

OU ENTÃO SE TRATA DE QUEBRAR NOZES: UMA LEITURA A PARTIR DO CORPO DE TRÊS PERSONAGENS ARTISTAS DE FRANZ KAFKA

OR IT IS A MATTER OF NUT-CRACKING: A READING FROM THE BODY OF THREE OF FRANZ KAFKA'S ARTIST CHARACTERS

Ana Victória Garcia CANELLAS¹

RESUMO: O presente artigo pretende analisar três personagens-artistas da obra de Franz Kafka: Josefina, de *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* [Josefina, a Cantora ou O Povo dos Camundongos], o jejuador de *Ein Hungerkünstler* [O artista da fome] e o trapezista de *Erstes Leid* [Primeira Dor]. Ao constatarmos que a obra produzida por esses três personagens se modela por meio de seu próprio corpo, detivemo-nos na análise da maneira como esses corpos são textualmente descritos nos contos.

PALAVRAS-CHAVE: Franz Kafka; Teoria Literária; Corpo.

ABSTRACT: This work aims to analyze three of Franz Kafka's artist characters: Josephine, from *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, the hunger artist from *Ein Hungerkünstler* and the trapeze artist from *Erstes Leid*. Perceiving that a common element between the three characters is that their work is their own body, we expanded the analysis specifically on the way that those bodies textually appear in the stories.

KEYWORDS: Franz Kafka; Literary Theory; Body; Art.

1 Introdução

Dentre os textos redigidos nos últimos anos de vida de Franz Kafka, revisados para publicação por um autor já em um estado avançado de tuberculose, no sanatório austríaco em que viria a morrer, estão as narrativas

¹ Graduanda do bacharelado em Estudos Literários da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, anavcanelas@gmail.com, orientada pelo Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão.

breves que compõem o volume *Um artista da fome*. Das obras kafkianas, entende-se que essa é uma das poucas cuja organização em livro foi efetivamente preparada pelo autor, e não por seu testamentário, Max Brod. Além dessa, os outros livros de narrativas breves cujos textos foram organizados por Kafka foram *Um médico rural* e *Contemplação*, ambos publicados em vida. *Um artista da fome* foi publicado pela primeira vez pela editora de Kurt Wolff ainda em 1924, ano da morte de Kafka. Na história editorial da publicação do autor em solo brasileiro, este conjunto de histórias é normalmente associado à novela *A construção*.

Das quatro narrativas que fazem parte desse conjunto, três têm um aspecto comum que se sobressai - são *histórias de artistas*. *Um artista da fome*, que intitula o volume, descreve a decadência e o fim da vida de um jejuador, esquecido pelo público, mas que continua a exibir sua magreza em apresentações circenses. *Primeira dor* tem como protagonista um trapezista que, a não ser que seja impossível evitá-lo, preferiria viver sempre suspenso nos altos do circo. *Josefina, a cantora, ou o povo dos camundongos* já não se localiza na esfera do humano; mas a sua protagonista, membro da sociedade dos camundongos, insiste em seu reconhecimento como cantora dentre um povo sem história e sem uma tradição artística.

O presente trabalho parte da hipótese de que a análise da repetição do tema do artista pode ser frutífera para tentar estabelecer uma ideia de arte projetada pelos textos. Afinal, se há artistas que têm algo de semelhante entre si, há uma ideia comum do que é a arte.

A partir de um olhar mais geral para os textos, é possível mapear alguns pontos em comum dos três artistas. O primeiro é que as narrativas são uma forma de arte sempre fundamentalmente diferente daquela que elas descrevem; o artista da fome jejua, o trapezista executa suas proezas circenses e Josefina canta. Os contos encontram-se sempre no paradoxo de representar, a partir de uma mídia artística específica, a literatura, outra mídia artística, cujos elementos mais importantes não são necessariamente os mesmos. A literatura trabalha a partir da linguagem e das imagens mentais que ela gera. Os artistas de Kafka têm em

comum o fato de que a sua prática se dá não através da palavra, mas através do corpo.

O conceito contemporâneo de *artes do corpo* engloba, muitas vezes em termos institucionais (como em departamentos universitários ou então em subáreas de editais de financiamento artístico), principalmente a dança e as artes da cena. Nenhum dos artistas de Kafka está dentro desses campos; porém, as artes do corpo também tratam de vertentes artísticas tão diversas quanto a *performance* e as artes circenses.

Desde o monismo spinoziano (ou seja, já há séculos), que garantiu ao filósofo a excomunhão da religião judaica pela heresia de pensar alma e corpo como parte de uma *coisa só*, o pensamento filosófico ocidental tem progressivamente se debruçado mais sobre a ideia do corpo como parte integrante do sujeito e entidade também capaz de produzir sentido. A virada para a valorização do corpo no saber institucionalizado acontece principalmente durante o século XX, e especialmente durante a sua segunda metade. Essa virada está diretamente relacionada a uma maior abertura da Teoria, no século passado, para o questionamento de certas *linhas de força* que por muito tempo resistiram no interior dos paradigmas dualistas que regem a filosofia ocidental principalmente, uma concepção estritamente conceitual do *logos*, que associa a razão à mente (ou, a depender da filosofia em questão, ao espírito) e toda desrazão ao corpo.

A ideia deleuziana de *corpo sem órgãos*, as correntes fenomenológicas da filosofia e a teoria feminista são alguns exemplos desse movimento. A expressão mais acabada dessa centralidade do corpo em um sistema de pensamento é, talvez, a teoria *queer*. Em *Corpos que importam*, Judith Butler, que possivelmente é a maior representante desse campo do saber, argumenta a favor de um pensamento que reflita sobre as especificidades e sobre os imbróglis teóricos/filosóficos de se pensar o corpo enquanto *matéria* que não pode ser contida pela distinção da ideia de *forma* (Butler, 2019). Essa ideia vai de encontro, por exemplo, à teoria do *corpomídia*, desenvolvida por Helena Katz e Christine Greiner - professoras da PUC-SP -, que trabalham a partir da semiótica e da cognição, no interior da teoria da dança, para pensar a ideia de uma mídia corporal cujo centro não é a

capacidade do corpo de *abrigar* informação passivamente para processá-la e devolvê-la ao mundo, mas de incorporá-la organizadamente à *forma* do corpo, constituindo-se de maneira análoga a um sujeito. (Greiner, 2008). Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty já propunha um entendimento do *corpo próprio* como algo que constantemente interpreta a si mesmo, estabelecendo uma configuração singular, cuja integração entre existência individual e percepção (entre *expressão* e *expresso*) é comparável à obra de arte (2006).

Boa parte dessa discussão sobre o corpo, suas possibilidades e sua importância acontecem, no entanto, muito posteriormente à redação da obra de Kafka. Essa introdução teórica se dá não pela intenção de aplicar diretamente essas teorias aos textos - o que se configuraria, por exemplo, na tentativa de descrever os corpos kafkianos como *corpomídia* no sentido específico que Greiner e Katz formularam, ou então expandir a ideia de corpo como obra nos termos fenomenológicos de Merleau-Ponty -, mas para situá-los dentro de um diálogo mais amplo sobre as mudanças na representação e na interpretação do corpo no interior da modernidade. Se a literatura, dentro da divisão dualista/cartesiana aqui exposta, é domínio da *mente* - afinal, opera a partir de imagens mentais criadas pela linguagem -, é interessante que os artistas, dentro dessas narrativas muito propriamente literárias, pertençam na verdade a um outro domínio.

2 Dos corpos dos artistas

Para trabalhar com o que há de propriamente literário nesses corpos, partiu-se então da ideia de que eles só existem enquanto descrição no texto. Em *Um artista da fome*, o corpo do jejuador é descrito logo no primeiro parágrafo da narrativa:

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

da 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. (Kafka, 1998, pp. 23-24, grifos nossos)

O narrador isenta-se de comentar, ele mesmo, a aparência do artista; em vez disso, a primeira descrição que permite formar uma imagem do corpo vem da percepção que parte do público tem sobre ele - mais especificamente, a parte do público que mais se afeta pelo o que vê: se para os adultos o artista da fome cai na categoria quase esvaziada de sentido do *divertimento*, as crianças que o veem sentem um impacto do *assombro*, cujo reforço por parte do narrador se dá pelo enfoque do efeito sobre os próprios corpos. Antes de descrever o corpo do artista, somos apresentados às bocas abertas e às mãos que procuram a segurança de outras. O trecho que se segue oscila, pela via da parataxe, para o discurso indireto livre, conduzido pela forte impressão que os pequenos espectadores têm do homem que observam; um homem que *desdenha até da cadeira*. Este efeito é proporcionado pelo uso da enumeração, que segue a descrição do corpo do artista imediatamente às mãos das crianças assustadas, separadas apenas por uma vírgula; suspendendo, no ato de observar, a distância e a clausura das grades da jaula.

Pálido, de malha escura, costelas extremamente salientes: o primeiro conjunto de adjetivações constrói uma figura um pouco mórbida. Constrói, também, a partir de características gerais (a palidez, as roupas) e detalhes específicos (as costelas salientes), uma figura por completo: ele é apresentado como um plano geral - vê-se inteiro sentado na palha, acenando a cabeça, esticando o braço, fitando o vazio.

Após esse momento inicial, o corpo do artista aparecerá brevemente em outras passagens, descrito como *magro* e *ossudo*. O conto, nesse ponto, se preocupa em estabelecer o contexto da vida do artista no período do seu auge (que, como revelado nas primeiras palavras da narrativa, já faz parte do passado no momento do relato), que consiste em períodos de quarenta dias de jejum,

guardados por vigilantes durante a noite e visitados pelo público durante o dia - cujo nível de envolvimento no efeito gerado pela presença do jejuador varia desde o divertimento desatento até o afastamento pelo asco de uma visão que não são capazes de suportar.

Além disso, o narrador, em muitos momentos, encontra-se próximo à subjetividade do artista, inserindo no texto o importante elemento da sua insatisfação consigo próprio e com a incompreensão do público. É a contragosto que seu jejum é interrompido após os quarenta dias; na verdade, ele sente que jejuar *é a coisa mais fácil do mundo; que não há limites para a sua capacidade de passar fome*. A incredulidade do público sobre a sua capacidade o desconcerta. Nota: esse trecho importa, porque destaca que o artista *sente fome*. É um dos poucos momentos em que se descreve uma condição da percepção do artista sobre a experiência do próprio corpo. É passageiro; não se repete.

O que resta da experiência do corpo é a contingência – não há uma explicação fenomenológica da condição do corpo-obra do jejuador, já que, no interior do conto, não há uma explicação para a relação desse corpo com a sua própria percepção do mundo. Há um limite claro do acesso do narrador (e, conseqüentemente, do texto e do leitor) ao corpo. Se as descrições do corpo são mediadas pela visão e pelas impressões do público, é também por essas vias que se dá a sua construção enquanto elemento da narrativa e da ideia de arte que, a partir dela, seria possível construir. O significado do corpo não se resolve nem mesmo como aceno à ideia de ascese, ironicamente destituída pela afirmação final do jejuador em relação ao seu próprio – e banal – motivo do jejum. Defrontamo-nos com mais uma das aporias de Kafka.

Outra descrição extensa do corpo acontece durante a narração do espetáculo do fim de jejum. Após os quarenta dias de prática, o público é convocado novamente para o anfiteatro:

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** [...] agarrava-o pela cintura delgada, com um cuidado exagerado, como se quisesse fazer acreditar que tinha de lidar aqui com uma coisa muito quebradiça [...] 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 mais do que podia o pescoço para livrar pelo menos o rosto do contato com o artista da fome. (Kafka, 1998, grifos nossos)

A natureza do jejum é de se estender no tempo e se marcar no corpo. O produto final do espetáculo é a visão do corpo, queira ou não o artista (e ele não o quer; pois a própria existência desses espetáculos, que para ele são interdição e fracasso, é uma fonte de insatisfação). Apesar de anteriormente já ter-se formado uma figura construída pela descrição das partes, é nesse trecho que se caracteriza o corpo como todo: *esvaziado* pela contemplação pública e, ao mesmo tempo, descrito finalmente como *obra*.

Enquanto o corpo contingente - fruto de uma obra aparentemente incompreensível do jejuador - é descrito em detalhes ricos, o corpo do trapezista de *Primeira dor* permanece quase como um centro ausente da breve narrativa. A sua prática já é colocada, logo na abertura, como “uma das mais difíceis entre todas acessíveis aos homens” (Kafka, 1998). Ele tem a anuência tanto do narrador, que parece tratá-lo sempre com admiração, quanto do mundo ficcional ao seu redor, do qual ele vive sempre distante, mas que também o admira. Os diretores perdoavam sua estranheza porque ele era um artista *extraordinário* e *insubstituível*. Essa dialética da distância e da proximidade com o mundo parece gerar um efeito aurático para a figura do trapezista. Esse efeito é reforçado pela distância entre o narrador e a subjetividade do personagem, que parece existir, também, no campo da contingência.

Como o artista da fome, o artista do trapézio é um obstinado. A diferença entre os dois é que o artista do trapézio consegue realizar o seu desejo de nunca sair do estado em que seu corpo configura a obra; obtém permissão para viver a vida suspenso na cúpula dos teatros de variedades em que se apresenta. Preserva, assim, a perfeição de sua arte às custas de qualquer outro aspecto que a vida

poderia vir a ter. Se Gunther Anders e Walter Benjamin estabelecem, na obra de Kafka, a categoria de *homens-profissão*, em que os personagens se esvaziam de subjetividade para se tornarem apenas suas funções, aqui é possível pensar numa variação: estes são os homens-obra. Entretanto, para Anders, essa técnica de construção de personagens a partir de um esvaziamento que remete à reificação - porque se dá a partir do *trabalho* - merece uma reflexão sobre o papel da arte nos escritos kafkianos. Para o trapezista, percebe-se, pela descrição textual, que a vida nem sempre foi assim; ele organizou sua vida “primeiro pelo esforço de perfeição, depois pelo hábito que se tornou tirânico” (Kafka, 1998). Ou seja, houve um tempo em que o artista não vivia apenas a vida interdita do trapézio, mas esse tempo não está acessível na narrativa.

O trapezista e o jejuador compartilham também um aspecto importante para a prática artística: elas se dão em espaços análogos. O artista da fome, no período de seu auge, se apresenta em espaços que parecem dedicados apenas a ele, descritos como *sala* e *anfiteatro*. Entretanto, depois se emprega num circo. É justamente depois da descrição do espetáculo do fim do jejum que o conto deixa o âmbito da descrição de um passado e passa a narrar o presente do artista. E isso parece natural, porque a natureza da sua arte não muda com o espaço (a verdadeira causa da mudança que permite que ele jejue indefinidamente é da ordem do tempo: o esquecimento).

O circo moderno surge, segundo historiadores da área, durante o século XVIII, na Inglaterra. Aparece ligado a uma escola de hipismo de um ex-militar da cavalaria britânica, Philip Astley. Mario Bolognesi, estudioso brasileiro da história do circo, afirma que:

No tocante ao circo, o seu engajamento na ordem burguesa foi imediato. O espetáculo que tem o corpo como matéria-prima desenvolveu a possibilidade de demonstrar a superioridade humana diante dos limites naturais e das imposições sociais da sociedade aristocrática. Os primeiros limites – os naturais – eram amplamente abordados nos números e atrações circenses, em suas várias modalidades: acrobacias, equilíbrios, manipulação, etc., em solo, nos ares, sobre animais, com animais, com aparelhos, etc. Mesmo os espetáculos que não apresentavam grande desempenho performático de artistas acrobatas – exclusividade das grandes companhias –, os menores, que se voltavam às apresentações de lutas e de curiosidades diversas, permeados sempre de alguma

atração de habilidade humana, também, de certa forma, contribuíram para a difusão da idéia de supremacia da espécie. (Bolognesi, 2010, p. 13)

O circo trabalha, a partir do corpo, a ideia de *proeza*: de superar os limites do corpo, estabelecendo uma dominação sobre a própria natureza. É fruto de uma ordem romântica e burguesa; afirma a excepcionalidade de um indivíduo a partir da técnica de domínio do corpo, rompendo com a própria natureza. Além das proezas físicas, os primeiros espetáculos circenses contavam com dramas encenados com cavalos (os hipodramas), representando dramas históricos sobre guerras vencidas. Ao longo da história das artes circenses no século XX, foram inseridos cada vez mais elementos narrativos; parte do debate atual gira em torno da narratividade no circo, do seu intercâmbio com os gêneros teatrais ditos “menores” e das disputas em torno do potencial cênico anti-ilusionista do circo; existe todo um campo de reflexão sobre a produção de sentido não representativa, que se daria somente através da corporeidade, a partir da via sinestésica que o efeito dos números acrobáticos geram no espectador. (Mendonça; Gatti, 2021)

Os artistas de circo de Kafka são estranhos artistas de circo; afinal, parece que a superioridade é substituída pela falha. A proeza, que parece surgir em termos mais claros na história do trapezista, na verdade não é nunca propriamente apresentada na forma de número circense – seu número é apenas intuído. Na contramão da expectativa da apresentação de um onírico espetáculo do corpo e do voo, o que se apresenta textualmente é uma estranha proeza do dia-a-dia, da retirada do mundo. E, em seguida, a iminência da falha, do envelhecimento, da ruga. O corpo do trapezista se mostra mais claro quando suspenso numa rede de bagagem em um vagão de trem do que propriamente no trapézio. A descrição mais objetiva que temos de um aspecto físico do trapezista é de seu rosto e acontece apenas no desfecho. É, mais especificamente, da primeira ruga que se desenha na *lisa testa de criança*.

Essa ocorrência da arte como inabilidade ou falha aparece também em *Josefina*. Seu canto é um assobio que todos os ratos produzem; o dela se destaca por ser especialmente fraco. O narrador procura, durante todo o conto, aderir sentido ao canto e à existência de Josefina. Não que ele seja especialmente partidário dela, como alguns membros da sociedade dos camundongos são; na verdade, durante a maior parte da narrativa, ele se apresenta deveras indisposto

em relação à Josefina. Mesmo que a contragosto, ele se intriga e pensa sobre. Há momentos em que essa procura inevitável de sentido parece encontrar um narrador mais inclinado a elaborá-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 exclusivamente de quebrar nozes. Ou então se trata de quebrar nozes, mas se verifica que não damos atenção a esta arte porque a dominamos completamente e que este novo quebrador de nozes mostra 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. (Kafka, 1998, p. 39 - 40)

O narrador, como tantas vezes acontece na obra de Franz Kafka, adentra a estrutura do *se*. A partir de uma analogia com um imaginário quebrador de nozes, investiga os meios em que o fraco assobio poderia ser considerado arte. A primeira condição é *pôr-se solenemente a não fazer outra coisa senão o usual*, porém diante de um público a ser entretido. Quebrar nozes não é verdadeiramente uma arte - no entanto, a partir de certas condições, torna-se. A obra então não é fruto da singularidade do gênio do autor, mas, na verdade, é um outro aspecto do comum. O papel do artista é desnudar uma *essência* daquilo que é comum - a partir de um gesto de deslocamento, de estranhamento.

A ideia de estranhamento é cara à teoria literária, principalmente às suas vertentes formalistas, cuja origem remonta à Rússia no início do século XX, contemporânea à redação da obra de Kafka. Uma das grandes questões da teoria é, justamente, a literariedade - o que transforma a linguagem usada na vida comum em linguagem literária, ou seja, em arte? Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon dedica um capítulo a essa querela expondo como diferentes teóricos lidam com esse problema. A partir de Jakobson e Chklovski, afirma:

Qual é, entretanto, essa propriedade - essa essência que torna literários certos textos? Os formalistas, segundo Viktor Chklovski, em "l'art comme procédé" [A arte como Procedimento] (1917) tomavam como critério de *literariedade* a *desfamiliarização*, ou *estranhamento* (*ostranenie*): a literatura, ou a arte em geral, renova a sensibilidade linguística dos leitores através de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da sua percepção. Jakobson explicará, em seguida, que o efeito de desfamiliarização resulta do *domínio* de certos procedimentos [...](Compagnon, 2010, p. 40-1.)

O que torna a ação comum de Josefina arte, no entanto - assim como o que torna quebrar nozes arte - não é um estranhamento pelo *domínio*, mas sim pela sua ausência. Afinal, a inabilidade é útil ao efeito.

Parte do que parece caracterizar o objeto artístico kafkiano é a sua inespecificidade - *qualquer coisa* é arte se posta como tal, se performada diante de um público que por ela é entretido. O artista, então, é sempre um *performer*. Sua arte é a arte da proeza (ainda que de uma estranha e inábil forma de proeza), não da narratividade, o que parece estabelecer uma definição contrassensual de arte no interior da mídia que é narrativa por excelência: a literatura. Essa concepção vai na contramão da teoria - ou, pelo menos, contra uma série específica de teorias derivadas do estruturalismo que viriam a surgir apenas muito depois de Kafka, mas que consideravam o cerne da literariedade a narratividade.

Não se trata exclusivamente de quebrar nozes/Ou então se trata de quebrar nozes: se a dúvida pode ser mais facilmente transposta ao contexto de Josefina, porque é por ela que se constrói a analogia, é possível também pensar sobre o desfecho do jejuador; afinal, todo o conto até então mantém uma tensão narrativa a partir da suspensão do sentido do jejum. *Não se trata exclusivamente de jejuar/Ou então se trata de jejuar?* Se escolhermos acreditar no que o artista diz, temos que levar em consideração que ele jejuar por causa da inabilidade de encontrar algo que goste de comer - um dilema comum elevado à esfera da impossibilidade. A técnica do jejum é então a técnica derivada da inabilidade. A ação não aponta para um significado que esteja fora de si mesma, mas para seu próprio interior. É possível considerar que, na verdade, se trata exclusivamente de jejuar - a essência da ação não é um aceno em direção a um jejum ascético,

transcendente, religioso, mas em direção ao banal. Isso vai de encontro com o aqui exposto sobre a natureza terrena e anti-transcendente da arte em Kafka.

Se esses artistas têm algo de essencialmente comum, é possível propor a hipótese de que o artista do trapézio, mais habilidoso dentre esses três, precise se manter o tempo todo nos ares para que essa seja, para ele, a estrutura do banal - e então possa surgir o estranhamento do comum. É necessário que exista a possibilidade de *deixar* de dominar a arte (a exigência do segundo trapézio, a iminência das rugas) para que ela ganhe, novamente, sentido. Por isso o conto se encontra nesse ponto singular da história do artista; no meio do caminho da sua vida - depois de adquirir, pelo hábito, a perfeição -, e antes da inevitável decadência. Pensar nesse estranhamento como intrínseco à própria experiência do artista com a sua arte é um pouco de contrassenso, já que o estranhamento gerador da literariedade deveria partir do público. No entanto, no interior da narrativa, parece fazer sentido. Se no conto sobre o jejuador somos apresentados ao artista pela mediação do olhar do público, na história do trapezista, o público é completamente ausente. Talvez por isso, também, o seu corpo se encontre nesse esconderijo que nunca vemos - sem ter um público que o apresente. Assim, penso a ideia de hábito, de estranhamento e de falha a partir do que parece ser a percepção do próprio artista sobre a sua prática.

O circo de Kafka é a paródia do circo, segue a imaginação do personagem de *Na Galeria*: breve conto que integra o volume *Um médico rural*, onde um espectador, diante do espetáculo da proeza, deseja, no interior da típica estrutura kafkiana do *como se*, uma amazona frágil e tísica. Dentro da forma moderna das artes corporais que representa um domínio sobre o corpo, os artistas de Kafka inserem um elemento de disjunção. Os artistas do conjunto aqui analisado existem como no desejo do espectador da galeria; a partir da inabilidade é que se dá o efeito da sua arte. A obra e os personagens de Kafka são muitas vezes associados à impotência; entretanto, aqui não parece ser o caso. A inabilidade não é impotência; na verdade, é ela que faz acontecer a atividade artística, a partir de um jogo de deslocamentos em relação ao que seria a potência realizada. Em contraste ao corpo do faquir, descreve-se o corpo da pantera que, após a sua morte, o substitui:

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 da suas mandíbulas. E a alegria de viver brotava da sua garganta com tamanha intensidade que para os espectadores não era fácil suportá-la. Mas eles se dominavam, aninhavam-se em torno da jaula e não queriam de modo algum sair dali. (Kafka, 1998, p. 35)

Ao contrário do artista, a pantera não tem dúvidas do que gosta; carrega no corpo a própria liberdade, apesar de confinada na mesma jaula que o jejuador habitou. Também o seu efeito sobre o público é intenso e corpóreo; exige de quem a vê uma dominação de si e um aninhamento, um gesto de proteção coletiva, diante do confronto - assim como o dar-se as mãos das crianças diante do faquir. Porém, se a pantera é pura “alegria de viver”, o jejuador é pura inabilidade e retirada da vida.

Apesar disso, na economia kafkiana, apenas o jejuador é artista, ainda que o público se reúna em torno dos dois. Se o objeto artístico kafkiano se caracteriza pela indefinição, como anteriormente afirmado, talvez o que melhor o defina seja justamente o gesto do narrador de nomear o que é arte e o que não é - assim como o que parece criar um artista a partir de um quebrador de nozes seja justamente o gesto de colocar-se diante do público *como artista*. A pantera é colocada diante do público, não se coloca, e isso não é necessariamente explicável pela sua condição de animal, já que, no ecossistema dos seres kafkianos, a agência não é limitada ao humano. Em diversas narrativas, inclusive, coexistem e dialogam os humanos e os outros animais. Como, por exemplo, em *Chacais e Árabes*: narrativa de *Um médico rural* em que um europeu é abordado, numa viagem ao deserto, por um grupo de chacais que com ele dialogam e exigem a sua salvação. Nas histórias de artistas, as coisas parecem mais setorizadas - no mundo dos humanos, só estes têm agência; e, no mundo dos camundongos, os humanos só existem enquanto analogia.

O que diferencia a pantera e o jejuador não é o seu efeito sobre o público ou sua caracterização como entretenimento, mas sim o que caracteriza os seus corpos enquanto obra ou não. A inabilidade, a fragilidade e a melancolia são

elementos que o faquir tem em comum com os outros artistas e não com a pantera. Assim sendo, esses parecem ser procedimentos essenciais para uma ideia de arte nesses contos de Kafka.

A concepção de arte que esses procedimentos parecem revelar é profundamente, e talvez não tão surpreendentemente assim, ligada ao moderno. O narrador de *Josefina* está no lugar daquele que se defronta com um mictório no museu²; o questionamento e o choque com a ideia de uma tradição, ou de uma *forma* artística, aparecem repetidamente em trechos como os seguintes:

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 isso não ocorre.[...] Em círculos de confiança admitimos abertamente uns aos outros que o canto de Josefina, enquanto canto, não tem nada de excepcional. (Kafka, 1998, p. 38)

É realmente um canto? Embora não sejamos musicais, temos tradições de canto [...] e a arte de Josefina não corresponde, na verdade, a essa noção. É pois realmente um canto? (Kafka, 1998, p. 38)

Thierry de Duve, teórico da arte francês, preocupou-se em reler Kant depois de Duchamp; ele identifica uma mudança na faculdade do julgamento estético na Modernidade. Se antes a questão era “isto é belo?”, agora a questão posta ao que está diante de uma (provável) obra é “isto é arte?”. (É justamente essa a questão que move o narrador de *Josefina*). Entretanto, permanece a antinomia kantiana que torna a arte uma atividade paradoxal: se antes a faculdade do belo deveria, simultaneamente, fundamentar-se e não se fundamentar num conceito - isto é, ser e não ser um julgamento subjetivo, não compartilhável -, agora é a própria concepção de arte que exige e não exige um conceito forte por

² A obra do artista dadaísta Marcel Duchamp, *A fonte* (1917), é um dos seus primeiros ready-mades. Consiste em um mictório de porcelana adquirido pelo artista e assinado com o pseudônimo “R. Mutt”.

trás. Dessa antinomia, Duve chega numa ideia de arte como “nome próprio” - uma espécie de conceito do qual não é possível inferir o objeto ao qual se refere, assim como não é possível inferir uma aparência física ou uma personalidade específica ao nome “Franz”.

Não há um conceito forte de arte por trás dos artistas de Kafka, o que se deriva justamente da ideia de *deslocamento* como parte do fazer artístico, mas há um conjunto de características compartilhadas pelos corpos-obra que podem agrupá-los num conjunto. Enquanto o conto anterior nomeia o jejuador como artista e a pantera não (apesar do seu efeito compartilhado); em *Josefina*, é o enigma de seu grande efeito que faz com que o narrador - que se posiciona abertamente no grupo que faz oposição à atribuição do *status* de artista de Josefina dentro da sociedade dos camundongos - continue a perseguir a descrição da arte de Josefina. No título, o nome próprio da arte já é atribuído a ela - *A Cantora*. O narrador parece resolver a questão da arte ao adicionar, ao som, outro elemento para o canto: “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” (p. 39). A coisa vista é, claro, o corpo.

Após essa afirmação, a primeira descrição que se dá do corpo de Josefina é de que “por fora é a própria delicadeza, e nesse aspecto sobressai até mesmo num povo tão rico em figuras femininas como o nosso” (Kafka, 1998). A delicadeza ou debilidade aparece novamente, colocando na mesma esfera a descrição do corpo e da voz da cantora. Se o povo dos ratos é rico em figuras femininas, é difícil dizer o mesmo das obras de Kafka; há poucas protagonistas femininas no geral. Josefina, por outro lado, é deliberadamente caracterizada como feminina. Não à toa, mais tarde, o narrador afirma que ela “habita o próprio canto” (Kafka, 1998) - o seu corpo é também parte do seu canto; se tomamos “canto” por “corpo”, metonímia implícita na ideia de habitar um espaço enquanto indivíduo, já que o primeiro espaço a ser habitado é sempre o próprio corpo.

Logo depois, vem a primeira descrição do corpo de Josefina enquanto corpo-canto: “entoava seu assobio triunfal e, completamente fora de si, estendia os braços e esticava o pescoço até seu limite máximo” (p. 41). Mais à frente:

[...] 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 a posição que indica a intenção de cantar. (Kafka, 1998, p. 42-3)

Há, na prática do canto, claramente um esforço físico significativo - uma *proeza*, se podemos assim colocar. Josefina atinge o máximo de seu corpo. A descrição da sua música enquanto assobio falho é anterior ao corpo, mas a do canto enquanto evento capaz de produzir um efeito estético arrebatador é sempre contígua à visão do público de seu corpo. É por essa exigência física, também, que se reivindica o direito de não exercer outro trabalho além de cantar.

O ato de cantar exige “todo o vigor da sua fraca garganta” (Kafka, 1998). É notável, também, que em muitos momentos a fraqueza e a debilidade estejam associadas ao vigor, construindo períodos paradoxais, mas que funcionam para se referir à cantora. Nos períodos em que não está cantando e que se recusa a trabalhar, o narrador revela: “o seu costume é ficar deitada no chão, cansada.” (Kafka, 1998). Porém, a revelação desse costume é intermediada pela ação - quando confrontada com uma má notícia, “se levanta imediatamente [...] estica o pescoço e procura abranger com o olhar seu rebanho” (Kafka, 1998). Outra vez, o confronto entre ação e inércia, entre força e debilidade, aparecem dentro de um trecho curto.

O pescoço é, provavelmente, a parte do corpo da personagem que mais aparece. O que faz todo o sentido, já que é dele que advém o canto. Está, também, sempre em distensão; mesmo quando ela não está cantando, o gesto do pescoço é sempre o de esticar-se.

Considerações finais

Por fim, é possível, talvez, estabelecer uma espécie de *mise en abyme* kafkiana: dentro das narrativas, descrevem-se não outras narrativas, mas outras formas de arte que de certa forma dizem sempre respeito a si mesmas enquanto peças literárias. É notável que usemos o tempo todo a metáfora do *corpo* do texto

para se referir à letra de uma obra literária qualquer; aqui, o corpo do texto refere-se a si mesmo a partir de, literalmente, um corpo.

A forma de Kafka é, como já muito discutido pela crítica, uma forma que se caracteriza pela fragmentariedade, pelo efeito de incompletude gerado pela suspensão da interpretação imediata. A característica incapturável dos corpos de Kafka são parte do que constrói o enigma interpretativo dos textos - um enigma cuja solução não pode ser encontrada, porque não existe -; ler Kafka é procurar chaves para portas que talvez já estejam abertas. O problema não é a fechadura, mas a vastidão de possibilidades e elementos que, por trás da aparente inacessibilidade, residem em seus textos. À moda de Schwarz e Gertrude Stein, um artista é um artista é um artista.

Como citar este artigo?

CANELLAS, A. V. G. Ou então se trata de quebrar nozes: uma leitura a partir do corpo de três personagens artistas de Franz Kafka. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 22, n. 01, p. 180-197, 2023.

Referências:

ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*: Os autos do processo. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 161

BOLOGNESI, M. F. O circo na história: A pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. *Repertório [S. l.]*, n. 15, p. 11–16, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5207>. Acesso em: 20 jun. 2023.

BUTLER, J. *Corpos que importam*: os limites discursivos do "sexo". Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo, SP: n-1 edições: Crocodilo Edições, 2019. p. 399

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, c2010. 292p.

CANELLAS, A. V. G.

DUVE, T. de. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais [S. l.]*, v. 16, n. 27, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/18187>. Acesso em: 20 jun. 2023

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3. ed. São Paulo, SP: Annablume, 2008. p. 152

KAFKA, F. *Um artista da fome/ A construção*. Tradução de: Modesto Carone. SP: Ed. Companhia das Letras, 1998. p. 116

MENDONÇA, G. C., GATTI, D. Sonho de voo e medo da queda, o conflito primitivo na exploração virtuosística das técnicas aéreas circenses. *Repertório i [S. l.]*, n. (35) p. 24-45, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35731>. Acesso em: 20 jun 2023

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. p. 662

SANTOS, G. B. de J.. *Arte e mercadoria em Kafka e Brecht, a partir de Walter Benjamin*. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – FFLCH, USP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-20052019-111151/>. Acesso em: 09 jun. 2023