo é tido como astuto e amante, na verdade, do silêncio.

Assim também, o parágrafo a seguir é representativo para o recurso das contraposições:

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 (...). **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 (grifo nosso, pp. 37-38).

Aqui é revelada a desconfiança presente nas descrições do narrador, que se apresenta por meio das contraposições expostas por ele. Observa-se que a narrativa intercala trechos incisivos (“**De fato** somos inteiramente não musicais...” / “**de uma vez por todas**...”), a trechos reflexivos, ou seja, trechos que revisam as falas anteriores, dando-lhes um sentido diferente, e até oposto, ao sentido inicial (“**mas** esta resposta não é satisfatória...” / “**mas** na minha opinião...”). Logo, o encadeamento das frases e as rupturas de sentido, acarretam o tom irônico à narração. Todavia, ressalta-se que nem mesmo em sua ironia o narrador apresenta ao leitor qualquer certeza, já que uma resposta que não é satisfatória, não é, necessariamente, uma resposta equivocada.

Considera-se, portanto, que é também neste parágrafo (o segundo da narrativa), que o narrador começa a revelar a figura do Povo, sobretudo porque são apresentadas as características de seu povo: se individualmente o narrador expõe sua própria opinião acerca dos fatos, ele também frisa a existência de um círculo de confiança, em que ele e seus semelhantes podem expor verdadeiramente suas opiniões. Portanto, a astúcia citada no primeiro parágrafo, que poderia ter sido apreendida como espécie de conformismo por parte de um povo que vive uma vida dura e inferior, começa a ser esmiuçada e posta em dúvida, sobretudo no final do parágrafo, quando o narrador parece expor os seus sentimentos de

modo desenganado, estabelecendo também uma relação de confissão com o leitor: "eu não o sinto e nunca notei também nos outros...": a relação de confiança que o narrador estabelece com o leitor, convoca-o a participar do povo e ser leal ao mesmo. Então, no parágrafo a seguir, o narrador coloca questionamentos a si mesmo, que repercutem em suspeitas para leitor: "É realmente um canto?". E insiste: "É pois realmente um canto? Não é talvez apenas um assobio?" (p. 38).

Análise centrada na figura de Josefina

As questões propostas pelo narrador ao leitor, criam a ponte necessária ao início da análise centrada na figura de Josefina. O narrador oferece uma resposta às suas questões, resposta esta que ao mesmo tempo em que enfrenta Josefina, o faz sem apresentar certezas e com aspecto de visão parcial dos fatos:

(...) **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 feito (grifo nosso, pp. 38-39).

Pode-se perceber que antes mesmo de apresentar e qualificar o canto de Josefina, o narrador refuta atribuir a este uma forma dentro da narrativa. E mais: constrói uma impressão ambígua do mesmo. O estranhamento – entendido como a provocação de uma alteração da percepção, de acordo com os formalistas russos – é decorrente do desconhecimento da natureza do canto de Josefina e é intensificado pelo modo no qual as ideias são encadeadas, pois primeiramente o narrador apresenta uma consequência as suas questões iniciando a frase com o conclusivo *portanto*, que prepara o leitor para a obtenção de respostas. No entanto, o narrador não assegura que a sua resposta esteja coerente com a realidade do canto. Assim, a imagem criada pelo leitor seria diversa, se a frase estivesse construída de outra maneira, por mais sutil que fosse a mudança, como, por exemplo, se se iniciasse diretamente por: "se fosse verdade que Josefina não canta...". Assim, o leitor teria uma impressão "mais certa" de que Josefina, na verdade, canta, sim, apesar do questionamento antes exposto.

Com relação à Josefina, observa-se também, uma inversão de seu espaço na narrativa em comparação ao espaço ocupado pela figura do Povo. Se no início da narrativa, o discurso do narrador se debruça sobretudo à figura de Josefina, com o decorrer da narração, a figura do Povo passa a predominar. Tal construção do texto cria para o leitor, inicialmente, a imagem de uma Josefina poderosa, em contraposição à figura de um povo submisso. O modo como o

narrador expõe as necessidades de Josefina pode servir à tal representação imagética. Assim temos:

Ela [Josefina] tem só desprezo por aqueles que têm opinião contrária à sua – e provavelmente um ódio não confessado. (...); mas Josefina não quer ser apenas admirada, e sim admirada exatamente da maneira definida por ela; só admiração não lhe interessa. (p. 40)

Já mais adiante, sobretudo da metade para o fim do conto, o narrador passa a diminuir a figura de Josefina, aproximando-a da realidade do Povo:

É claro que no fundo Josefina não aspira àquilo que exige literalmente. Ela é razoável, não teria medo do trabalho (...). (...) 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 (...). (...) 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. (grifo nosso, p. 40)

Aqui percebe-se que o narrador deslegitima o poder do canto e apresenta a possibilidade de “queda” de Josefina, diante do não reconhecimento do Povo. Ademais, adiante, o narrador relata que Josefina chega a mudar o seu canto para tentar alcançar o reconhecimento do povo:

(...) espalhou-se um rumor de que Josefina pretende – caso não cedam às suas reivindicações – encurtar os floreios. (...) 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 sobre os floreios tivesse sido muito dura ou abrupta para o povo – que da próxima vez iria cantar novamente todos eles. (...) Ora, o povo faz ouvidos moucos a todas essas explicações, decisões e contradecções – como um adulto voltado para os próprios pensamentos ouve sem escutar a tagarelice de uma criança: no fundo benévolo, mas inacessível (pp. 56-57).

Logo, apesar dos esforços de Josefina, o leitor pode perceber que o narrador desqualifica o canto de Josefina e o Povo, na verdade, dirige a este nada mais que indiferença.

Síntese final: a fusão entre a figura do Povo e a de Josefina

A partir da metade do conto, a narrativa passa a construir uma inversão de poder entre Povo e Josefina. Tendo descrito que o canto de Josefina não é arte e mal passa de um assobio, já que “nessas ocasiões certamente não suportaríamos um verdadeiro artista do canto (...) e recusaríamos a uma só voz a insensatez de uma apresentação desse tipo”, o

narrador pode dar lugar ao povo: em parte o povo ganha espaço, pois Josefina não é mais especial ou poderosa do que ele, em parte porque culpa o estilo de vida que não faz jus ao canto de Josefina. Seja como for, a figura do Povo ganha, a partir desse momento, destaque na narrativa. Concomitante à inversão de poder, nota-se que a figura do Povo é construída a partir da perspectiva de sua inferioridade, mas que a seguir tende-se a desconstruir este ponto de vista. Assim, temos um primeiro parágrafo que pode representar esta inversão:

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 (...). Nossa vida é de tal ordem que uma criança, assim que consegue andar **um pouco** e discernir **alguma coisa** no meio que a circunda, também precisa cuidar de si mesma como um adulto. (grifo nosso, p. 48)

Nota-se que os recursos utilizados pelo narrador para enfatizar a pequenez de seu povo, sobretudo pelas repetições da palavra “pouco”, constrói a imagem de alguém que se contenta com a precariedade de suas possibilidades. Não obstante, o parágrafo instala uma imagem ascendente do *estilo de vida* do povo e oferece, ao leitor, perspectivas de que o sentimento de pequenez é questão temporária; até que o ponto de exclamação ao final do parágrafo – e único ponto de exclamação em toda a narrativa -, inaugure a exaltação da figura do povo:

Não temos escolas, **mas** do nosso povo jorram, em intervalos brevíssimos, os bandos infinitos dos nossos filhos, chiando e 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! (grifo nosso, p. 49)

Mais do que afirmar que o assobio faz parte do estilo de vida do povo e é tão natural como andar, as palavras e metáforas escolhidas para a descrição ressaltam o tom afetivo que o narrador utiliza para fazer um apelo ao leitor: “do nosso povo **jorram**, em intervalos **brevíssimos**, os bandos **infinitos** dos nossos filhos, chiando e pipilando **alegremente**”. Ademais, “os bandos infinitos”, a “força da sua massa” que “arrasta tudo”, são ideias fundamentais para a consolidação da imagem de um grande volume e da potência que adquirem “os filhos do povo”.

Contudo, tal como ocorre ao longo de toda a narrativa, o parágrafo que se segue a este remonta à desilusão e a pequenez, se iniciando com o característico “mas”:

Mas nosso povo não é só pueril, de certo modo ele é também prematuramente velho; em nós a 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 desesperança** que atravessam com um **vinco largo** a essência no conjunto **tão tenaz** e **cheio de esperança** do nosso povo (p. 50).

Assim, a figura do Povo se mostra viva e processual dentro da construção da narrativa. Considera-se que o parágrafo represente de maneira marcante também a característica contraditória da mesma, pois revela a persistência da oscilação entre a exaltação e a depreciação da figura do Povo e da figura de Josefina: oscilação esta que talvez diga respeito a resistência frente ao canto de Josefina, já que, ao fim da narrativa, as descrições irão oscilar até que se “desista” da figura de “Josefina, a cantora” e se dê lugar ao “Povo dos Camundongos”: “a novidade recente é que, na hora em que estava sendo esperada para cantar, Josefina sumiu” (p. 58); e ao leitor são frisadas as incertezas e a impossibilidade de conclusão por parte do narrador, que reafirmam o estranhamento típico ao conto:

(...) 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 e sua sabedoria, elevou tão alto o canto de Josefina porque desse modo ele não podia se perder? (p. 59)

Ao final do conto, o narrador impõe ao leitor uma sequência de perguntas *dissensuais* e não dá pistas de como respondê-las, marcando a impossibilidade de conclusão, se esta for entendida como esclarecimento e superação. Não obstante, ainda que sem respostas ou certezas, a passagem acima, dá indícios do valor da memória na auto percepção de um povo: o narrador faz parte do povo porque compartilha de suas memórias.

Ainda sobre a impossibilidade de conclusão, Deleuze e Guattari, descrevem que há nos contos de Kafka um impasse nas *linhas de fuga*, devido à animalidade de suas personagens, pois o animal oscila “entre seu próprio devir inumano e uma familiarização humana demais” (pp. 69-70). Segundo os autores, diferentemente das cartas de Kafka, em que há distinção entre dois sujeitos, nas novelas animais há um efeito dual, o animal pode sempre escapar dos dilemas humanos, mas acaba preso nas armadilhas animais: os camundongos são pequenos e podem fugir por pequenos buracos, mas são apenas camundongos, pequenos demais, para operar qualquer transformação na realidade.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que o leitor encontra uma familiaridade com os dilemas das personagens, há concomitantemente um estranhamento inevitável causado por tal impasse, assim o conto deve, simplesmente, acabar, graças a um “sem-saída”, uma vez que “o devir-animal mostra efetivamente uma saída, traça efetivamente uma linha de fuga,

mas que ele é incapaz de seguir ou de empregar ele mesmo” (ibid.). Assim, os camundongos não encontram solução para seus dilemas e cabe ao leitor buscar por saídas, embora estas sejam sempre inapreensíveis.

Ainda segundo os autores, no conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” há uma intensificação no efeito do devir-animal, pois esse elemento expressivo se encontra menos perceptível ao leitor – haja visto que não são feitas quaisquer menções às características animais das personagens ao longo da narrativa –, ao que os autores nomeiam *devir-molecular*, conceito que visa construir a imagem de algo muito menos visível, individuado e territorializado e muito mais distante do humano e disperso entre as outras características possíveis (ibid., pp. 70-71).

Isto posto, o estranhamento característico ao conto provém da animalidade invisível, das indagações e ponderações feitas pelo narrador e da impossibilidade de traçar conclusões esclarecidas, já que o narrador não oferece respostas ou pistas para que o leitor responda às suas indagações. Assim, a sustentação de várias realidades possíveis e *dissensuais*, delineia a coexistência de elementos conflitantes que expõem a complexidade da realidade construída no conto, e, por conseguinte a complexidade da vida cotidiana ao fomentar o exercício inesgotável da dúvida, que permite a desconstrução dos significados prontos para criar novos sentidos. Assim, o que está em voga é o valor dado à experiência, ou seja, o papel dado ao enriquecimento da experiência da vida cotidiana para o fomento da reflexão e, portanto, à apropriação crítica, uma vez que os elementos da narrativa não são dados ao leitor como informação pronta e, sendo assim, não tem compromisso com a lógica característica à coerência histórica do realismo.

Dessa forma, o conto convida o leitor a atribuir maior importância às coisas como são percebidas, em detrimento à preocupação em tomar as coisas por dados prontos a serem apenas conhecidos: tal como o narrador não tem clareza da realidade do canto de Josefina – “seu assobio real era significativamente mais alto e mais vivo que a memória dele o será? Durante a existência dela **foi mais que uma simples lembrança?**” (p. 59, *grifo nosso*) –; o conto e a sua leitura obedecem, portanto, regras próprias que exigem o exercício da emancipação (RANCIÈRE, 2014) por parte do leitor para reconfigurar sua percepção, ou seja, para romper com a ordem lógica histórica, a fim de possibilitar a sustentação dos diversos regimes de sensorialidade (ibid.) e, assim, incentivar novas formas de olhar, perceber e memorar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa realizou a análise do conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” de Kafka, com o intuito de reconstruir o “efeito estético” da obra, segundo o proposto pelo método objetivo analítico de Vigotski. Concomitantemente, definiu-se a relação dos resultados encontrados na análise à experiência do dissenso e da arte-política, tal como postulado por Rancière (2014).

Realizaram-se no total cerca de quinze leituras do conto como um todo, que possibilitaram definir a figura do narrador como protagonista e testemunha ao mesmo tempo, bem como possibilitaram identificar as categorias de análise, a saber: (1) a análise centrada na figura do narrador, (2) a análise centrada na figura do povo e (3) a análise centrada na figura de Josefina. Feito isso, realizou-se mais uma leitura em que se objetivou o máximo de detalhamento o possível, tendo-se lido e relido cada parágrafo individualmente em média quatro vezes.

A metodologia escolhida permitiu identificar os elementos presentes na forma a partir da qual a construção artística se materializa e também permitiu encontrar as categorias de análise presentes no conto em questão, possibilitando a compreensão das relações encadeadas entre as personagens e revelando os mecanismos pelos quais a complexidade da narrativa kafkiana provoca o estranhamento no leitor, qual seja, uma “ruptura estética” com a lógica automática do cotidiano, a partir de uma alteração de cunho emocional na percepção do receptor.

Encontrou-se que o “efeito estético” da obra em questão deve-se, sobretudo, ao emprego excessivo de conjunções adversativas e alternativas, além de recorrentes reflexões do narrador, que se contradiz repetidas vezes, instalando uma série de “dissensos” que influem na construção das imagens para o leitor.

A presente pesquisa procurou superar o freudo-marxismo na análise dos contos de Kafka, aproveitando suas contribuições, mas diferenciando-se dos autores que relacionam o desejo e a economia por essa via. Contudo, ressalta-se que a escolha do arcabouço teórico visou ampliar os conhecimentos acerca das possibilidades de atuação dos artistas e das obras de arte na compreensão da realidade e formação do psiquismo humano, colocando o artista no posto de clínico da civilização - tal como proposto por Deleuze e Guattari -, de forma que, no desenvolvimento da presente pesquisa, evitou-se a menção de aspectos relacionados à vida de Kafka. Portanto, entendeu-se, aqui, que a perturbação decorrente da “ruptura estética” possibilita o entendimento acerca da complexidade das produções humanas.

Por fim, a junção da psicologia e da literatura, ou das artes em geral, não se dá no psicologismo do autor, mas, sim, no tratamento dos artistas como clínicos da civilização, cujo

diagnóstico provoca alterações na percepção e potencializa a capacidade criativa do leitor, na medida em que instiga a reflexão e o exercício da criticidade, uma vez que no tempo das artes o que foi feito antes pode estar tão presente quanto o próprio presente.

REFERÊNCIAS

ANDERS, G. *Kafka*: Pró e contra. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARONE, Modesto. O realismo de Franz Kafka. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 80, Mar. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100013&lng=en&nrm=iso>. acesso em 08 mar. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002008000100013>.

CARVALHO, A. M.; MARQUES, P. N. *Uma proposta metodológica para aproximação entre arte e psicologia: o método objetivo-analítico de Vigotski*. In: Marcelo Flório; Roberta Coelho Barreiro Filho; Yvone Dias Avelino. (org.). *Olhares Cruzados: cidade, história, arte e mídia*. 1ª ed. Curitiba: Editora CVR, v. 1, p. 11-18, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, s/d.

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

GALLO, S. *Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor*. In: PASSETTI, E. (org.). *Kafka-Foucault, sem medos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, p 73-87, 2004.

RANCIÈRE, J. O Espectador Emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

VIGOTSKI, L. S. A Psicologia da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2. ed., 2001.

Contatos: stele17@gmail.com (IC) e alex.carvalho@mackenzie.br (Orientador).