
Josefina: “Performance”, tradição e a tarefa do intelectual

Gleyson Dias de Oliveira (Mestrando, UFRJ)

Resumo: *Observar a performance da personagem Josefina¹ - a cantora, ou o povo dos camundongos de Kafka, como forma de encenar o ausente e representar no presente uma ação que vem através da tradição constitui a perspectiva eleita para se desenvolver uma discussão sobre aspectos fundamentais do belo conto de Kafka. O canto de Josefina tem lugar e força no conto enquanto presença por se fazer indispensável para que o povo se reúna. Ela não exhibe uma arte extraordinária para o público, apenas a executa como arte da diferença mínima, a arte constituída num esquema aberto e estruturado na tradição. A tradição aqui se refere a um conceito específico, relativo à potencialidade ou do constante caráter de reprojeter a si mesma, isto é, sempre tornar-se outra. Nesse sentido, a tradição representa um espaço aberto, onde o comunicar experiências, a narração, coloca a possibilidade de o presente dialogar com o passado, fazendo com que as tradições do canto do povo camundongo seja o lugar para o qual o canto de Josefina deva estar, a fim de atualizar no presente a ação do povo. Essa ação como força do presente atualiza-se na luta intelectual travada no cotidiano. As lutas agora não estão centralizadas num único centro, mas espraia-se na sociedade e será onde ele ocorre, onde ele se exerce enquanto forma e objeto que devemos voltar nosso olhar. Aí o canto de Josefina deve atuar, seu canto deve ser o discurso que denuncia as formas do poder, embora não possa deixar de ser um centro de poder que dialoga e que enfrenta as outras formas de poder. Não apenas o enfrentamento do poder, mas o canto como ferramenta que pode criar revezamentos de poder e conduzir o povo a um outro lugar, a uma heterotopia.*

Palavras-chave: Kafka, performance, tradição, intelectual.

Abstract: *Observe the performance of Josefina - a singer, or the mouse folk by Kafka, as a way of staging the missing and represent in this action coming through the tradition is the elected perspective to develop a discussion on fundamental aspects of the beautiful tale Kafka. The Josefina singing takes place and strength in the tale as presence by doing essential for the people to gather. It does not display an extraordinary art to the public, only performs as art minimum difference, the gear made in an open and structured scheme in tradition. Tradition here refers to a specific concept on the potential or constant redesign the character itself, ie always become another. In this sense, tradition is an open space where the exchange experience, the narration puts the possibility of the present dialogue with the past, causing the mouse people singing traditions is the place to which the Josefina corner should be, to update the present action of the people. This action of this force as updates itself in the intellectual struggle waged in everyday life. The struggles now are not centralized in a single center, but spreads in the society and be where he is, where he plays as a form and object and that we must turn our gaze. Then the Josefina corner must act, his corner should be the speech denouncing the forms of power, although it can not stop being a power center that dialogues and facing other forms of power. Not just the face of power, but the corner as a tool that can create relays of power and lead the people to another place, a heterotopia.*

Keywords: Kafka, Performance, Tradition, Intellectual.

¹ KAFKA, Franz. Um artista da fome; a construção. São Paulo: Cia. das letras, 1998.

1. Performance, tradição e a tarefa do intelectual

“Cantan los pájaros,
cantan sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta.” Octavio
Paz
“Raramente a música encontra o momento que a
espera[...].”
Josefina – a cantora, ou o povo dos
camundongos. Kafka

Partamos do seguinte pressuposto: *Josefina*² enquanto artista representa para a comunidade a *presença* do canto, ou o canto na presença. Apesar de o narrador constantemente se perguntar se o canto de Josefina pode ser considerado um canto, por fim, de seus titubeios, surge a afirmativa de que o canto dela só tem lugar na presença, no momento mesmo em que ela executa o canto.

Os motivos para o camundongo narrador negar a arte de Josefina são muitos. "Nossa raça em geral não é amante da música"³, e que a paz do povo é a "paz do silêncio" ; "somos inteiramente não musicais"; "o canto de Josefina, enquanto canto, não tem nada de excepcional" ; "pois é realmente um canto? Não é talvez um assobio?". Por outro lado, é importante sublinhar também os motivos de o narrador ser a favor da arte de Josefina. "Mas de fato não é apenas assobio o que ela produz" ; "mas se o observador fica *diante dela*, aí então não é apenas um assobio; para compreender a sua arte é necessário não só ouvi-la como também vê-la" ; "admiramos nela aquilo de modo algum admiramos em nós" ; "arte dela nos faz bem e quando nos sentimos bem assobiamos". (grifo nosso).

Para não irmos muito longe com a defesa do canto de Josefina, podemos dizer que sua arte não está na "capacidade de assombro do público sobre um *ato* maravilhoso e fora do comum (o canto emotivo de Josefina, por exemplo), mas na contínua eliminação dessa mesma *performance*: não é o *plus*, mas sim o *minus*." (grifo do autor) (tradução minha) (GONZALEZ, p. 143)⁴. Para o camundongo narrador, a execução da arte, ou canto de Josefina, deveria suscitar no público o "sentimento de algo extraordinário", a excepcionalidade da arte, portanto, a arte como *plus*, aquilo que

² Kafka, Franz. Josefina a cantora ou o povo do camundongos. Disponível em: <<http://www.atelierpaulista.com/wp-content/uploads/2012/02/Franz-Kafka-Um-Artista-da-Fome-e-a-Constru%C3%A7%C3%A3o-Rev.pdf>>. Acesso em: 20 de nov. De 2014. O conto publicado online não traz o ano da publicação, portanto, doravante citaremos o nome de KAFKA seguido da página correspondente à citação do texto onlin. Cf. o livro físico na nota nº 1.

³ Ibidem. Preferimos colocar as aspas para nos referirmos as citações do conto, no entanto, para não termos de especificar cada trecho em suas respectivas páginas, citamos o conto na íntegra.

⁴ Sem indicação do ano de publicação. Cf. as referências bibliográficas deste projeto.

excede a simples capacidade de apreciação da arte em si mesma. (Kafka, p. 20). Cabe lembrar Adorno para o qual "o ser-em-si-mesmo da arte não é a imitação de algo real, mas antecipação de um ser-em-si-mesmo ainda não constituído, a antecipação do desconhecido que se determinará através do sujeito [...]" (ADORNO *apud* ISER, 2013, p. 396). Para nós, Josefina virtualiza, mas não revela o ser-em-si-mesmo da arte através da performance, pois é tarefa individual, de cada camundongo que a ouve determinar a partir de si mesmo a matéria do canto, ou tomá-lo como ferramenta determinante na luta cotidiana. Não se trata de suplantando a tarefa do artista, mas de o colocar no mesmo nível do público que o assiste, e isso o conto de Kafka trata magnificamente bem.

A arte performática de Josefina, uma vez que o narrador alerta para a arte dela enquanto *presença*, pode ser observada no seguinte trecho do conto:

Josefina considera ter chegado a sua hora. Ei-la em pé, o ser delicado vibrando inquietadoramente sobretudo abaixo do peito; é como se estivesse reunindo no canto todas as forças, como se tudo nela que não sirva imediatamente ao canto ficasse privado de qualquer *energia*, de qualquer possibilidade de vida. Como se ela, despojada, entregue, estivesse só sob a *proteção de bons espíritos*; como se um alento frio, ao passar ventando, pudesse matá-la, enquanto ela, completamente retirada, habita o próprio o canto. (grifo nosso) (KAFKA, p. 23).

Poder-se-ia imaginar que ela faz da apresentação do canto a negação a tudo aquilo que se contrapõe à arte, mesmo que a audiência possa "estar, ao mesmo tempo, cheia de fascínio e ressentida, não vendo razão para a arte ser exaltada ou importante, mas sentir excitação ou catársis na *presença* apesar de tudo." (grifo nosso) (tradução minha) (SCHOLZ, 2011). Ou seja, o que não serve à arte deve ficar privado de "energia" e "possibilidade de vida". Ainda, "a arte não se satisfaz com o *estado* factual do ser e privilegia o *objetivo de tornar-se*, o qual neste estado desempenha um papel formativo. (grifo nosso) (BLUMENBERG *apud* ISER, 2013, p. 387). É essa não satisfação da arte que exige uma idealidade necessária para o processo de busca de um lugar da arte e do homem, ou, como se queira, do povo camundongo. E mesmo que saibamos que tal lugar não exista, a configuração e o lugar da busca se fazem necessários. Da utopia trataremos ainda, voltemos a *performance* de Josefina.

A voz de Josefina que "se afirma e irrompe em direção" ao povo. (KAFKA, p. 22). A afirmação de seu canto tem lugar através de um esquema da arte, e este esquema deve ser um ajuste do próprio artista, ou ainda, "todo artista tem de conhecer e construir um esquema antes de pensar em ajustá-lo às necessidades de retratar alguma coisa." (GOMBRICH *apud* ISER, 2013, p. 391). A construção de tal esquema não é o fechamento para adequações posteriores, causa disso seria o fim da utopia do próprio conto, mas a abertura da compreensão, mesmo sendo a compreensão aquela que

constantemente faz das coisas um juízo prévio. (Conf. OLIVEIRA, 2014; GADAMER, 2012). Preferimos ver o irrompimento do canto de *Josefina* como *performance* que reordena o real, e a entrega incondicional do povo ao canto dela bem poderia ser o lugar onde ela cria uma fissura no real. Essa fissura é elemento do esquema referido acima, pois este precede

o mundo exterior, que, através da percepção do artista, se impõe como uma correção daquelas prefigurações. Cabe à correção guiar a percepção do mundo visível; o olho adquire informação por meio do esquema e não da entelêquia da natureza, por isso podemos perceber o que o esquema herdado ou constituído não poderia revelar. Portanto, a representação do visível ocorre como uma série de atos performativos. (ISER, 2013, p. 391).

O narrador camundongo se inclui no rol daqueles que, fatigado pelo trabalho cotidiano, esqueceu-se do canto, mas não nega que seu povo tenha "tradições de canto", e que ainda se conservam "canções, que naturalmente ninguém mais sabe cantar". (KAFKA, p. 20). Eis que nos surge Josefina, figura incomum, com a difícil tarefa de encenar para o povo o que antes houvera: o canto. A tradição e a história do canto dos camundongos parece não ter nenhuma importância, isto segundo o narrador camundongo, mas o que preferimos imaginar é que a performance de Josefina é uma abertura de horizontes e que, portanto, toda abertura acontece estruturada naquilo que foi colocado na tradição. O canto de Josefina é um projeto possível graças à tradição do canto dos camundongos. E, se seu canto tem o sentido da compreensão do real, será o canto o objeto que opera com o real sem, no entanto, nele se esgotar.

A compreensão, enquanto projeto que é lançado no jogo da tradição, trabalha com o imaginário na medida em que este projeto é uma abertura de horizontes, e que a tarefa do imaginário é manter-se essencialmente aberto à construção de realidades outras que não somente a que o sujeito está inserido. São mundos criados idealmente e não reduzidos apenas à materialidade da representação das coisas. (OLIVEIRA, 2014, p. 251 ss).

Assim sendo, o canto de Josefina enquanto presença é a forma por ela utilizada para produzir uma fissura na cotidianidade: "aqui porém o assobio [o canto de Josefina] está liberado das cadeias da vida cotidiana e nos liberta também por um curto espaço de tempo. (KAFKA, p. 28). E até o ceticismo da arte do narrador camundongo esvai-se: "logo mergulhamos, nós também, no sentimento da multidão que, cálida, um corpo encostado ao outro, escuta com a respiração contida [o canto de Josefina]. (KAFKA, p. 23). "A *apreciação coletiva* dos momentos de paz que cercam Josefina é o mais próximo que as pessoas [o povo camundongo] possuem para transcender sua realidade rigorosa e estressante. Eles são capazes de apreciar coletivamente de um efeito sem competir entre si por isto, e experimentar o "prazer' do diferimento da violência" que é inerente ao efeito estético." (grifo nosso) (tradução minha) (SCHOLZ, 2011). Essa

experiência é criada no momento em que o povo/Josefina criam o espaço para uma narração, mesmo que o narrar seja aqui tarefa do canto, pois na narração “o vínculo é imediatamente estabelecido entre o narrador e os seus *ouvintes* ou leitores”, e que o canto/narração é uma forma de trazer à fala a tradição; este vínculo que se estabelece é uma forma de o presente trazer o ausente à experiência (grifo nosso) (WU, 2004, p. 174):

o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O repasse das experiências é, nesse sentido, uma ligação entre o antigo e o novo. [...] A narração, entretanto, transcende o momento e ressurgem de vários modos nas gerações posteriores. O vínculo é imediatamente estabelecido entre o narrador e os seus ouvintes ou leitores. Porém, esse vínculo remete a todos que já refletiram sobre o relato. Nesse sentido, a narração é, por excelência, uma *experiência coletiva*. (grifo nosso). (WU, 2004, p. 174).

Tanto o artista que narra quanto o público que *ouve*, precisam de “uma arte essencialmente criativa”, pois o interlocutor exibe uma performance para o público e este mesmo público deve procurar interpretar o que a performance deseja apresentar, ou seja, o ouvinte deve “trazer para o seu mundo o significado da narração”. (WU, 2004, p. 177). Mesmo sendo o canto de Josefina um mero pretexto para o povo se reunir, ainda há nesse espaço a performance como caráter da ação e, portanto, o constante reprojeter da tradição no presente. “[A] tradição só é ela mesma no constante tornar-se outra.” (GADAMER *apud* WU, 2004, p. 181).

A tradição é o terreno do presente na medida em que o canto de Josefina está ancorado na compreensão que viabiliza e torna presente o ausente, e sua ação criativa torna plena a atividade da performance, pois a performance alcança excelência quando se torna ruptura: atualização do que foi, o canto; visibilidade que não se esgota no objeto da atualização. Para cantar para o povo Josefina tem que *ser* na história do povo camundongo, ela tem que inscrever suas possibilidades na *pertença* histórica da comunidade do povo; sua *pertença* é a facticidade que se abre para a compreensão através do canto (grifo nosso):

assim completa-se o sentido da *pertença*, isto é, o momento da tradição no comportamento histórico-hermenêutico pela comunhão de preconceitos fundamentais e sustentadores. A hermenêutica deve partir do fato de que quem quer compreender está ligado à coisa que vem à fala na tradição, mantendo ou adquirindo um vínculo com a tradição a partir de onde fala o [canto] transmitido. (GADAMER, 2011, p. 79).

O lugar dos preconceitos fundamentais e sustentadores não é o lugar do fechamento da autoridade da tradição, pois, como vimos, a tradição só tem sentido na constante abertura que faz de si mesma numa projeção de horizontes. Josefina, através do canto, faz ressoar o passado, uma voz que atualiza as vozes do passado. Esta voz não

apenas reproduzirá, mas colocará no canto os anseios do presente e que não estavam contemplado nas vozes do passado. "O que satisfaz nossa consciência histórica é sempre uma pluralidade de vozes nas quais ressoa o passado." A tradição do canto é um coro de vozes que diálogo com o presente do povo camundongo. (WU, 2004, p. 184).

Josefina, o ser fático de que falamos, portanto, deve ser o ser compreensivo da tradição:

A compreensão opera sempre a partir do estar-lançado, ou seja, da facticidade, e, conjuntamente, projeta o ser daquele que compreende para possibilidades. A facticidade faz-se atuante na lida cotidiana, em que já se assumiram certos preconceitos. A tradição é, por definição, uma forma de autoridade e, portanto, de preconceitos. Assim sendo, as transformações da tradição são transformações nos preconceitos que estão envolvidos na pertença do intérprete em relação ao seu poder-ser, às suas possibilidades, no que ele é enquanto projeção. (WU, 2004, p. 183 ss).

O canto de Josefina "permite romper com a cadeia significativa que é a lei expressada na voz do narrador que sempre busca desautorizá-la. (tradução minha) (GONZÁLEZ, 2013, p. 145). Este constante ataque do narrador à arte de Josefina pode ter ligação com o juízo estético que ele faz da arte, e que "quando a pessoa inicialmente ofendida pelo trabalho [da arte], - sentindo que sua preciosa concepção da arte está se tornando pervertida, - seu ponto de vista sobre a obra de arte muda rapidamente." (tradução minha) (SCHOLZ, 2011). A não excepcionalidade da arte de Josefina é o rompimento entre o que o narrador tem como visão prévia da arte e a arte diferenciada que ela oferece à comunidade.

Podemos nos questionar se da intenção da obra, da intenção do autor não se fala, é o canto o evento mais importante a ser considerado, já que, segundo o camundongo narrador, a arte de *Josefina* "não é tanto um recital de canto quanto uma assembleia do povo". (KAKFA, p. 25). O que optamos aqui é pela execução do canto, enquanto performance. Se dele emerge a necessidade do povo se unir numa motivação política é algo que se não nos dá, ou, possui motivação lateral neste projeto. "O canto de Josefina é puro pretexto para o povo se reunir." (ZIZEK, 2012, p. 258). Esta execução da arte reveste-se, sem dúvida, de motivação política, pois "as práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

A liberação "das cadeias da vida cotidiana" é o meio e, talvez, o fim, no qual a cantora camundongo encontra de dar vida e visibilidade ao que só o canto poderia presentificar: a presença do canto tornado ausente e agora recuperado na performance, na ação de Josefina. Ou seja, "como meio, a aparência produz sob condições de apresentação pertinentes tanto para a consciência quanto para a experiência - uma

"presença" de algo que, se se transformasse em uma presença real, não seria mais a presença do ausente." (ISER, 2013, p. 397). E o afastamento do povo de suas tradições do canto torna a tarefa de Josefina mais árdua, pois "quanto mais indeterminada [e distante] a referência da representação se torna, maior será o papel da performance." (ISER, 2013, 398). A luta dela será a instauração da "insurreição dos saberes dominados", entendendo esta insurreição como a busca pelos "conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerências funcionais ou em sistematizações formais. (FOUCAULT, p. 96)⁵. Ou seja, o canto como agente produtor da história do povo camundongo, ou como rastro da vivência do povo.

O canto dela aponta para um afastamento da objetividade do real, impossibilitando, por isso mesmo, a arte cair na esfera do fazer das "coisas", pois, segundo o narrador camundongo, "há muito tempo [Josefina] aprendeu a renunciar à compreensão do real, tal como a concebe", e mais, que ela "habita o próprio canto". (KAFKA, p. 26). Ora, o canto não pode tornar-se "coisa objetificada" porque seu estatuto artístico possibilita a quem o reproduz a liberdade para ir além do imitar a realidade, uma consciência que constantemente desloca as ideias de mundo real para pô-las a serviço de um imaginário transgressor da realidade. Tal "deslocamento de ideias" é um trabalho constante de reorganização, bem como a constante duplicação do que é posto como ideia na consciência. (ISER, 2013, p. 189). Isso é necessário para que a consciência, através das "condições incômodas de tensão" na recepção das ideias, não crie as ideias como dogma, ou seja, o deslocamento de ideias é a fuga necessária para não cairmos na cotidianidade e mergulharmos em um "adormecimento mental". (ISER, 2013, p. 189).

Se antes mencionamos o trabalho das ideias, não está mal que busquemos no canto de Josefina qual a relação entre arte e trabalho. O trabalho, condição da existência do povo camundongo, subleva a condição do canto, colocando o espaço da arte na esfera da excepcionalidade. Já mencionamos aqui a inaptidão aparente, narrada pelo camundongo narrador, que o povo possui para compreender a arte de Josefina. No entanto, enquanto o narrador busca desautorizar a arte da cantora camundongo, temos que a arte ainda aparece não tão distante da realidade do povo. O "reconhecimento" que Josefina busca diante do povo é tornar a *aparência* de sua *performance* apenas o lugar

⁵ FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Disponível em: <http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfísica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf>. Acesso em: 20 de Dez. de 2014. Livro disponibilizado em PDF e sem data de publicação. Cf. o livro físico em: FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

de plena potencialidade do ausente, ou seja, a visibilidade do canto como convite ao trabalho, claro, o trabalho reconfigurado na arte. (KAFKA, p. 30). Na arte, o trabalho já não poderá mais ser aquilo que configura e altera a realidade, mas deverá ser também o "à mão" que abre diálogo com o acontecer da arte. Este "à mão" é responsabilidade minha, não tenho dele referência maior que a constatação que faço quando vejo que o trabalho cotidiano insere uma discursividade que visa apenas involucrar o seu fim, o seu produto, na fetichização dos objetos. O canto de Josefina não que ser um produto "mágico" que transcende a realidade, ele quer ser do povo e para o povo. (ZIZEK, 2012).

"[A] prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de *visibilidade deslocada*. (grifo nosso) (RANCIÈRE, 2005, p. 65). O deslocamento da visibilidade implica que a arte não é dissociada do trabalho, mas que o artista é um ser duplo, e que se o trabalhador está destinado ao espaço privado de sua ocupação, o artista conferirá à sua prática um caráter público, momento em que a performance acontece. A arte deve ser a *produção*, "identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da vida da comunidade." (grifo nosso) (RANCIÈRE, 2005, p. 67). Em suma, "suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido." (RANCIÈRE, 2005, p. 67); "não mais o saber mas a vida, não mais o conhecimento mas o real" ; "uma insurreição dos saberes dominados." (FOUCAULT, p. 96).

A vida que elabora a si mesma só tem lugar no conto de Josefina como noção compartilhada, de modo que a cantora camundongo não é a exceção, o *plus*, o "diretor de consciência" do povo; até sua arte não pode ser definida como aquilo que excede. (SOLER, 2012). "Aqui, cantar é a "arte da diferença mínima"; o que diferencia sua voz da voz dos outros é de natureza puramente formal"; "o que ela produz é a diferença entre o "silêncio absoluto" das pessoas e o silêncio "como tal", marcado como silêncio pelo contraste com o canto de Josefina." (ZIZEK, 2012, p. 258). A grande representação da arte não possui mais lugar aqui. Chegou a vez da luta individualizada tomar lugar. Antes da luta, o tipo de artista solicitado no conto:

A arte aqui é o mero processo da arte, na qual se pode dizer, a arte alimenta o mero processo do artista tornar-se artista. Ou pode-se dizer que a ideia de Kafka da arte é minimalista, com uma vingança: o processo artístico é um processo que pode conduzir o artista ao desaparecimento. (tradução minha) (THIHER *apud* GONZÁLEZ, 2013, p. 46).

Josefina, como já vimos, não funciona como o norte do povo, não é ela a voz que guiará o povo a um projeto político utópico – o povo não precisaria dela para isso -, no máximo será ela o canto que anuncia a tradição que se atualiza no presente. Seu

papel é apenas “um marcador puramente diferencial”. (ZIZEK, 2012, p. 258). Josefina faz o papel de ser aquela que tira as pessoas do silêncio como tal. Em suma, seu trabalho intelectual, sua performance une o povo camundongo: “sua arte nos deixa felizes e, quando estamos felizes, guinchamos; mas o público não guincha, permanece sentado numa imobilidade de camundongo; como se nos tornássemos parceiros na paz que ansiamos, da qual no mínimo nos distancia, não fazemos som algum.” (KAFKA, p. 22).

Josefina exerce o poder quando canta, pois o canto, enquanto discurso, “é uma forma de poder, no sentido de uma força capaz de sujeitar as pessoas e de canalizar emoções e razões.” (MATTOS)⁶. E o canto, tornado palavra, palavra porque instância que comunica, será instrumento de poder: “o principal meio do poder ideológico é a palavra, ou melhor, a expressão de ideias por meio da palavra, e com a palavra, agora e sempre mais, a imagem”; a imagem de Josefina, sua *performance*, ganha legitimidade porque agora é considerada instância de poder. (BOBBIO, 1997, p. 12). Poder-se-ia afirmar que no meio do povo camundongo o que se nota são dois centros de poder, claro, os centros de poder que são aparentes no conto. De um lado temos o narrador, figura que não explica em nenhum momento sua relação com Josefina, o que deixa o leitor apreensivo se sua crítica é despreendida de um fundo tendencioso porque gestado no passado entre o narrador e Josefina, e de outro temos Josefina, a cantora do povo. "Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro, não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui." (FOUCAULT, p. 45). Temos ao lado do narrador os opositores de Josefina, estes falam pela boca do narrador. E no momento da fala dos opositores, o espaço da crítica. "Quem fala dos intelectuais desempenha, pelo fato mesmo de agir assim, uma função que habitualmente cabe aos intelectuais; torna-se, ao menos naquela ocasião, um intelectual." (BOBBIO, 1997, p. 8). Esses dois centros de poder defendem, a todo o momento, um revezamento na série dos eventos cotidianos: o narrador que quer, volta e meia, desautorizar o canto de Josefina, e a cantora do povo camundongo com o seu canto tirando o povo da mudez como tal. Narração e canto, dois poderes ideológicos: "o poder ideológico é extremamente dependente da natureza do homem como animal falante" (BOBBIO, 1997, p. 11). Se falamos do homem aqui e não dos camundongos,

⁶ MATTOS, Sérgio Sanandaj. **Os intelectuais e o poder**. Disponível em:<<http://sociologiacienciaevida.uol.com.br/ESSO/Edicoes/45/artigo279558-1.asp>>. Data de acesso: 01 de jan. de 2015. Sem data de publicação.

personagens do conto, não é porque embutimos o humano para desautorizar ou se apropriar do conto de Kafka à sociedade dos homens pura e simplesmente, mas porque a *performance* não tem compromisso com a biologia, logo, do ceticismo de Kafka em criar uma sociedade utópica para o povo camundongo, passamos a possibilidade de gestar o tipo de ser humano que queremos a partir da noção criada no conto. Voltemos agora ao intelectual, e trasitemos entre a figura humana e o povo camundongo.

Se antes mencionamos o revezamento dos poderes que há no conto, pois sempre há uma relação que permite a execução do poder, temos que o povo e Josefina constantemente lutam para defender a posição que lhes é dada. Josefina pede para “ser liberada de qualquer trabalho”, o povo a ouve, mas “tira outras conclusões e rejeita calmamente a exigência”. (KAKFA, p. 29). Portanto, não há uma relação despótica, mas uma transversalidade do poder:

um sistema de revezamentos em um conjunto, em uma multiplicidade de componentes ao mesmo tempo teóricos e práticos. Para nós, o intelectual teórico deixou de ser um sujeito, uma consciência representante ou representativa. Aqueles que agem e lutam deixaram de ser representados, seja por um partido ou um sindicato que se arrogaria o direito de ser a consciência deles. Quem fala e age? Sempre uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que fala ou age. Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só existe ação: ação de teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede." (FOUCAULT, p. 42).

Josefina, não representa mais a luta do povo, ela é uma multiplicidade de si mesma na luta ao lado do povo. O povo camundongo não necessita da figura intelectual de Josefina para saber, eles "sabem perfeitamente, claramente". (FOUCAULT, p. 42). "[E]la pensa que o povo a admira porque ela é uma artista, mas na realidade ela só é uma artista porque o povo a trata como tal." (ZIZEK, 2012, p. 261). Um artista intelectual, ao lado do povo, sem a figura mágica fetichizada; ele

deve ser tolerado e mantido com gentileza e ironia. É assim que os artistas deveriam ser tratados numa sociedade comunista; eles deveriam ser adulados e elogiados, mas não deveriam receber privilégios materiais, como dispensa do trabalho ou cotas especiais de comida. (ZIZEK, 2012, p. 261).

O conto trabalha com ligações laterais de poderes, "todo um sistema de redes, de bases populares", mas o trabalho do povo e, de um modo geral o trabalho como tal, é o que excede e aliena o povo na mudez total. (FOUCAULT, p. 44). É preciso que alguém fale em nome do povo, que dê presença à ausência. O discurso do povo pode ser invalidado na mudez cotidiana, pois:

existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da "consciência" e do

discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso. (FOUCAULT, p. 42).

É preciso que a luta intelectual se muna da "caixa de ferramentas" da teoria, é preciso que ela sirva, é preciso que funcione. E a teoria deve servir ao povo. "Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou." (FOUCAULT, p. 42). O conto de Josefina deve ser os óculos que se dirigem à pragmática da vida e, portanto, deve servir para olharmos para fora, "e se eles não lhes servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate." (FOUCAULT, p. 42).

A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica. E o poder que por natureza opera totalizações [:] a teoria por natureza é contra o poder. Desde que uma teoria penetra em determinado ponto, ela se choca com a impossibilidade de ter a menor consequência prática sem que se produza uma explosão, se necessário em um ponto totalmente diferente. Por este motivo a noção de reforma é tão estúpida e hipócrita. Ou a reforma é elaborada por pessoas que se pretendem representativas e que têm como ocupação falar pelos outros, em nome dos outros, e é uma reorganização do poder, uma distribuição de poder que se acompanha de uma repressão crescente. Ou é uma reforma reivindicada, exigida por aqueles a que ela diz respeito, e aí deixa de ser uma reforma, é uma ação revolucionária que por seu caráter parcial está decidida a colocar em questão a totalidade do poder e de sua hierarquia. (FOUCAULT, p. 43).

O povo dos camundongos e, nisso Josefina está dissolvida na unidade do povo, partilham de uma sensibilidade. A reorganização dos poderes acontece quando o povo partilha das maneiras de ver, e ver aqui talvez seja o projeto utópico de uma sociedade comundongo comunista; sociedade possível⁷ somente quando apoiamos "uma forma escandalosa de imersão total no organismo social, uma *performance* social comunitária e ritualista". (grifo do autor) (ZIZEK, 2012, p. 262). E a *performance, ex opere operato*, - pelo próprio fato de ser realizada, - será um ritual, uma liturgia: *obra pública, obra para o povo* (grifos do autor) (AGAMBEN, 2013, p. 257).

No sentido próprio do termo, liturgia comporta tanto uma dimensão soteriológica de salvação, em que estará em questão a salvação espiritual do artista, quanto uma dimensão performática, na qual a atividade criativa assume a forma de um verdadeiro ritual, desvinculado de todo significado social e eficaz pelo simples fato de ser celebrado. [...] Trata-se de uma performance, de uma ação. A ação de um artista se emancipa do seu tradicional fim produtivo, ou reprodutivo, e torna-se uma performance absoluta – uma pura liturgia que coincide com a própria celebração e é eficaz *ex opere operato* e não pelas qualidades do artista. (AGAMBEN, 2013, p. 259).

A primeira parte da citação acima não invalida o sentido social da *performance*, pois o artista, no momento da ação performática, reduz na consciência o

⁷ Poder-se-ia ainda afirmar que em uma sociedade socialista, "a literatura é herança de que se zela porque em si testemunha a libertação que não é possível atingir, nem política nem socialmente, na história anterior à situação revolucionária agora alcançada." (ISER apud LIMA, 2002, p. 930).

objeto a ser representado, uma *epoché* aberta para o crivo do real porque gestado na ação que vem de fora; liturgia absoluta porque sem fim produtivo, ação porque se volta sempre para o ser em obra, *energeia*. (AGAMBEN, 2013, p. 354).

Modos de compartilhar um ritual, fins da ação deste mesmo ritual. Uma partilha do sensível, sendo esta partilha “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões.” (RANCIÈRE, 2005, p. 7). Assim sendo, o canto de Josefina convida o povo para a reconfiguração do território do visível, do pensável e do possível. “As 'ficções' da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias.” (RANCIÈRE, 2005, p. 62).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Arqueologia da obra de arte*. Princípios, v. 20, n. 34, Jul./Dez de 2013, 349-361.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções do homens de cultura na sociedade contemporânea*. Trad. Marco Aurélio Nogueira – São Paulo: UNESP, 1997.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método II: complementos e índice*. 6. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011.

_____. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 12^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

GONZÁLEZ, Carlos Villacorta. *Retrato del artista como un roedor: De Josefina la cantora o El pueblo de los ratones de Franz Kafka a El política de las ratas de Roberto Bolaño*. The Korean Journal of Hispanic Studies, 6 (2), 139-162.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2 / seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. p. 927-954.

MATTOS, Sérgio Sanandaj. *Os intelectuais e o poder*. Disponível em: <<http://sociologiacienciaevida.uol.com.br/ESSO/Edicoes/45/artigo279558-1.asp>>. Date de acesso: 01 de jan. de 2015.

OLIVEIRA, Gleyson Dias de. ; BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tradição, imaginário, e o outro: algumas considerações à obra Memorial do Convento, de José Saramago*. In: XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, 2014, Rio de Janeiro. CADERNOS DO CNLF. HISTÓRIA DA LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA. Rio de Janeiro, 2014. v. xviii. p. 240-252.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 24, 2005.

SCHOLZ, Eleanor. *Justifying the Esthetic in Kafka's "Josephine the Singer"*. *Anthropoetics* 16, n. 2, 2011. Acesso em: 03 de jan./2015. Disponível em: <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1602/>>.

SOLER, Rodrigo Diaz de Vivar y. *O Estatuto do intelectual específico em Michel Foucault*. Barbarói, Santa Cruz do Sul, n. 37, p. 215-234, jul./dez. 2012.

ZIZEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.

WU, Roberto. *A experiência como recuperação do sentido da tradição em Benjamin e Gadamer*. Anos 90, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, jan./dez. 2004, p. 169-198.