

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

MARCELO SOUTO DA SILVA

UMA SOCIOLOGIA DA SUBJETIVAÇÃO: A SOCIOLOGIA DE MAX WEBER E A
LITERATURA

MANAUS

2012

MARCELO SOUTO DA SILVA

UMA SOCIOLOGIA DA SUBJETIVAÇÃO: A SOCIOLOGIA DE MAX WEBER E A
LITERATURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Sociologia da Universidade
Federal do Amazonas como requisito para
obtenção do título de Mestre em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva

MANAUS

2012

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

S586s Silva, Marcelo Souto da

Uma sociologia da subjetivação: a sociologia de Max Weber e a literatura /Marcelo Souto da Silva.- Manaus: UFAM, 2012.

138f.; il. color.

Dissertação (Mestrado em Sociologia) –Universidade Federal do Amazonas, 2012.

Orientador: Profº Drº Marco Aurélio Coelho de Paiva

1. Sociologia- Discurso literário 2. Literatura- Max Weber I. Paiva, Marco Aurélio Coelho de (Orient.) II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU(1997) 316.282(043.3)

MARCELO SOUTO DA SILVA

UMA SOCIOLOGIA DA SUBJETIVAÇÃO: A SOCIOLOGIA DE MAX WEBER E A
LITERATURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Sociologia da Universidade
Federal do Amazonas como requisito para
obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Banca examinadora

Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva - Presidente
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Ernesto Renan de Freitas Pinto - Membro
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva - Membro
Universidade Federal do Amazonas

Manaus, março de 2012

DEDICATÓRIA

A minha família, que é a base fundamental de tudo o que realizo.

A Lílian Bastos, minha esposa e amiga que me incentivou e estimulou nos momentos mais desafiadores.

A Marco Aurélio, por me incentivar sempre a uma “aventura sociológica”.

A Deus, como ajuda constante e serena nesta jornada.

“Agora estou indo para a companhia das pessoas; pode ser que eu não saiba de nada, mas começou uma nova vida.”

Fiódor Dostoiévski

RESUMO

Analisa as possibilidades de diálogo entre literatura, em obras escolhidas de Fiódor Dostoiévski, Franz Kafka e Thomas Mann, e a sociologia de Max Weber. O diálogo existente entre poetas, literatos e cientistas sociais na Alemanha e na França do século XIX ratifica a possibilidade desta análise. A conjuntura social que desenvolvia-se na Europa naquele período direcionou o olhar tanto do campo de produção literário quanto do científico para questões comuns. Busca demonstrar que a sociologia Weberiana, com todos os seus elementos peculiares pode ser posta como um referencial para estudo das obras. Pelo caráter subjetivo dos textos literários e das múltiplas possibilidades de interpretação, teve-se o cuidado metodológico de executar tanto uma análise sociológica da literatura, que leva em consideração o contexto na qual tais obras foram produzidas quanto uma análise sociológica do discurso literário, na qual a especificidade do texto passa a ganhar um realce tão importante quanto o contexto e o equilíbrio entre ambos, texto e contexto, passa a definir o rumo da análise. As obras de Dostoiévski, com sua estrutura textual polifônica, aproximam-se da perspectiva metodológica para a leitura da realidade desenvolvida por Max Weber, bem como tratam de temáticas comuns, como religião e as conseqüências do capitalismo. Em Kafka, *a relação* construiu-se em torno de temas recorrentes também para Weber, como a questão das leis e da burocracia. Por fim, Thomas Mann demonstrou a possibilidade de uma sociologia da arte proposta por Max Weber, na qual o autor trabalha o processo de autonomização da esfera estética e as implicações na criação artística, colocada literariamente por Thomas Mann através dos conflitos vivenciados por seus protagonistas. O estudo comprovou que os elementos comuns à sociologia podem e devem ser utilizados como um recurso para a realização de uma análise de obras literárias.

Palavras-Chaves: Literatura, Sociologia, Max Weber

ABSTRACT

Analyzes the possibilities of dialogue between literature, in selected works of Fiódor Dostoiévski, Franz Kafka and Thomas Mann, and sociology of Max Weber. The dialogue between poets, writers and social scientists in Germany and France in the nineteenth century confirms the possibility of this analysis. The social situation that was developing in Europe at that time directed the gaze of both fields of scientific and literary production to common questions. It seeks to prove that weberian sociology, with all its peculiar elements can be placed as a reference for study of the works. For the subjective nature of literary texts and the multiple possibilities of interpretation, had the care methodology to perform both a sociological analysis of the literature, which takes into account the context in which such works were produced as a sociological analysis of literary discourse, in which the specificity of the text goes on to win a highlight as important as the context and the balance between both text and context, is to define the course of analysis. The works of Dostoiévski, with his polyphonic textual structure, approach the methodological to the interpretation of reality developed by Max Weber, as well as deal with common themes such as religion and the consequences of capitalism. In Kafka, the relationship was built around recurring themes also to Weber, as the issue of laws and bureaucracy. Finally, Thomas Mann demonstrated the possibility of a sociology of art proposed by Max Weber, in which the author works the process of empowerment of the aesthetic sphere and the implications in creating artistic, literary placed by Thomas Mann through the conflicts experienced by their protagonists. The study proved that the elements common to sociology can and should be used as a resource to perform an analysis of literary works.

Key Words: Literature, Sociology, Max Weber

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1 Weber e Dostoiévski: possibilidades de um diálogo entre metodologia científica e literatura.....	15
1.1. O avanço do positivismo e do capitalismo na visão de Max Weber e Dostoiévski: o conceito de “crosta de aço” e o termo “muro de pedra”.....	16
1.1.1. Uma leitura do campo intelectual e da produção de Weber e Dostoiévski: por uma superação do positivismo.....	18
1.1.2. O diálogo entre a metodologia weberiana quanto à formação e ascensão do capitalismo e a crítica a tal modelo feita por Dostoiévski.....	27
1.2. A abordagem metodológica weberiana e o estilo polifônico de Dostoiévski.....	42
1.3. O conceito de <i>tipo ideal</i> weberiano e o protagonista de <i>O Idiota</i>	48
2 Franz Kafka e Max Weber: por uma visão realista do mundo.....	60
2.1. É possível compreender Kafka?.....	61
2.2. A busca de um equilíbrio metodológico entre texto e contexto.....	65
2.3. Lei, burocracia e esferas sociais: temas recorrentes para Kafka e Weber.....	70
2.3.1 <i>O Processo</i> como representação literária das múltiplas esferas sociais weberianas.....	71
2.3.2 <i>O Castelo</i> kafkiano e a questão da burocracia em Weber.....	91
2.4 <i>A ética protestante e o “espírito” do capitalismo</i> e a novela kafkiana: uma representação da metamorfose do mundo ocidental.....	96
3 Thomas Mann e Max Weber: por um diálogo em torno da esfera estética.....	105
3.1. O contexto intelectual alemão e a <i>bildung</i> como tradição na formação do indivíduo.....	108
3.2. Influência do protestantismo na formação da ideia burguesa quanto à profissão.....	114
Conclusão.....	133
Bibliografia.....	136

INTRODUÇÃO

O questionamento da sociologia como ciência sempre se escorou no fato de existir uma variedade de métodos e uma imprecisão quanto aos seus objetos. A oscilação entre o padrão científico estabelecido pelas ciências naturais guiado pelo princípio da objetividade e os elementos subjetivos oriundos do fazer literário acabaram por se impregnar na sociologia. Pode-se afirmar, assim, que a expressão literária que se faz presente na sociologia converte-se em um fator que explicita as suas limitações como ciência e, simultaneamente, apresenta-se como um elemento essencial para a construção de seu argumento científico. A busca por um entendimento da especificidade da metodologia e teoria sociológica weberiana a partir da análise de determinadas obras literárias pode conduzir-nos ao núcleo formulador da sua concepção de sociologia como ciência singular.

Portanto, investigar obras literárias com o intento de deslindar a abordagem sociológica presente em um autor canônico para a sociologia, bem como enriquecer a compreensão das obras literárias selecionadas a partir de elementos da teoria weberiana, converte-se no objetivo geral da presente proposta de pesquisa.

Foram escolhidos três autores do campo literário para a análise e relação com Max Weber: Dostoiévski, Kafka e Thomas Mann. A escolha deu-se em função de dois fatores fundamentais: (1) Dostoiévski é anterior a Weber, Thomas Mann é contemporâneo e Kafka posterior. Tal linearidade contextual nos possibilita contemplar, além dos objetivos já postos acima, uma visão mais abrangente de como se deu essa influência do sociólogo sobre o escritor ou vice-versa, a depender da direção que assume. No caso de Dostoiévski, por exemplo, teremos, assim como em Tosltói, citado várias vezes na famosa conferência *A ciência como vocação*, o alcance do escritor sobre a teoria sociológica do cientista social. O que não nos impede de, em dados momentos, utilizarmos a teoria weberiana para alargarmos as possibilidades de compreensão da obra de Dostoiévski. Assim, tanto em Thomas Mann quanto em Kafka aparecerá, mesmo que de forma mais latente, a influência do sociólogo sobre o escritor, influência esta que não inibe, por seu turno, possíveis elucidações acerca da teoria weberiana a partir das obras literárias em questão. (2) Em um contexto geral, quanto a Thomas Mann e Kafka, diversas referências nos falam da influência da obra weberiana sobre os dois escritores. Pretendeu-se aqui, portanto, aprofundá-la dentro de um contexto

metodológico fornecido pela sociologia da cultura. Quanto a Dostoiévski, no entanto, são raros os trabalhos que, para além de citarem alguns poucos pontos de relação entre ambos os autores, fornecem elementos mais aproximados.¹ Daí o nosso objetivo de contribuir para a descoberta de mais pontos de contato entre as obras em questão.

Dada a variedade de obras literárias dos autores aqui listados e possíveis de ser relacionadas diretamente com a concepção sociológica de Weber, já destacando os objetivos específicos que são pertinentes a cada autor, faz-se necessário definir e restringir as obras especificamente expressivas desse cruzamento analítico. De Dostoiévski, as seguintes obras: *Memórias do subsolo* (1864), *Crime e castigo* (1866) e *Notas de inverno sobre impressões de Verão* (1863) tornam explícita uma das fontes a partir das quais Weber buscou e fundamentou a matriz do seu método de abordagem para configurar uma dada realidade histórica a partir, por exemplo, da concepção das múltiplas esferas sociais. Segundo Bakhtin (2008), a estrutura textual das obras de Dostoiévski pode ser caracterizada como polifônica, e só poderia ter surgido a partir da análise do autor perante o avanço do capitalismo na Rússia do século XIX. Estas obras podem, portanto, ser relacionadas com os escritos estritamente teóricos e metodológicos de Weber. *O idiota* (1869) revela a possibilidade de relação com os questionamentos de Weber em torno de uma ética do indivíduo e do tema da ética religiosa, observando-se a importância que esta ocupava na constituição da sua sociologia. De Franz Kafka, os romances *O processo* (1925) e *O castelo* (1926) fazem com que direcionemos nosso olhar para os escritos de Weber que salientam a autonomia relativa das diferentes esferas sociais, tais como a esfera jurídica, a esfera erótica, a esfera política e a esfera estética, bem como o funcionamento de uma máquina burocrática inatingível e opressora. Já o romance *A metamorfose* (1915) pode ser relacionado com os escritos weberianos em torno de um “espírito do capitalismo”, na medida em que traz consigo uma ética que pune aqueles que a ela não se harmonizam, como no drama vivenciado pelo protagonista de romance kafkiano. Por fim, serão ainda objeto de análise, de Thomas Mann, a novela *Morte em Veneza* (1912) e o romance *Os Buddenbrook* (1901), que podem nos conduzir a um aprofundamento das

¹ Em artigo denominado “Max Weber e Dostoiévski: literatura russa e sociologia”, Leopoldo Waizbort representa um dos poucos autores que demonstram, de forma mais intensa, a relação entre Weber e Dostoiévski, para o qual foi de grande contribuição nesta pesquisa.

implicações de uma discussão acerca da produção artística e o modo como Weber tentou tratar o tema.

Feito o recorte das obras, optamos por não acompanhar a linearidade cronológica de influência na estrutura dos capítulos. Iniciamos com Dostoiévski, mas, no segundo capítulo teremos Franz Kafka, não Thomas Mann, que localizaremos na última parte deste trabalho. Tal escolha dá-se em função da opção por uma estrutura do texto que priorizasse as proximidades temáticas quanto à teoria sociológica de Max Weber, o que acabou por aproximar Dostoiévski e Kafka nos dois primeiros capítulos, já que ambos abordam temas mais comuns. Reservamos para a terceira e última parte uma discussão específica em torno do tema da esfera estética, tema este mais explorado e desenvolvido em Thomas Mann. Assim, temos respectivamente os três capítulos quanto a Dostoiévski, Kafka e Thomas Mann. Esta opção justifica-se ainda pelo fato de não optarmos por uma interrelação entre os capítulos ou autores literários, ou seja, apesar de apresentarem questões semelhantes, cada um encaminha-se para um recorte diferente, a depender do tema tratado nas obras em pauta. Colocando a questão cronológica em segundo plano, preserva-se, portanto, a lógica interna de argumentação, evitando idas e vindas teóricas que dificultariam a compreensão.

Este trabalho é uma continuidade de uma pesquisa realizada para obtenção do título de bacharel em ciências sociais. As obras literárias ou sociológicas que não foram contempladas neste momento foram preservadas para um posterior desdobramento das possibilidades aqui postas.

A escolha dos procedimentos para execução da pesquisa deu-se em função do fato de que a abordagem sociológica de obras literárias pode seguir diferentes e variados caminhos, isso a depender dos alvos colocados em mira pela investigação. Uma dessas possíveis abordagens, por exemplo, tenta extrair do texto literário elementos que sejam expressivos da uma dada sociedade, como se a literatura pudesse fornecer elementos que configuram uma realidade social específica. Como salienta Luiz Costa Lima (2002), os riscos de uma sociologia da literatura definida nesses termos podem descambar para um reducionismo sociológico da obra literária ao desconsiderar os meandros e a singularidade da linguagem. Daí a distinção estabelecida pelo crítico quando contrapõe uma sociologia da literatura a uma análise sociológica do discurso. Nessa segunda opção, a especificidade do

texto passa a ganhar um realce tão importante quanto o contexto e o equilíbrio entre ambos, texto e contexto, passam a definir o rumo da análise.

Ora, uma vez definidos os objetivos almejados em cada obra literária aqui selecionada, aquela relação problemática entre texto e contexto pode ser remediada através do próprio enfoque intentado, ou seja, identificar em cada uma das obras o diálogo com os parâmetros definidores da abordagem sociológica de Max Weber. A multiplicidade de possíveis leituras de cada romance tende a direcionar-se em um determinado sentido e restringir-se em função desse alvo já previamente estabelecido. Uma investigação das obras e textos de Weber que mais claramente deixam entrever a especificidade da sua abordagem sociológica e, simultaneamente, uma análise paralela com as temáticas e tramas dos romances selecionados devem explicitar vínculos entre um plano e outro, contribuindo para um melhor entendimento da sociologia compreensiva.

Bourdieu, (1996) propõe como resolução e equilíbrio para o embate destas duas formas de análise – a que propõe o contexto como determinante na produção literária e a que coloca o “texto em si” como única fonte para o estudo das obras – um estudo a partir do campo de produção simbólica no qual os autores estão inseridos, revelando-nos, assim, um equilíbrio entre a importância atribuída ao contexto, que se revela nas lutas para a legitimação do autor neste campo, bem como da análise textual, que pode demonstrar até que ponto as estratégias postas pelos autores enquanto inovações na constituição e na estrutura do texto revelam as relações existentes dentro do campo de produção no qual o autor está inserido.

A relação que nos propomos entre literatura e a sociologia weberiana, portanto, busca, acima de tudo, observar tanto as características do discurso literário, quanto realizar uma análise sociológica da literatura que, segundo Costa Lima (2002), consiste na observância do contexto histórico e de suas características, assim como o campo de produção simbólica no qual os autores estavam inseridos. Por isso a escolha do termo *sociologia da subjetivação*, pois, como citado acima, uma análise do discurso literário que busca compreender de que forma a construção textual e os elementos utilizados pelo autor podem revelar posicionamentos ideológicos ou críticas sociais inerentes ao texto e, por sua vez, uma sociologia da literatura, com sua análise do contexto no qual o autor estava inserido, revelam que quando falamos em produção literária estamos automaticamente nos remetendo a

elementos que foram inclusos de forma *subjetiva* no discurso literário, sejam eles de ordem biográfica ou aqueles que se apresentam como análise crítico-social.

A metodologia adotada segue, portanto, um estudo de caráter bibliográfico, através do qual serão retirados os elementos pertinentes tanto aos textos literários quanto à abordagem sociológica weberiana.

A partir da base teórica acima listada, realizou-se, inicialmente, a análise e compreensão de toda a abordagem sociológica weberiana então selecionada a fim de que ela pudesse ser utilizada como elemento norteador da leitura e do destaque dos pontos relevantes nos três escritores, favorecendo, assim, uma apreensão prévia dos pontos presentes nos textos literários que poderiam ser relacionados com a sociologia de Max Weber.

Após esta primeira fase, foram estudadas as obras de Dostoiévski, Kafka e Thomas Mann, nessa ordem, de modo a se fazer uma espécie de filtragem dos pontos específicos a serem relacionados com a teoria de Weber. Este procedimento, em especial, demonstrou-se de grande utilidade, já que, dada a extensão das obras literárias selecionadas, possibilitou a seleção de trechos bem específicos e assertivos que ratificassem as relações possíveis. Juntamente com a leitura das obras literárias, e seguindo as recomendações de Bourdieu e Luis Costa Lima, realizamos ainda o estudo da parte biográfica de cada autor, a fim de que pudéssemos contemplar os dois planos de análise através do que podemos denominar de “cruzamento de informações”. Este cruzamento nos permitiu visualizar com mais clareza, a partir dos relatos biográficos e dos textos literários, o processo de construção desses últimos, revelando, assim, as possíveis motivações dos autores a respeito de certas temáticas presentes nas obras, abrindo caminho para a relação de caráter contextual. Por fim, os textos analíticos de autores como Bakhtin e Modesto Carone, dentre outros, nos direcionaram para os elementos comuns à própria estrutura do texto e que também puderam balizar a relação com a teoria weberiana.

Desejamos que o leitor possa encontrar, na presente pesquisa, não um fecho nas possibilidades aqui esboçadas, mas uma ampliação das interpretações possíveis tanto no que diz respeito à sociologia, quanto à literatura. Ampliação, com ressalvas bem aos moldes das realizadas por Pierucci (2003), ou seja, sem que de *amplo* se resvale para *vago*. Pois para cada

relação aqui construída, procurou-se a demonstração e comprovação contextual ou textual. Acreditamos ser esta uma preocupação respeitosa para com o leitor e todas as áreas do conhecimento envolvidas em uma pesquisa deste caráter.

CAPÍTULO 1

WEBER E DOSTOIÉVSKI POSSIBILIDADES DE UM DIÁLOGO ENTRE METODOLOGIA CIENTÍFICA E LITERATURA

Relacionarmos e problematizarmos a teoria sociológica com a literatura será sempre um esforço de compreensão, método, estratégias e inúmeras possibilidades que se abrem ao se escolher como ponto de partida tal ou qual fundamentação teórica. Neste sentido, o autor destacado para tal intento neste capítulo - Fiódor Mikháiolovitch Dostoiévski - apresenta-se como o autor das multifacetadas formas de escrita; das controversas ideologias, correntes políticas e religiosas presentes e em diálogo em seus textos; do estilo polifônico, que Bakhtin (2008) atribui a criação a ele, Dostoiévski, e, finalmente, de algo marcante e presente em muitas de suas obras: um final inesperado e muitas vezes rejeitado pela crítica ou por seu público leitor, fato este destacado por Boris Schnaiderman, o qual, juntamente com Paulo Bezerra, apresentam-se como os dois tradutores e especialistas do autor para o português na atualidade.

Todas as características acima citadas podem ser encontradas nas obras relacionadas para a correlação entre Weber e Dostoiévski, a saber: *Memórias do subsolo*, *Crime e castigo*, *Notas de inverno sobre impressões de verão* e *O idiota*. A tarefa torna-se ainda mais desafiadora quando objetivamos revelar as possíveis ligações de Dostoiévski com um autor clássico da sociologia, Max Weber, bem como problematizarmos alguns aspectos de sua teoria. Este ficou reconhecido como o fundador da sociologia interpretativa e, por isso mesmo, da recusa imediata a qualquer aplicação ou utilização de leis ou fórmulas gerais para compreender as inúmeras realidades que podem ser convertidas em objeto de investigação sociológica.

A proposta a se realizar nas linhas que se seguem pode, a princípio, soar estranha ao leitor, se pensarmos na anterioridade de Dostoiévski com relação a Weber e no quanto ambos estavam inseridos em campos de atuação diferentes. Weber possuía estudos em economia, história, filosofia e direito; Dostoiévski iniciou sua carreira na escola militar, onde estudou literatura e posteriormente atuou como jornalista. No entanto, a obra sociológica de Max Weber e a literatura de Dostoiévski, quando analisadas mais profundamente, deixam entrever

o quanto ambos compartilhavam do pessimismo com relação à modernidade e suas consequências.

Destarte, a literatura russa era, nesta época, de grande apreço por parte dos estudantes e professores que compunham a universidade de Heidelberg. Não podemos negar o fato de que uma obra literária será sempre uma representação da realidade, ainda que possam haver diferenças quanto as temáticas trabalhadas ou ao estilo adotado pelos autores. A Rússia era, para o ocidente, uma grande questão que poderia revelar gratas surpresas de ordem política e social. Max Weber possuía um grande interesse por aquele país, chegando a aprender russo para acompanhar as notícias publicadas nos jornais, como nos afirma Waizbort:

A Rússia é (ou seria) interessante para Max Weber porque lá ele encontra (ou encontraria) uma outra configuração da transformação civilizatória da religião – o que serve para seus propósitos comparativos na delimitação do especificamente ocidental. (WAIZBORT, 2000, p. 291)

Desejamos, portanto, que ao final deste capítulo fique demonstrado ao leitor a riqueza de uma abordagem que relacione este dois campos (sociologia e literatura), bem como trazermos novas contribuições para a interpretação de Weber e Dostoiévski.

1.1. O avanço do positivismo e do capitalismo na visão de Max Weber e Dostoiévski: o conceito de “crosta de aço”² e o termo “muro de pedra”

Para iniciarmos as relações entre Weber e Dostoiévski, podemos citar dois pontos de convergência por meio dos quais ambos aproximam-se: o diálogo crítico com o positivismo e com o capitalismo. Com relação ao primeiro, trata-se de uma análise crítica de suas consequências para o mundo da ciência; o segundo trata das preocupações do avanço capitalista por entre os meandros da até então conservadora Alemanha, bem como da Rússia em efervescentes transformações políticas e sociais. Apesar de o registro desses posicionamentos provir de diferentes vertentes – o primeiro com uma vasta produção teórico-metodológica e o último através da literatura – sobressaem similaridades que nos mostram que os dois intelectuais dialogavam diretamente, chegando a criar termos e expressões que se

² Escolhemos, da edição de Pierucci (2004) de *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, a presente tradução do conceito weberiano, que na tradução de Talcott Parsons aparece como “jaula de ferro”.

aproximavam em suas definições, reproduzindo simetricamente o sentimento dos dois autores frente ao avanço do capitalismo e do positivismo.

No primeiro momento da análise, quando da relação entre ambos contra o positivismo, demonstraremos que a construção da metodologia weberiana fundamentou-se neste diálogo crítico para contribuir fortemente com o amadurecimento das ciências sociais, e que os conflitos vivenciados pelos protagonistas de *Memórias do subsolo* e *Crime e castigo* também representam este embate contra o positivismo, materializado no termo “muro de pedra”.

Já em um segundo momento, quando o tema centralizador será a visão de ambos os autores quanto ao capitalismo, a relação buscará evidenciar que uma das melhores demonstrações da aplicabilidade da metodologia weberiana está justamente em uma de suas obras mais renomadas: *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, na qual se encontra formulado o conceito “crosta de aço”. Seguindo ainda a relação entre capitalismo e religião proposta por Weber, bem como a sua adaptação e ampliação do materialismo histórico, deixaremos entrever, ainda em *Memórias do subsolo*, através do termo “muro de pedra”, como se revela a relação entre o sociólogo e o escritor. Aqui, no entanto, a segunda obra que servirá como subsídio para a relação proposta será *Notas de inverno sobre impressões de verão*, escrita durante a viagem de Dostoiévski a outros países da Europa, através da qual ele descreve as suas impressões sobre a civilização europeia e, principalmente, sobre o capitalismo. Ainda que em virtude do limitado espaço deste trabalho recorramos somente a alguns pequenos trechos das obras selecionadas, acreditamos que, de forma geral, eles expressam o espírito contido em cada uma delas e vêm contribuir de forma decisiva para o encadeamento da argumentação.

Neste sentido, o presente trabalho pretende apontar, para além das ligações já demonstradas por Waizbort (2000), que realizou aproximações mais específicas entre trechos da obra *Os irmãos Karamazov* e a sociologia das religiões de Max Weber, outras possibilidades de aproximação entre ambos. Demonstrar tal relação, como adverte o próprio Leopoldo Waizbort, pode soar até como extravagante, mas se levarmos em consideração os indícios já citados, fica claro que

A questão não é saber se Max Weber leu, ou não, Dostoiévski... É antes apontar o fato de que ambos estão tratando de problemas muito próximos

[...] Em outros termos: Dostoiévski ajuda a pensar Max Weber, assim como Max Weber ajuda a pensar Dostoiévski. (WAIZBORT, 2000, p. 292)

Podemos, portanto, iniciar nossa análise no que diz respeito à visão de ambos os autores quanto ao positivismo.

1.1.1. Uma leitura do campo intelectual e da produção de Weber e Dostoiévski: por uma superação do positivismo

Augusto Comte (1978), na primeira lição do *Curso de filosofia positiva*, expressa, em um dos argumentos a respeito da emergência e do processo de ascensão do positivismo, um dos pontos principais a ser realizado quanto à maturação deste modelo: a reforma no sistema de educação europeia. Este é, talvez, o ponto que melhor concentra a crítica de Weber e Dostoiévski quanto ao positivismo, se levarmos em consideração os argumentos de Bourdieu (1996) e Casanova (2002) quanto à disputa dentro do campo de produção simbólica. Especialmente no que diz respeito à expansão da análise de Bourdieu quanto ao campo literário, e que Casanova define como *A república mundial das letras*, encontraremos, no final do século XIX e início do século XX, uma forte disputa científico-literária entre Alemanha, França e Rússia. Quanto às duas primeiras, temos duas tradições claramente antagônicas no que diz respeito ao sentido de formação: a tradição alemã, fundada no conceito de *bildung*, e a tradição francesa atrelada ao racionalismo. A Rússia, por sua vez, entra neste embate como um país em processo de maturação cultural mais tardia quanto aos dois primeiros, situando-se, portanto, em uma posição que busca formar a própria identidade, o que gera conflitos internos, principalmente no que diz respeito à preservação de uma cultura própria em detrimento da assimilação automática, ou seja, sem um senso crítico, de uma tradição europeia com matriz francesa ou alemã.

A importância de partirmos deste ponto está no fato de podermos proporcionar ao leitor uma trilha segura e lógica para uma aproximação entre Weber e Dostoiévski. No que diz respeito ao primeiro, um pequeno histórico do diálogo travado com o positivismo poderá situar-nos nas trilhas pelas quais Weber caminhou para a formulação de conceitos que utilizaremos para a aproximação com Dostoiévski, tais como os de “crosta de aço” e “esferas sociais”. Quanto a Dostoiévski, o embate contra o positivismo representa a recusa a uma rendição perante a influência avassaladora da ciência como representante maior das leis que

regem a vida, e que acabaram por transparecer nas duas obras em pauta por meio da utilização de uma escrita polifônica e do termo “muro de pedra”.

Retomando, assim, o argumento inicial, Comte afirma que:

Uma segunda consequência, não menos importante e de interesse muito mais urgente, necessariamente destinada a produzir hoje o estabelecimento da filosofia positiva definida neste discurso, é presidir à reforma geral de nosso sistema de educação.

Já os bons espíritos reconhecem unanimemente a necessidade de substituir nossa educação europeia, ainda essencialmente teológica, metafísica e literária, por uma educação positiva, conforme ao espírito de nossa época e adaptada às necessidades da civilização moderna. (COMTE, 1978, p.14)

Ora, quando pensamos na disputa entre as tradições francesa e alemã dentro do campo intelectual europeu, Weber aparecerá como um dos autores que realizou um dos maiores esforços no sentido de equacionar esse complexo movimento entre a rejeição por parte da tradição alemã quanto ao positivismo francês e as reformas propostas no sistema de educação. Aliás, as reformas propostas no contexto alemão direcionavam-se no sentido totalmente inverso daquela em vigência na França e então reclamadas por Comte. Os alemães lutavam por preservar um modelo de educação que prezava pela formação do intelectual como indivíduo capaz de realizar grandes interpretações dos grandes textos, ou seja, *grosso modo*, uma tradição com caráter mais subjetivo, em detrimento da francesa, que prezava por um racionalismo de cunho objetivista.

Toda a metodologia de Weber é fruto de um posicionamento frente à modernidade e ao positivismo, tal como nos relata Ringer:

Os modernistas [...] perceberam que não havia como escapar totalmente da modernidade. Propuseram-se a encarar os fatos, aceitar que algumas facetas da vida moderna são inevitáveis ou mesmo desejáveis, procurando ao mesmo tempo abrandar seus aspectos mais acidentais e menos toleráveis. Essa atitude levou-os a controlar sua reação emocional ao novo ambiente, a manter um ideal heroico de clareza racional perante a tragédia. Preferiram a análise à hipocrisia e ao desespero destrutivo: tornaram-se científicos. (RINGER, 2000, p. 159)

Em seu diálogo travado com o positivismo e contra o qual se debatia, Weber fundou a sua sociologia compreensiva, de onde nasceram diversas ferramentas metodológicas e conceitos, a saber: tipo ideal; as relações antagônicas entre as diversas esferas sociais (inclusive

no seu trabalho sobre sociologia da religião); o processo de racionalização e burocratização pelo qual passava o mundo moderno; a concepção a respeito da objetividade nas ciências sociais, que originou os conceitos de *relação com os valores* e *juízos de valor*, bem como a sua obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, na qual se encontram os termos *crosta de aço* e *desencantamento do mundo*. Todas elas buscavam um equilíbrio um tanto desafiador entre a tradição interpretativa alemã e uma recusa do naturalismo positivista francês.

Neste contexto, o diálogo travado entre o positivismo e os intelectuais alemães resultou, principalmente a partir das ideias de Wilhelm Windelband, na divisão das ciências entre *nomotéticas* e *idiográficas*. As primeiras se ocupam dos fenômenos naturais, sujeitos à possibilidade de aplicação e definição de leis gerais. As segundas representam as ciências do espírito ou da cultura, estudam e buscam compreender fenômenos de ordem peculiar e particular que não podem ser enquadrados em leis gerais. A tradição alemã, segundo demonstra Ringer (2004), privilegiava o indivíduo e acreditava que a história não deve ser explicada mecanicamente, mas sim através do que poderíamos definir como “empatia.”

Em *A metodologia de Max Weber: unificação das ciências culturais e sociais* (2004), que trata especificamente do processo de construção teórica de Weber, e em *O declínio dos mandarins alemães* (2000), onde faz um histórico da comunidade acadêmica alemã no final do século XIX e início do século XX, Fritz Ringer demonstra de forma clara as raízes desta postura adotada pela *intelligentsia* alemã. Segundo ele, toda a formação acadêmica alemã girava em torno do conceito da *bildung* que, como o autor mesmo define, “sempre se referia à evolução do potencial do indivíduo graças a uma relação interpretativa com os grandes textos, assumindo quase o caráter de um pathos metafísico” (RINGER, 2004, p.20). Dizemos que o conceito da *bildung* está diretamente relacionado com a postura alemã frente aos movimentos econômico-filosóficos modernos, porque este conceito ditava o tipo de educação que era fomentado desde a entrada dos alunos no sistema escolar. Grande parcela da *intelligentsia* alemã adepta deste conceito lutou arduamente contra o grande movimento utilitarista que invadia as escolas da Europa naquele período. Defendia-se que o indivíduo deveria ser formado a partir de seus potenciais, qualificando-o para que possuísse uma grande capacidade de interpretação das grandes obras alemãs, desenvolvendo uma empatia e capacidade de vivenciá-los. Consequentemente, essa postura capacitaria os novos intelectuais para uma

leitura da realidade que se distanciava de qualquer realismo prático e que visasse apenas a sua inserção em uma função dentro do modelo capitalista emergente.

Por fazer parte desta tradição, buscando ampliá-la, Weber se posicionou claramente contra o positivismo. Para ele, as ciências do espírito, com seu objeto peculiar gerador de sentidos e juízos de valor, não poderiam ser compreendidas sob a condicionante de leis gerais que procurassem aglutinar toda essa multiplicidade de fenômenos que não obedeciam a uma regularidade, mas apresentavam cada um a sua peculiaridade e especificidade, devendo, por isso mesmo, ser estudados e compreendidos a partir de uma análise causal que contemplasse todo o processo histórico que culminou no fenômeno em questão, tal como descreve Ringer:

[...] O projeto de Weber deve, pois, ser melhor entendido como uma ilustração crítica da tradição histórica e interpretativa alemã. Ele não foi apenas um perpetuador dessa tradição ou seu paladino em face do “positivismo”; nem pode ser, ele próprio, identificado como “positivista” em nenhuma acepção coerente do termo. Ao contrário [...] revelou-se antes um causalista e um interpretacionista sofisticado, que ao mesmo tempo renovou e transformou sua herança metodológica. (RINGER, 2004, p.17)

No que diz respeito ao positivismo, portanto, Weber deve ser encarado não somente como um antagonista gratuito, mas como um autor pertencente à tradição alemã descrita acima e que lutou por ampliar a capacidade das ciências humanas, libertando-as dos moldes positivistas. Acima de tudo, o positivismo afastava-se de qualquer compreensão que o autor alemão pudesse ter a respeito dos métodos próprios para compreender os fenômenos culturais. Encontraremos exatamente esta posição, quando ele afirma que

De tudo o que até aqui se disse resulta que carece de razão de ser um estudo “objetivo” dos acontecimentos culturais, sentido em que o fim ideal do trabalho deveria consistir *numa redução da realidade empírica a certas leis*. [...] (WEBER, 2003, p.38) (grifo meu)

Esta era a postura de Weber. Talvez porque impusesse a si mesmo uma disciplina intelectual, no sentido de conservar a sua lucidez perante a especificidade dos recortes em cada pesquisa, já havia percebido a limitação de certas metodologias para o estudo dos fenômenos culturais.

Já Dostoiévski, ao acompanhar os processos desencadeados pela modernidade na sociedade russa, também demonstrava certo pessimismo com relação às possíveis

consequências das mudanças em processo. O autor, situado no centro das disputas entre a tradição e cultura russas e a ameaça do racionalismo e do positivismo, criou personagens que representam a crítica ferrenha quanto à assimilação de uma cultura europeia que não condiz com a proposta e o papel atribuídos por ele à Rússia de seu tempo.

Paulo Bezerra, no prefácio a *Crime e castigo*, define claramente este posicionamento de Dostoiévski no cenário intelectual russo:

Dostoiévski foi uma personagem de posições pendulares, oscilando entre o sonho com um socialismo que ele não conseguia definir e derrapagens reacionárias que o levaram várias vezes a enaltecer a monarquia russa e uma posição privilegiada da própria Rússia czarista no cenário europeu, além de um nacionalismo com condimentos xenófobos, que resvalava para a direita eslavófila. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.12)

A expressão utilizada por Paulo bezerra, *posições pendulares*, nos fala a respeito de oscilações entre pontos específicos. Estes pontos podem ser representados na admiração de Dostoiévski para com o cristianismo primitivo, aquele que ele julgava encontrar na Rússia, e seu posicionamento político, do qual também procurava distanciá-lo dos “alemães”.³

As três obras escolhidas para análise, *Memórias do subsolo*, *Crime e castigo* e *Notas de inverno sobre impressões de verão* são as que melhor demonstram esta postura de Dostoiévski frente ao positivismo e ao capitalismo. As confissões e conflitos das personagens atacam tanto a ciência moderna, com todas as suas consequências, quanto as crenças ultrapassadas. Este homem do subsolo que, como veremos mais adiante, bem poderia ser também Raskólnikov, investe amargamente contra o racionalismo e o positivismo, apresentando, como demonstraremos a seguir, uma afinidade com o pensamento de Weber.

Antes de ressaltarmos os aspectos mencionados acima presentes nas duas obras, demonstraremos, tanto com fins práticos quanto relativos à própria obra de Dostoiévski que, sem recorrermos a um exagero de interpretação, *Memórias do subsolo* e *Crime e castigo* bem poderiam apresentar-se como obras complementares. É sabido que elas compõem uma fase de

³ Por Alemães, Dostoiévski designava todos os ocidentais, ou, em uma postura mais específica, principalmente franceses e alemães. Se pensarmos no histórico de conflitos de toda espécie, de políticos a culturais, entre russos e alemães, compreendemos porque ele resume no termo “alemães” a sua ojeriza.

transição na obra de Dostoiévski, ou seja, das pequenas e mais críticas obras – aquelas em que os elementos crítico e sarcástico aparecem em sua forma mais pura – para as maiores, onde o enredo, meandros e desfechos são mais densamente trabalhados.

Memórias do subsolo é a personificação literária de uma crítica à razão, ao positivismo, à ciência moderna e aos valores em constante mutação, que deixam o homem perdido em meio a conflitos de ordem moral e lógica. Na primeira parte da obra, o protagonista apresenta um monólogo de caráter polifônico recheado de angústia, tentativas de auto-justificação e críticas, entrecortadas por recaídas a uma retomada da razão e da lógica inerentes ao homem moderno. Na parte final, acompanharemos Turguêniev em algumas situações atípicas, que demonstram com precisão a natureza de seus conflitos, expostos agora nas vivências reais da personagem.

Já *Crime e castigo*, por sua vez, conta a saga de Raskólnikov, um jovem russo que comete um crime – assassina uma velha usurária – em nome de uma teoria: a de que existem indivíduos ordinários e extraordinários. Os da primeira ordem nasceram apenas para viver sobre os limites e leis impostas, já os da segunda ordem – o grande exemplo utilizado pelo protagonista é Napoleão – possuem a liberdade para, quando necessário, romper com estes limites, não importando de qual natureza eles sejam originários. O crime cometido é uma tentativa de Raskólnikov provar para si mesmo que ele é um indivíduo extraordinário. No entanto, no desenrolar da trama, ele percebe que talvez não se encaixe nesta classe, já que fraqueja perante algumas exigências de todo aquele que já nasce pertencendo a ela, e que por isso, diferentemente da sua situação, não precisa fazer qualquer esforço para provar para si e para os outros tal condição. Toda esta intrincada argumentação imposta por ele mesmo o leva a conflitos de ordem moral, psicológica e social.

Durante a trama, fica claro que, para além dos mesmos conflitos vivenciados por ambas as personagens (desafiar as leis, romper com a “ordem natural das coisas”, auto afirmar-se perante um mundo de fracos e coibidos) os ambientes e cenários russos por onde se passam as situações vivenciadas por Raskólnikov bem poderiam ser caracterizados como o subsolo de *Memórias do subsolo*. O próprio quarto que o abriga é sombrio e claustrofóbico, como se fosse um reflexo da perspicaz, porém perturbada mente destes “homens do subsolo”. Para manter a fidedignidade, deixemos que o narrador o descreva:

Era uma gaiola minúscula, de uns seis passos de comprimento, do aspecto mais deplorável, com um papel de parede já amarelado, empoeirado e todo descolado, e tão baixa que um homem um pouquinho alto que fosse ficaria horrorizado [...] Era difícil chegar a maior degradação e maior desleixo: mas, no estado de espírito em que ora se encontrava, Raskólnikov achava isso até agradável. Isolara-se decididamente de todos, como uma tartaruga em sua carapaça, e até o rosto da criada, que tinha obrigação de servi-lo e vez por outra aparecia em seu quarto, deixava-o em cólera e convulsão. Assim acontece com certos monomaníacos excessivamente compenetrados em alguma coisa. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.44)

Como relatado acima, teremos ainda inúmeras passagens que falam desta profunda relação entre as duas obras, no sentido de que aproximam-se as problemáticas vivenciadas por Turguêniev e Raskolnikov. Agora, já entrando na crítica feita por Dostoiévski ao positivismo e as suas consequências para a sociedade e suas leis, mantendo sempre a demonstração do quanto se aproximam *Crime e castigo* e *Memórias do subsolo*, veremos de que forma esta crítica aparece no decorrer das obras.

Começemos com a passagem que, cuidadosamente selecionada, expressa, por meio da fala de Turguêniev, todo o seu incômodo frente a uma postura positivista da ciência que impõe suas certezas, chegando mesmo a obter domínio sobre as ideologias e ações humanas. Segundo Turguêniev:

O impossível quer dizer um muro de pedra? Mas que muro de pedra? Bem, naturalmente as leis da natureza, as conclusões das ciências naturais, a matemática. Quando vos demonstram, por exemplo, que descendeis do macaco, não adianta fazer careta, tendes que aceitar a coisa como ela é. Se vos demonstram que, em essência, uma gotícula de vossa própria gordura vos deve ser mais cara do que cem mil dos vossos semelhantes, e que neste resultado ficarão abrangidos, por fim, todos os chamados deveres, virtudes e demais tolices e preconceitos, deveis aceitá-lo assim mesmo, nada há a fazer, porque dois e dois são quatro, é matemática. E experimentai retrucar.

“Não é possível”, vão gritar-vos, “não podeis rebelar-vos: isto significa que dois e dois são quatro! A natureza não vos pede licença; ela não tem nada a ver com os vossos desejos nem com o fato de que as suas leis vos agradem ou não. Deveis aceitá-la tal como ela é e, conseqüentemente, também todos os seus resultados. Um muro é realmente um muro... etc. etc.” Meu Deus, que tenho eu com as leis da natureza e com a aritmética, se, por algum motivo, não me agradam essas leis e o dois e dois são quatro? Está claro que não rompereis esse muro com a testa, se realmente não tiver forças para fazê-lo, mas não me conformarei com ele unicamente pelo fato de ter pela frente um muro de pedra e de terem sido insuficientes as minhas forças.” (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 24 - 25)

A fala acima bem poderia ser um desabafo de Raskólnikov, o qual também se debate contra estas mesmas leis. Em uma das cenas do romance, o protagonista, mergulhado nos conflitos resultantes do assassinato da velha usurária, tenta livrar-se da culpa e tomar consciência de que ele é realmente um sujeito “extraordinário”, ou seja, não se prende às leis e à moral impostas de forma inquestionável. Em certo momento Raskólnikov desabafa:

“Basta! – pronunciou em tom decidido e solene. – Fora as miragens, fora os falsos temores, fora os fantasmas!... Existe vida! [...] Minha vida não morreu com a vetusta velha! Que fique com o reino dos céus – e basta, já era tempo de descansar! Agora é o reino da razão e da luz e... da vontade, e da força... agora vamos ver! Agora vamos no medir! – acrescentou com arrogância, como se visasse a alguma força do mal e a provocasse [...] (DOSTOIEVSKI, 2001, p.200)

Não se engane o leitor atribuindo uma exaltação do positivismo a referência de Raskólnikov ao “reino da razão e da luz”. Dentro da sua teoria já exposta acima, a razão e a luz não são aquelas ligadas às leis da natureza, mas aquelas consequentes de uma consciência livre e determinada a fazer o que for preciso em nome do não aprisionamento das convenções mundanas impostas pela moral comum à modernidade. O ato de assassinar a velha usurária, acreditando mesmo que poderia estar prestando um favor ao mundo, revela o quanto Raskólnikov buscava romper este “muro de pedra”.

A correlação entre ambas as narrativas e a crítica ao positivismo fica ainda mais interessante e explícita se retomarmos um pequeno trecho no qual Turguêniev parece descrever os conflitos vividos por Raskólnikov relatados acima quanto à culpa e/ou utilidade de sua ação. Nele, o protagonista compara este homem incapaz de romper com o “muro de pedra” com um camundongo de consciência hipertrofiada. Apesar da maior extensão do recorte aqui feito, é importante que ele seja reproduzindo na íntegra, a fim de que fique clara a relação indicada:

É possível que um desejo baixo, ignóbil, de retribuir ao ofensor o mesmo dano, ranja nele ainda mais ignobilmente que no *homme de la nature et de la vérité*, porque este, devido à sua inata estupidez, considera a sua vingança um simples ato de justiça; já o camundongo, em virtude de sua consciência hipertrofiada, nega haver nisso qualquer justiça. Atinge-se, por fim, a própria ação, o próprio ato de vingança. O infeliz camundongo já conseguiu acumular, em torno de si, além da torpeza inicial, uma infinidade de outras torpezas, na forma de interrogações e dúvidas; acrescentou à primeira interrogação tantas outras não resolvidas que, forçosamente, se acumula ao redor dele certo líquido repugnante e fatídico, certa lama fétida, que consiste

nas suas dúvidas, inquietações e, finalmente, nos escarros – que caem sobre ele em profusão – dos homens de ação agrupados solenemente ao redor, na pessoa de juízes e ditadores, e que riem dele a mais não poder, com toda a capacidade das suas goelas sadias. Naturalmente, resta-lhe sacudir a patinha em relação a tudo e, com um sorriso de fictício desprezo, no qual ele mesmo não acredita, esgueira-se vergonhosamente para a sua fazendinha. Ali, no seu ignóbil e fétido subsolo, o nosso camundongo, ofendido, machucado, coberto de zombarias, imerge logo um rancor frígido, envenenado e, sobretudo, sempiterno [...] Ele próprio se envergonhará dessa imaginação, mas, assim mesmo, tudo lembrará, tudo examinará, e há de inventar sobre si mesmo fatos inverossímeis, com o pretexto de que também estes poderiam ter acontecido, e nada perdoará. [...] (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.23)

Sem dúvida não haverá em toda a crítica literária, ou segmentos que se ocupem em analisar a personalidade de Raskólnikov, definição mais perfeita do seu estado de espírito e contra o que ele se debate, fornecida pelo próprio Dostoiévski, em memórias do subsolo. A luta encontra-se dentro da sua própria subjetividade, contra essas leis impostas a todo ser humano e que, com certeza, o positivismo é um dos principais fundadores, quando, ao determinar a ciência e o esclarecimento racional como guias únicos da conduta humana, aprisiona-lhe a liberdade de escolha sem maiores processos de culpa e julgamentos relativos à validade dos atos.

Os questionamentos feitos pelo camundongo de consciência hipertrofiada são os mesmos de Raskólnikov. As hesitações quanto se há ou não justiça no assassinato da velha, e o ato de sobrepor dúvidas sobre dúvidas certamente impôs igualmente a ele esta aura fétida que perpassa também o seu quarto e os ambientes no qual ele frequenta. Os escarros e as risadas dos juízes e ditadores são a melhor representação das artimanhas do juiz de instrução, que habilmente tenta convencê-lo de sua culpa e da impossibilidade de sair ileso da ação cometida. O sorriso de *fictício desprezo no qual ele mesmo não acredita*, é o sorriso de Raskólnikov ao se ver pressionado por este mesmo juiz de instrução. (cf. Dostoiévski, 2001, p. 352). Por fim, é também do subsolo que Raskólnikov saiu, e é lá que ele se encontra na luta contra a sua *fértil imaginação*, que não se cansa de repassar todos os passos do ato cometido, em busca de falhas que o denunciem ou de justificar para si mesmo que ele é um indivíduo “extraordinário”. O “basta” de Raskólnikov, dito no trecho anterior a este último, é exatamente contra todos estes processos tão bem relatados por Turguêniev. Certamente Dostoiévski não escreveu as passagens transcritas para nossa análise com o objetivo consciente de relacioná-las, mas a temática semelhante nas duas obras o fez colocar em uma

proximidade impressionante a personalidade e os conflitos vivenciados por ambos, de tal forma que podemos utilizá-los mutuamente para compreender um ao outro e, à luz da crítica feita ao positivismo, unirmos as duas obras.

Para finalizarmos o diálogo dos dois autores no que diz respeito ao ponto de convergência proposto neste item (o positivismo), salientamos que a metodologia weberiana e a sua crítica contra o positivismo, bem como o embate de Dostoiévski posto nas entrelinhas de *Crime e castigo* e *Memórias do subsolo*, aproximam-se através da busca do sociólogo em superar a ameaça positivista na construção de uma metodologia que pudesse dar conta da complexidade dos fenômenos sociais, e da crítica ferrenha do escritor que desenhou seus protagonistas como baluartes na tentativa de uma não rendição a este racionalismo e naturalismo franceses.

O “muro de pedra” descrito por Dostoiévski poderia ser, sem sombra de dúvidas, o mesmo contra o qual Weber se debatia em sua busca por uma ciência que não visasse abolir os valores inerentes ao próprio cientista, mas que, através deste diálogo crítico com o positivismo, o autor desenvolveu o conceito de *relação com os valores* explicado anteriormente. À luz da tradição alemã, Weber tentou superar este “muro de pedra”, e os resultados deste embate foram o *politeísmo de valores* tão comuns à sua sociologia, bem como a incomensurável contribuição ao amadurecimento das ciências humanas, libertando-as do cárcere de um método que buscava encontrar leis gerais para uma realidade tão subjetiva e complexa como a presente nos fenômenos humanos e sociais.

Agora analisemos de que forma que este diálogo dava-se no que diz respeito ao capitalismo.

1.1.2. O diálogo entre a metodologia weberiana quanto à formação e ascensão do capitalismo e a crítica a tal modelo feita por Dostoiévski

Vamos nortear a análise de ambos os autores quanto ao capitalismo a partir de um tema que perpassa tanto a obra de Weber quanto as de Dostoiévski: a herança de Karl Marx e as consequências do materialismo histórico. No transcorrer da argumentação, perceberemos que existem pontos de divergência entre a obra de Marx e seu próprio posicionamento quanto ao materialismo histórico, e que a forma de assimilação deste modelo por alguns intelectuais

acabou por degenerá-lo no que podemos comumente definir-se como *materialismo histórico vulgar*.

A princípio, pode parecer estranho ao leitor que este seja o ponto de convergência escolhido para análise, no entanto ele obedece a três premissas: (a) Marx é, sem dúvida, o inaugurador de uma análise crítica de peso com relação ao capitalismo e suas consequências, bem como o iniciador de um método inédito para estudo das realidades empíricas complexas da modernidade, ou seja, o materialismo histórico, o que torna imprescindível recorrermos a ele quando o tema faz referência ao modelo econômico em pauta; (b) é praticamente impossível compreendermos o intento metodológico de Weber sem entendermos qual a sua leitura a respeito da herança de Marx e de que forma o materialismo histórico foi assimilado por ele, sem que falemos necessariamente em rejeição – como encontramos em muitas interpretações equivocadas a respeito da obra que melhor representa o tema, *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* – mas sim em ampliação do modelo deixado por Marx; (c) Dostoiévski foi contemporâneo a Marx. Dentro do posicionamento político do autor, estavam inseridas fortes críticas à assimilação do capitalismo pela sociedade russa e ao materialismo histórico como ameaça ao que podemos definir como o projeto de Dostoiévski para a Rússia, senão para a Europa: a religiosidade russa, mais especificamente, o cristianismo russo, ao qual Dostoiévski atribuía um caráter de pureza e especificidade.

Começemos então pela análise de Weber. Uma das obras mais importantes da sociologia weberiana, *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, já recebeu de grande parte dos estudiosos de Karl Marx e do próprio Weber inúmeras e controversas interpretações e leituras, sendo que uma delas a coloca como uma resposta ao materialismo histórico, quando este reduz a esfera econômica como pólo centralizador e fomentador das engrenagens da história. Desenhou-se um quadro onde, de forma míope, aqueles que o pintaram, imaginavam encontrar em Max Weber o redentor e paladino que se colocava, então, através de uma suposta exaltação do papel que a religião passaria a ter, como aquele que seria o representante em nome de uma recusa absoluta ao materialismo histórico. A sociologia weberiana, é verdade, recusa qualquer forma de determinismo monocausal ou leitura simplista da realidade, mas até que ponto isso anula o papel do materialismo histórico dentro desta sociologia interpretativa?

Para responder a tal pergunta, podemos recorrer a alguns conceitos e análises que se colocam no centro desta questão, tais como o papel da religião na obra weberiana e o conceito de múltiplas esferas sociais. Tais conceitos articulam e movimentam de forma bastante intrincada a relação entre o posicionamento teórico-metodológico de Max Weber e o espaço reservado ao materialismo histórico.

Antes de quaisquer considerações a respeito da leitura de Weber sobre o materialismo histórico, é importante considerarmos que, passados alguns anos da difusão da teoria de Marx e Engels, ambos já respondiam a diversas críticas no que diz respeito a interpretações equivocadas e reducionistas do materialismo histórico por parte de alguns teóricos. Como sabemos, a teoria do materialismo histórico e dialético visava superar a dialética hegeliana, colocando como ponto de partida para qualquer análise teórica os fenômenos resultantes das relações entre os homens, ou seja, os processos consequentes das relações materiais de existência. Assim, é natural que Marx e Engels colocassem como causa primeira de sua teoria as relações que faziam parte das estruturas de produção e reprodução destas condições materiais de existência. No entanto, concluir-se daí que tal postura possa resultar em uma análise puramente monocausal do ponto de vista econômico era fato rejeitado pelos próprios gestores de tal teoria, como demonstra o próprio Engels ao afirmar que:

[...] se esse homem ainda não descobriu que, embora o modo material de existência seja o *primum* [causa primeira], isso não exclui que os territórios da idealidade por sua vez reajam sobre ele, tenham um efeito reativo, ainda que secundário, então esse homem não pode ter entendido o objeto sobre o qual escreve. (ENGELS, 2003, p.456)

Era justamente esse posicionamento reducionista que Weber rejeitava e não o materialismo histórico em si mesmo, o qual parecia estar interessado muito mais em ampliar e/ou superar do que simplesmente renegar e contestar.

Encontraremos, em inúmeras passagens dos próprios textos de Weber, algumas afirmações que indicam que o seu relacionamento com o materialismo histórico é muito mais maduro do que as leituras iniciais demonstraram. No texto *A objetividade do conhecimento nas ciências e políticas sociais* Weber deixa claro que, para ele, as categorias da teoria marxiana podem ser utilizadas como recursos heurísticos, tal como o próprio tipo ideal cunhado por ele para que melhor pudesse dar inteligibilidade à realidade e compreendê-la. A

ressalva de Weber passa pelo fato de considerá-las como um “vir a ser”, deixando que passassem a interferir no processo da pesquisa, já que o pesquisador passaria a moldar a realidade a partir da teoria e não se utilizar da teoria para compreender melhor esta mesma realidade, o que confere às categorias um caráter metafísico e as distanciam do seu real papel, como explica Weber:

[...] temo-nos abstido de demonstrar a nossa concepção no exemplo mais importante de construções de ideal-tipo: a teoria de Marx [...] Limitamo-nos a comprovar aqui que todas as “leis” e construções do desenvolvimento histórico especificamente marxistas possuem um caráter de ideal-tipo, na medida em que teoricamente corretas. Quem quer que tenha trabalhado com os conceitos marxistas, conhece a eminente e inigualável importância *heurística* destes ideais-tipos, quando utilizados para os *comparar* com a realidade, mas conhece igualmente o seu perigo, logo que são apresentados como construções com validade empírica ou como tendências ou “forças ativas” reais (o que, na verdade, significa “metafísicas”). (WEBER, 2003, p. 64)

Podemos sugerir que Weber, ao tentar flexibilizar tais “leis e construções do desenvolvimento histórico”, utilizou-se da sua própria abordagem teórico-metodológica, a saber: o tipo ideal ou a teoria das múltiplas esferas sociais, para então ampliar as possibilidades de utilização das categorias marxianas, mantendo, assim, afastado o risco de colocá-las enquanto tendências. A principal intenção de Weber era, portanto, fugir a qualquer forma de reducionismo explicativo, mantendo a objetividade necessária a uma ciência que se afirmava no campo sem, contudo, reduzir a teoria ou o papel do cientista social a um simples manipulador de informações e dados, mas elevá-lo à posição de interprete da realidade.

Encontraremos ainda neste mesmo texto uma das afirmações mais claras a respeito do que o próprio Weber pensava ser *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Algumas interpretações sugerem que tal obra seria uma resposta ao materialismo histórico, sem perceberem que a teoria weberiana é muito mais complexa e abrangente que uma tentativa simplista de tentar colocar como fator único para a ascensão do capitalismo no ocidente uma ética protestante ou pensamento religioso de qualquer espécie. Neste sentido, vale a pena destacarmos que Antônio Flávio Pierucci retoma as aspas colocadas por Weber na palavra “espírito”, presentes na edição de 1904, e que destacam o sentido desta palavra empregada no título da sua obra, qual seja, o de *individualidade histórica*, sem tentar reduzi-la à ética

protestante. A retomada das aspas por Pierucci expressa mesmo a visão de Weber, quando afirma que

Se é que é possível encontrar um objeto que dê algum sentido ao emprego dessa designação, ele só pode ser uma “individualidade histórica”, isto é, um complexo de conexões que se dão na realidade histórica e que nós encadeamos conceitualmente em um todo, do ponto de vista de sua significação cultural. (WEBER, 2004, p.41)

Esta visão inicial de Weber a respeito do conceito de capitalismo abre, assim, o leque de possibilidades que serão desenvolvidas ao longo de toda a obra, e demonstram muito mais uma confluência de múltiplos fatores históricos, políticos e sociais – um deles, é a ética protestante – que a simples redução monocausal, o que colocaria o próprio Weber em contradição, ao criticar qualquer forma de reducionismo como tentativa de explicar um dado objeto empírico. Ao criticar tal postura, o autor afirma que

Em princípio, a história bancária de não importa que povo que, para a sua explicação, apenas utilizasse motivos econômicos, é manifestamente tão impossível como, por exemplo, a “explicação” da *madonna* da Capela Sistina a partir de bases sócio-econômicas da vida cultural da época da sua criação. E de modo algum resulta mais exaustiva que, por exemplo, a explicação que fizesse derivar o capitalismo de certas transformações dos conteúdos da consciência religiosa, os quais contribuíram para gênese do espírito capitalista [...] (WEBER, 2003, p. 28)

A afirmação de Weber segundo a qual uma explicação de caráter monocausal que “fizesse derivar o capitalismo de certas transformações dos conteúdos da consciência religiosa” demonstra o quanto a abordagem weberiana não procurava ser reducionista, ampliando as possibilidades de fatores a serem acrescentados na confluência de circunstâncias que proporcionaram a ascensão do modelo capitalista. A grande dificuldade é que, algumas interpretações da obra weberiana não levam em consideração que o próprio Weber reconhecia o papel limitado da ciência frente à infinidade e irracionalidade de uma realidade que era impossível de ser compreendida em toda a sua totalidade, cabendo ao cientista fazer os recortes necessários para que, ao explicar as partes, possa talvez aumentar significativamente a possibilidade de dar inteligibilidade ao todo. Continuando com a análise do trecho acima, o próprio autor conclui que os conteúdos da consciência religiosa “contribuíram para gênese do espírito capitalista”. A palavra *contribuir* possui, aqui, um sentido central, que expressa a multiplicidade de outros fatores e demonstra que a obra sobre a relação entre a ética

protestante e o espírito do capitalismo está interessada sim em investigar a sua “gênese” e indicar posteriores possibilidades de desenvolvimento, mas nunca afirmar que o capitalismo resulta exclusivamente de uma ética religiosa. Como forma de ratificar tal afirmação, o próprio Weber chega a afirmar que, posteriormente, o capitalismo emancipou-se de tal condição presente em sua gênese, tornando-se independente, reconhecendo mesmo a necessidade de pesquisas que continuassem o que ele havia iniciado.

Ringer (2004) coloca *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* como um modelo do que seria o método weberiano denominado *análise causal singular*, ou *análise contrafactual*. Segundo o autor, o método weberiano pode ser melhor compreendido em sua riqueza e complexidade se entendermos o sentido da utilização destes métodos, que na verdade se interpenetram, transformando-se em um procedimento que mais tarde resultaria no amadurecimento da sociologia interpretativa. Ringer explica que a análise causal singular deve levar em consideração que um fenômeno possui antecedentes e uma totalidade que não podem ser totalmente revelados, justamente por isso a análise deve basear-se na avaliação da probabilidade dos resultados à luz de antecedentes conhecidos, ou seja, o que fez com que tal fenômeno resultasse desta forma e não de outra. Para calcular a relevância dos fatores que devem ser levados em consideração pelo cientista, Weber propõe a análise contrafactual que, basicamente, tenta visualizar o processo estudado com a ausência de um fator A; se a confluência dos processos estudados continuarem a ser as mesmas com a ausência deste fator A, então este não é um fator relevante; mas se for observado o contrário, que a ausência deste fator A resultaria em um desfecho diferente do que o processo histórico estudado apresenta, então este é um fator fundamental para a análise a ser realizada. Agora se torna ainda mais claro que, na análise de Weber a respeito da gênese do capitalismo no ocidente, o “espírito” do capitalismo é um fator fundamental, mas não unicamente essencial. Ainda no texto *A objetividade do conhecimento nas ciências e políticas sociais* o próprio Weber ratifica a análise de Ringer ao afirmar que

A ciência social que aqui pretendemos praticar é uma *ciência da realidade*. Procuramos compreender as peculiaridades da realidade da vida que nos rodeia e na qual nos encontramos situados, para, por um lado, libertarmos as relações e a significação cultural das suas diversas manifestações na sua forma atual, e, por outro, as causas pelas quais, historicamente, se desenvolveu precisamente assim e não de qualquer outro modo [...] (WEBER, 2003, p. 29).

Para passarmos ao reconhecimento da importância que o conceito de múltiplas esferas sociais possui na obra weberiana, principalmente no que diz respeito a uma tentativa de expandir ou superar o materialismo histórico, podemos recorrer mais uma vez a Ringer (2004) quando este apresenta uma declaração feita por Max Weber em uma reunião na Associação de Política Social realizada em 1910, onde Weber mais uma vez confirma a sua aversão a análises simplistas e de caráter reducionista ou monocausal:

Gostaria apenas [...] de registrar um protesto contra [...] a proposição expressa aqui de que alguma coisa, seja ela a tecnologia ou a economia, é a [...] causa “última” ou “essencial” de alguma outra coisa. Se considerarmos a cadeia de causação, [veremos que] ela vai ora do tecnológico ao econômico e ao político, ora do político ao religioso e depois às questões econômicas etc. Em ponto algum chegamos a um ponto de repouso. (Weber apud RINGER, 2004, p. 153).

A declaração acima demonstra o quanto Weber estava interessado em perceber e deslindar a realidade, observando as múltiplas esferas através das quais ela tece a teia da história. Transitar por elas, revelando as relações causais que vão do “tecnológico ao econômico e ao político, ora do político ao religioso e depois às questões econômicas”, era a estratégia weberiana para fugir à interpretação monocausal e reducionista à economia, comuns ao materialismo histórico vulgar.

Não podemos negar a importância que a religião possui em toda a produção weberiana, mas novamente é importante destacar que, à luz do método já explicado mais acima, essa importância está posta enquanto uma esfera fundamental, mas não essencialmente única. Em *Economia e sociedade*, quando trata dos *tipos de relações comunitárias religiosas*, Weber parte do processo de racionalização interno sofrido pela religião, traçando o caminho que vai do politeísmo ao monoteísmo, até as consequências externas oriundas do desencantamento do mundo, que irá proporcionar o processo de liberdade às demais esferas, antes fortemente atreladas à esfera religiosa. A religião aparece, portanto, como uma primeira forma de organização da vida, regendo a cultura e os costumes, ditando normas que regulam a vida econômica, política e social para que, posteriormente, sofra um processo de “enfraquecimento”, gerando conflitos que irão ser determinantes para as características da modernidade e para o posterior politeísmo de valores e possibilidades consequentes da então emancipação das demais esferas sociais.

Neste contexto, relacionam-se o que Weber classifica como “esferas sociais” (política, econômica, estética, erótica, jurídica e religiosa). Na esfera política, Weber expressa este conflito com a esfera religiosa, descrevendo de que forma virtudes como caridade e solidariedade entre as nações propostas pela religião são postas em jogo quando estas se percebem frente a questões políticas que exigem ações racionais que privilegiem interesses econômicos em detrimento dos valores religiosos. Na esfera econômica, o autor percebe um conflito estabelecido quando ferramentas utilizadas pelo sistema capitalista, como juros e lucro, são condenadas pelo cristianismo, como nos fala Weber ao relatar que “a condenação ordinária dos juros encontra-se geralmente no caráter de ‘obra de favor’ do primitivo empréstimo em caso de necessidade, segundo o qual os juros entre irmãos constituíam uma violação do dever de ajuda” (Weber, 2000, p.389). Ou ainda, no caso dos juros, que são percebidos como usura. Nas esferas estética e erótica, Weber percebe uma relação entre o desenvolvimento da arte, que em um primeiro momento privilegiava as formas em função dos motivos religiosos, mas posteriormente, com a crescente valorização da forma em detrimento do conteúdo, ocorre uma ruptura entre a produção de formas e a necessidade de expressar determinados conteúdos, rivalizando, agora, com a esfera que lhe serviu de matéria prima durante vários séculos; teremos, ainda, o desenvolvimento e autonomização da sexualidade que, no mundo moderno, entra em conflito com a religião quando o amor sexual passa a rivalizar com a mesma em termos de possibilidade de salvação. Por último, teremos a esfera jurídica, que ao desenvolver-se a partir de ideais revolucionários que passaram a questionar a figura do rei enquanto um governante que expressa a vontade divina, e quando esta desenvolve todo um conjunto de leis, agora não mais fundamentadas somente nos ideais religiosos, mas na experiência da humanidade em busca de uma justiça que possa dar conta de organizar os homens através do estado, funda-se um conflito entre as leis divinas e a legislação humana. Teremos, portanto, no mundo moderno, um profundo diálogo entre estas esferas sociais que gera transformação e adaptações, quebra de paradigmas e a construção de uma sociedade que, através destes pequenos embates, vai construindo uma nova ética.

A esfera religiosa aparece como um ponto central e catalisador dos demais processos de emancipação. A relação a ser feita com o materialismo histórico deve ser entendida como uma tentativa weberiana de ampliar o quadro de possibilidades deixadas por Marx. Ao dinamizar e ampliar o ponto de partida deixado por Marx – como sendo o que coloca as

relações materiais de existência enquanto estopim e fomentador de todas as relações humanas – Weber parece querer demonstrar que o processo de contra-resposta também é significativamente relevante para a compreensão da realidade. Sem dúvida, e Weber parte do mesmo ponto, as relações materiais de existência são o palco onde todo o processo da história se desenvolve e onde os atores – os homens – atuam de forma a construir a realidade que cada vez mais sofre o processo de racionalização, mas que nem por isso torna-se menos irracional e difícil de ser explicada. Esta dificuldade está posta na envergadura que o conceito de múltiplas esferas sociais possui, ao possibilitar uma análise que mesmo a partir de um recorte, busca dar conta de perceber as interferências oriundas das demais esferas sociais. Mas daí sugerir-se que tais relações materiais de existência podem ser consideradas como causa única para explicar os fenômenos sociais seria, para Weber, um reducionismo absurdo e simplista.

Podemos dizer que, se a partir de Marx (e Weber também considera este o ponto de partida), a esfera econômica possui um peso relevante, uma ciência social que busque dar conta de explicar a realidade deve considerar que as relações materiais de existência também sofrem influência e são modificadas de acordo com os processos culturais, religiosos, políticos, jurídicos e estéticos. Esta influência é o que podemos definir como contra-resposta de um campo onde as ideias têm um maior predomínio, e que também podem alterar a ordem e movimentos que ocorrem no interior das relações materiais de existência.

Ainda no que diz respeito a este posicionamento quanto às bases materiais de existência, Weber (2003) faz uma separação que visa delimitar bem os fenômenos que podem ser objeto de estudo da ciência social. Esses fenômenos seriam de caráter sócio-econômicos e teriam uma significação para cultura. Seriam, portanto, de essência econômica, mas poderiam ser divididos em três categorias: (a) acontecimentos ou instituições econômicas, onde se enquadrariam as instituições, fatos, normas, etc., “cujo significado cultural reside basicamente [...] no seu aspecto econômico” (Weber, 2003, p. 20); (b) fenômenos economicamente importantes, como os da vida religiosa, que não têm importância do ponto de vista estritamente econômico, mas sim a partir dos efeitos que produzem nesta perspectiva econômica e, por fim, (c) os fenômenos economicamente condicionados, “que não nos interessam sob o ponto de vista da sua importância econômica [...] É o caso, por exemplo, da orientação que toma o gosto artístico de uma dada época”. (Weber, 2003, p.20).

Ao fazer esta divisão, fica claro que Weber procurava muito mais ampliar a abordagem marxista, admitindo também o efeito que poderia advir de movimentos que ocorriam nas demais instâncias, como a religiosa e artística e que tinham a capacidade de interferir nas relações de base material/econômica. Ao relatar a importância de se ampliar esta abordagem, o autor chega a afirmar que tudo é uma questão do recorte ou direcionamento que damos, demonstrando, assim, que o materialismo histórico é de grande importância, mas que precisa ter os seus horizontes ampliados.

Perante o que foi dito, fica claro, por um lado, que o âmbito das manifestações econômicas flutua e não pode ser determinado com exatidão e, por outro, que os aspectos “econômicos” de um fenômeno nem são *apenas* “economicamente condicionados” nem fonte de uma eficácia *puramente* econômica. E, por último, que um fenômeno só conserva em geral a sua qualidade de “econômico”, enquanto o nosso interesse está exclusivamente centrado na importância que ele possui na luta material pela existência. (WEBER, 2003, p. 21).

A análise do capitalismo em Weber ultrapassa, portanto, os limites do materialismo histórico. Ele enxerga neste modelo analítico todo um conjunto de relações sociais, éticas, políticas e até mesmo religiosas que passam a ser predominantes sob o ponto de vista de uma visão “desencantada” e racional do mundo. Esta visão, com todas as suas implicações inevitáveis, Weber definiu e sintetizou no termo “crosta de aço”, no qual exprime bem essa incapacidade do indivíduo de lutar contra esse modelo, que invade todas as esferas sociais e exclui aqueles que não atendem as suas exigências. No entanto, o termo “crosta de aço” aplica-se, aqui, a um segundo momento do desenvolvimento do capitalismo, no qual o mesmo já se libertou da mola propulsora referente à ética protestante para que então, emancipando-se desta ética que preza pelo progresso econômico como forma de provar-se um escolhido perante Deus, passe a fazer do lucro e da riqueza – com todas as implicações inerentes: consumo, alienação, etc. – a força motriz única deste modelo, agora já livre de suas bases religiosas.

Este mesmo termo weberiano, “crosta de aço”, encontrará o seu sinônimo conceitual na expressão usada por Turguêniev, “muro de pedra”, para descrever esta mesma sensação opressora causada pelo capitalismo, agora livre da ética religiosa. Mas assim como fizemos em Weber, vamos construir paulatinamente o caminho que demonstra o posicionamento de

Dostoiévski com relação ao capitalismo, o que possibilitará a comprovação da afirmação posta acima.

Podemos iniciar com uma passagem na qual o protagonista de *Memórias do subsolo* investe contra os homens da sociedade russa, que se rendiam facilmente ao avanço de tal movimento. Percebia que tal modelo, assim como na visão weberiana, não trazia somente implicações de ordem econômica, mas principalmente nas diversas relações que se travava na sociedade, em todas as esferas sociais. O termo “muro de pedra” aparece novamente como exemplo da visão dostoiévskiana perante o capitalismo, o qual, metaforicamente, é utilizado pelo herói do romance para definir esta incapacidade do homem de reverter tal quadro, como o autor mesmo nos descreve:

Aliás, diante de um muro, tais cavalheiros, isto é, os homens diretos e de ação, cedem terreno com sinceridade. O muro para eles não é causa de desvio, como, por exemplo, para nós, homens de pensamento... Não, eles cedem terreno com toda a sinceridade. O muro tem para eles alguma coisa que acalma; é algo que, do ponto de vista moral, encerra uma solução — algo definitivo e, talvez, até místico... (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.22)

Os “homens de ação” ou, ainda em outro trecho, os “homens supérfluos”, segundo a própria definição do herói do romance, representam a aristocracia russa que, segundo as palavras de Boris Schnaiderman, tradutor da obra, estavam deslocados em uma sociedade que sofria o impacto da penetração capitalista.

Em suas confissões, o herói do romance expressa todo o seu incômodo frente a problemas de ordem ético-moral trazidos pelo capitalismo, aproximando-se muito do conceito weberiano de “espírito” do capitalismo, ao investir vorazmente contra normas sociais e modelos de relação que, para ele, não passavam de uma pintura que escondia toda a ferrugem de uma sociedade que abraçava essa nova ética. Como é possível perceber logo inicialmente, Dostoiévski também não limitava sua análise do capitalismo à esfera econômica, mas, assim como Max Weber, percebia o impacto do modelo capitalista em todas as esferas e relações sociais, fossem elas no campo político, social e até mesmo religioso, com todos os questionamentos éticos realizados pelo protagonista. Esta forma de abordagem que leva em consideração as múltiplas implicações do capitalismo fica ainda mais clara quando, em suas correspondências, encontramos fortes críticas ao modelo socialista de cunho ateu, observado pelo autor enquanto se encontrava em Genebra, onde ocorria o congresso inaugural

da chamada Liga Internacional da Paz e Liberdade, que contava com a presença de pensadores como Karl Marx, Victor Hugo e ainda do anarquista russo Mikhail Bakunin, entre outras personalidades relevantes da época, como relata o próprio Dostoiévski em carta enviada a sua sobrinha em 29 de setembro de 1867.

Quando cheguei aqui, o Congresso da Paz tinha começado há pouco tempo, e esteve aqui o Garibaldi em pessoa. Ele deixou a cidade logo em seguida. É realmente incrível ver como esses cavalheiros socialistas e revolucionários, que até então eu conhecia apenas dos livros, põem-se no palanque e disparam suas mentiras para uma audiência de cinco mil pessoas! É difícil de descrever ou mesmo dar-se conta de todo o absurdo, a fragilidade, a futilidade, a inconsistência de suas profundas contradições fundamentais. E é essa turba que está atijando os ânimos de toda a infeliz classe trabalhadora! É deplorável. Para obter a paz na Terra, querem extirpar a fé cristã, aniquilar os grandes Estados e dividi-los em países menores, abolir o capital, declarar que toda propriedade é de uso comum, etc. E tudo isso é dito sem qualquer demonstração lógica; o que eles aprenderam há trinta anos é o que ainda estão a balbuciar hoje. Apenas quando o fogo e a espada tiverem exterminado tudo será possível, segundo eles, que a paz se estabeleça. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 129)

A mesma crítica feita por Weber - no aspecto metodológico - quanto ao materialismo histórico vulgar ou a determinação causal de um fenômeno reduzida a um único fator, tais como as bases materiais de existência, também é feita por Dostoiévski, resguardada, é claro, a diferença de que o escritor não a direcionava para o aspecto teórico/sociológico. Essa pequena diferença, no entanto, não o impediu de, assim como Weber, perceber as múltiplas implicações do capitalismo e de todos os movimentos que dele foram frutos ou que o combatiam. No trecho acima, destaca-se: (1) a rejeição quanto ao direcionamento dado à classe trabalhadora, o que torna mais evidente ainda a sua crítica ao materialismo histórico ou as aplicações mais politizadas do marxismo; (2) os impactos destes movimentos quanto à religião e sua importância no contexto humano e social, expressadas na rejeição que este mesmo materialismo histórico possui pelo espiritualismo cristão, ao afirmar nada além do que a materialidade da existência, colocando em cheque a capacidade que este mesmo cristianismo possuía, para Dostoiévski, de transformar a realidade social, ainda que o fizesse, talvez, através de um *pathos* “metafísico”; (3) a discordância quanto à resolução das desigualdades geradas pelo capitalismo estarem na imposição de um modelo de natureza radical-socialista, principalmente no que diz respeito à abolição do capital, ou seja, a busca por uma igualdade que não parta da transformação do indivíduo, mas sim das condições

externas a ele e, por fim, as consequências políticas do avanço deste modelo representadas pela censura quanto à divisão dos grandes Estados em países menores.

A crítica de Weber ao materialismo histórico vulgar é quanto a uma abordagem reducionista, que impede a liberdade de compreensão dos fenômenos mais complexos pertencentes às ciências sociais. Quanto a Dostoiévski, a mesma crítica é feita a Marx e as consequências da sua forte influência filosófica no encaminhamento da luta contra o capitalismo, principalmente no que concerne a soluções de aspecto exterior. Como homem religioso e profundamente admirador do Cristianismo em sua forma mais pura⁴, Dostoiévski rejeitava qualquer tentativa de cerceamento da liberdade individual, acreditando que cabia a cada indivíduo lutar pela sua transformação. Ora, sabemos que a proposta de Marx encaminhava-se principalmente na direção de um desfecho do processo histórico em que as condições externas ao homem garantiriam a sua liberdade. Marx previa, desta forma, um “exaurir” do modelo capitalista, antes da dominação da classe proletária e de sua liberdade.

O “muro de pedra” dostoiévskiano é uma crítica a essa falsa liberdade da qual o capitalismo tanto se vangloria, e que segue as trilhas do lema francês: *liberdade, igualdade e fraternidade!* Quais as reais vantagens deste sistema que levanta a bandeira do livre-arbítrio humano, mas que, em verdade, somente substituiu uma opressão escancarada e objetiva por outra sutil e ainda mais difícil de ser combatida? E se as promessas de conforto, progresso, felicidade não se concretizam como o esperado, o problema é de caráter individual ou externo? Deixemos que o próprio Dostoiévski responda na voz de Turguêniev:

A vantagem! Mas o que é vantagem? Aceitais acaso a tarefa de determinar com absoluta precisão em que consiste a vantagem humana? E se por ventura acontecer que a vantagem humana, alguma vez, não apenas pode, mas deve até consistir justamente em que, em certos casos, desejamos para nós mesmos o prejuízo e não a vantagem? [...] Estais rindo; ride, meus senhores, mas respondi-me apenas: estarão computadas com absoluta exatidão as vantagens humanas? Não existirão algumas que não apenas não se enquadraram, mas que podem enquadrar-se em qualquer classificação? Pois, senhores, no que me é dado conhecer, levantastes todo o vosso cadastro das vantagens humanas, calculando a média, a partir das cifras estatísticas e das fórmulas científicas e econômicas. As vossas vantagens são o bem-estar,

⁴ Este aspecto do escritor será melhor desenvolvido no item 1.3 deste capítulo.

a riqueza, a liberdade, a tranquilidade etc. etc.; (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 33-34)

A liberdade de querer para si não o progresso econômico, mas exatamente o contrário, é tomado como loucura nos tempos em que o capitalismo invade a Rússia e altera as tradições e cultura daquele país de uma forma devastadora. Já diria Turguêniev, “as vossas vantagens são o bem-estar, a riqueza, a liberdade, a tranqüilidade”, mas em que consistem todos esses pré-requisitos? São realmente instrumentos de liberdade, ou são a mais pura expressão do “muro de pedra”? Para responder a mais esta pergunta, recorreremos agora ao sexto capítulo de *Notas de inverno sobre impressões de verão*, intitulado “Ensaio sobre o burguês”, que para além do sugestivo título, que já nos remete à análise aqui proposta, possui uma das críticas mais engenhosas a respeito desta “liberdade”:

Com efeito, proclamaram pouco depois dele: *Liberté, égalité, fraternité*. Muito bem. O que é *liberté*? A liberdade. Que liberdade? A liberdade, igual para todos, de fazer o que bem se entender, dentro dos limites da lei. Mas quando é que se pode fazer o que bem se entender? Quando se possui um milhão. A liberdade concede acaso um milhão a cada um? Não. O que é um homem desprovido de um milhão? O homem desprovido de um milhão não é aquele que faz o que bem entende, mas aquele com quem fazem o que bem entendem. O que se conclui daí? Conclui-se que, além da liberdade, existe a igualdade e justamente a igualdade perante a lei. Quanto a esta igualdade perante a lei, pode-se dizer apenas que, na forma em que ela se pratica atualmente, cada francês deve e pode considerá-la como uma ofensa pessoal. O que subsiste, pois, da fórmula? A fraternidade. Ora, este ponto é o mais curioso e, deve-se confessar, constitui no Ocidente, até hoje, a principal pedra de toque. O ocidental refere-se a ela como a grande força que une os homens, e não percebe que não há de onde tirá-la, se ela não existe na realidade. O que fazer, portanto? É preciso criar a fraternidade, custe o que custar. Verifica-se, porém, que não se pode fazer a fraternidade, porque ela se faz por si, concede-se por si, é encontrada na natureza. Todavia, na natureza do francês e, em geral, na do homem do ocidente, ela não é encontrada, mas sim o princípio pessoal, individual, o princípio da acentuada autodefesa, da auto-realização, da autodeterminação em seu próprio Eu, da oposição deste Eu a toda a natureza e a todas as demais pessoas. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 130-131)

Neste substancial trecho, percebemos a real crítica de Dostoiévski ao capitalismo. A liberdade é de todos... De todos aqueles que possuem o valor necessário para comprá-la. Quanto a crítica à fraternidade, esta é, sem sombra de dúvidas, a que mais aproxima a visão crítica de Weber e Dostoiévski quanto ao capitalismo. O diagnóstico e a rejeição ao individualismo ocidental coloca Dostoiévski nas trilhas das consequências que, mais tarde, seriam identificadas por Weber quanto ao processo de racionalização protestante descrito

anteriormente, do qual resultaria este mesmo individualismo desvairado e fomentador da “crosta de aço”, tão profundamente sintonizada com o conceito dostoiévskiano de “muro de pedra”. Este processo de individualização descrito por Weber refere-se à busca de salvação religiosa que, agora, não mais depende de intermediários. Racionalizou-se e despreendeu-se de tal forma de toda magia religiosa que, juntamente com a ideia de que o progresso profissional é também uma prova de salvação, acabou por suscitar o capitalismo individualista moderno. É certo que as análises de ambos os autores, apesar de caminharem por pontos específicos, além de não poderem ser consideradas divergentes, aproximam-se de forma surpreendente. “Crosta de aço” e “muro de pedra” afinam-se, neste sentido, quanto à descrição desta incapacidade do indivíduo de emancipar-se do individualismo tão comum ao capitalismo. Para finalizarmos, deixemos que o próprio Weber relate o processo comentado acima:

[...] a ascese, ao se transferir das celas dos mosteiros para a vida profissional, passou a dominar a moralidade intramundana e assim contribuiu [com sua parte] para edificar esse poderoso cosmos da ordem econômica moderna ligado aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela máquina, que hoje determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem – não só dos economicamente ativos – e talvez continue a determinar até que cesse de queimar a última porção de combustível fóssil. Na opinião de Baxter, o cuidado com os bens exteriores devia pesar sobre os ombros de seu santo apenas “qual leve manto de que se pudesse despir a qualquer momento”. Quis o destino, porém, que o manto virasse uma rija crosta de aço. (WEBER, 2004, p. 165)

Como podemos perceber, e esta é a nossa proposta, os conceitos de “crosta de aço” e “muro de pedra” expressam muito mais do que uma aproximação gratuita entre Max Weber e Fiódor Dostoiévski frente a uma postura cética e pessimista em relação ao capitalismo e ao positivismo em todas as suas implicações. Expressam, de forma clara, a fina sintonia com que ambos percebiam tal fenômeno e de que forma, apesar de estarem em campos de atuação diferentes e de utilizarem linguagens e simbologias próprias – Weber de uma linguagem científica para construir a sua metodologia e Dostoiévski da literatura – expressaram suas impressões e opiniões com relação à modernidade e ao capitalismo em ascensão.

1.2. A abordagem metodológica weberiana e o estilo polifônico de Dostoiévski

Para viabilizar mais este aspecto que selecionamos da relação entre Weber e Dostoiévski, utilizaremos novamente dois conceitos weberianos que expressam claramente uma das formas mais conhecidas e utilizadas da abordagem do autor e de sua metodologia com relação ao estudo da sociedade capitalista moderna: o processo de racionalização e as relações que se travam entre as diversas esferas sociais.

A partir de agora não nos aprofundaremos muito quando da problematização e explicação do conceito de “esferas sociais” em Weber, já que este tópico foi extensamente trabalhado no item anterior. Considere o leitor, portanto, a partir das explicações já realizadas, este segundo item como um dos aspectos na qual a relação entre Weber e Dostoiévski pode se desdobrar.

Ora, apenas para situarmo-nos novamente, já ficou claro que, para Weber, não sendo o capitalismo apenas um modelo econômico, mas uma espécie de “individualidade histórica”, este não representava somente uma transformação nos conceitos e na *práxis* econômica até então conhecidas, mas uma ética que, a partir de seu desenvolvimento, trouxe consigo a vitória da razão sobre uma visão teocêntrica do mundo e que alterou as lentes através das quais os homens percebiam o meio que os circunda. Uma visão racional da existência e da sociedade altera todo um conjunto de crenças e valores até então dominantes, fundamentados em uma visão mística e religiosa do mundo. É o processo de racionalização e de desencantamento do mundo.

Neste sentido, os argumentos de Weber indicam que o processo de desencantamento do mundo tem seu estopim no âmbito da esfera religiosa, antes mesmo da esfera econômica. A ascese protestante representaria, no âmbito da esfera religiosa, o grau máximo de racionalização teológica. A partir daí, a religião, como elemento central, sofre um embate com todas as instâncias sociais, ocasionando o movimento próprio ou a legalidade própria de cada esfera social. Mas como este processo vai aparecer em Dostoiévski?

Segundo Mikhail Bakhtin (2008), Dostoiévski foi o inaugurador do revolucionário estilo polifônico de composição literária. Ao analisarmos o conceito de polifonia apresentado

por Bakhtin, percebemos que as múltiplas vozes criadas por Dostoiévski e representadas por seus personagens/ideólogos, representam não mais do que as múltiplas esferas sociais de Weber e suas relações antagônicas.

A partir destes conflitos gerados na sociedade capitalista e demonstrados por Weber, podemos estabelecer uma relação com o estilo polifônico de Dostoiévski, ainda mais quando observamos atentamente o fato de que para cada cultura específica ocidental, ocorreu uma forma peculiar de choque e assimilação das consequências do capitalismo nascente. Na Rússia, esta especificidade contextual, aliada a forma de Dostoiévski materializar tais conflitos foi o palco ideal para o surgimento do romance polifônico, já que, como indica Bakhtin:

De fato, o romance polifônico só poderia realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isto, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico. (BAKHTIN, 2008, p. 21)

Mas o que seria o romance polifônico citado acima por Bakhtin? Segundo o autor de *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), este escritor fundou um novo estilo de romance, que seria fruto de toda uma tradição literária fundamentada na *sátira menipeia* como estilo que se opôs ao modelo literário comum de diálogo socrático, bem como da junção desta mesma tradição com a carnavalização, um conceito que traz consigo elementos cômicos e fantásticos, primordiais na literatura de Dostoiévski.

A partir de sua aguçada leitura da sociedade russa da metade do século XIX e da percepção dos conflitos e mudanças geradas pela ascensão do capitalismo, Dostoiévski cria o romance polifônico. Segundo Bakhtin, este novo estilo possui elementos dialógicos marcantes. As personagens dos romances de Dostoiévski não possuem traços biográficos significativos, como endereço, dados pessoais ou tipologias biológicas marcantes, mas são

personagens ideológicos, ou seja, apresentam-se essencialmente como veículos de uma ideia. Bakhtin contesta ainda as análises de outros estudiosos de Dostoiévski que apresentam sua obra como romance psicológico e classificam todas as vozes encontradas como fruto de um monólogo do autor. Para Bakhtin, as múltiplas vozes presentes nos textos de Dostoiévski representam muito mais do que os conflitos de seu autor. Dostoiévski teria, assim, a capacidade de colocar elementos e opiniões divergentes em um embate dialógico, ora posicionando-se contra, ora a favor com as ideias que cada “voz” defende. Em *Memórias do subsolo* e *Crime e castigo*, fica clara a positividade da análise de Bakhtin, como demonstra o trecho:

Remordia-me então em segredo, dilacerava-me, rasgava-me e sugava-me, até que o amargor se transformasse, finalmente, em certa doçura vil, maldita e, depois, num prazer sério, decisivo! Sim, num prazer, num prazer! Insisto nisso. Se abordei o assunto, foi porque desejo insistentemente saber ao certo o seguinte: terão outras pessoas semelhantes prazeres? Vou explicar-vos: o prazer provinha justamente da consciência demasiado viva que eu tinha da minha própria degradação; vinha da sensação que experimentava de ter chegado ao derradeiro limite; de sentir que, embora isso seja ruim, não pode ser de outro modo; de que não há outra saída; de que a pessoa nunca mais será diferente, pois, ainda que nos sobrasse tempo e fé para isto, certamente não teríamos vontade de fazê-lo e, mesmo se quiséssemos, nada faríamos neste sentido, mesmo porque em que nos transformaríamos? E o principal, o fim derradeiro, está em que tudo isto ocorre segundo leis normais e básicas da consciência hipertrofiada, de acordo com a inércia, decorrência direta dessas leis, e, por conseguinte, não é o caso de se transformar; simplesmente não há nada a fazer. Resulta o seguinte, por exemplo, da consciência hipertrofiada: tu tens razão em ser um canalha, como se fosse consolo para um canalha perceber que é realmente um canalha. Mas chega... Eh, tagarelei muito, mas o que ficou explicado?... Como se explica aí o prazer? Mas eu explico! Hei de ir até o fim! Foi por isso que tomei da pena... (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.20)

Acima, percebemos o conflito do narrador e o seu diálogo com outras vozes, que ora tentam impedi-lo de uma espécie de autodegradação, tendo em vista um mal-estar resultante de uma sensação de culpa perante ações antiéticas, ora relatam certo prazer no cometimento destas mesmas ações. Percebemos ainda que aquele que narra coloca em cheque a possibilidade de mudança perante toda a situação que é descrita, como se desistisse de lutar perante uma força que tende a dominá-lo, mas que produz também relances de resistência.

É neste ponto que ocorre a relação com os conceitos de racionalização e das múltiplas esferas sociais em Weber, bem como da possibilidade de um diálogo com o romance

polifônico de Dostoiévski. Em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, Weber já assinalava essa ética que traz consigo a disciplina e a consciência que vigia os atos daqueles que pretendem alcançar um estado de graça perante Deus, como fruto deste processo de racionalização, bem como de um diálogo adaptativo entre uma ética religiosa e a necessidade de prosperidade econômica trazida à tona pelo lucro capitalista. O herói de *Memórias do subsolo* investe vorazmente contra o positivismo e contra esse *modus vivendi* que vigia e exclui aqueles que a ela não se curvam. Como demonstrado no recorte feito acima, ocorre um diálogo entre as múltiplas vozes – que, como já citamos, não são personagens biográficos, mas ideológicos e que tem por finalidade a transmissão de uma ideia – que representam essa luta entre aceitar ou não tal ética e todas as suas implicações.

Analisemos ainda um trecho presente em *Crime e castigo*, onde novamente fica perceptível a presença do aspecto polifônico e da outra característica ressaltada por Bakhtin, presente também em Raskolnikov, quando o que se sobressai na personagem é a ideia da qual ele é portador:

A velhusca foi um absurdo! – pensava com ardor e ímpeto –, a velha vai ver que foi mesmo um erro, mas não é nela que está a questão! A velha foi apenas uma doença... eu queria ultrapassar o limite o quanto antes... eu não matei uma pessoa, eu matei um princípio! Foi o princípio que matei, mas além eu não fui, permaneci do lado de cá... O único que eu soube fazer foi matar. Demais, nem isso eu soube, como se está verificando... O princípio? Porque o bobalhão do Razumíkhin xingava os socialistas há pouco? Uma gente laboriosa e mercadora; cuidam da “felicidade geral”... Não, a vida me é dada uma vez, ela nunca mais voltará: eu não quero esperar a “felicidade geral”. E eu mesmo quero viver, do contrário o melhor seria não viver. E então? [...] “Levo, diz-se, um tijolinho para felicidade universal, e por isso sinto paz no coração” Ah-ah! Por que me deixaram entrar? É que eu só vivo uma vez, é que eu também quero... Ora, veja, eu sou um piolho estético, nada mais – acrescentou súbito, desatando a rir feito um demente. – Sim, eu sou realmente um piolho – continuou ele, agarrando-se com maldade a esse pensamento, escafunchando nele, brincando e distraíndo-se com ele –[...] passei um mês inteiro incomodando a Providência em sua excelsa bondade, apelando para que testemunhasse que eu não estaria fazendo aquilo com vistas a vantagens materiais mas a um objetivo magnífico e agradável eh-eh! (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 284-285)

As características do recorte acima, quando analisadas sob a óptica da interpretação de Bakhtin em relação ao conceito de esferas sociais, permitem-nos uma rica e substancial interpretação do processo de construção do texto dostoiévskiano. O primeiro indício a ser destacado são os próprios recursos estilísticos utilizados por Dostoiévski e ressaltados por

Paulo Bezerra, que tão bem preserva, na tradução por ele realizada, os elementos comuns a escrita dostoiévskiana. O tradutor afirma que “[...] nas muitas passagens em que o narrador, pela empatia com a profunda tensão psicológica que envolve a ação romanesca, constrói um discurso em que a tensão se manifesta através de evasivas, reticências, hesitações, indícios de descontinuidade do fluxo narrativo [...]” (Dostoiévski, 2001. p. 7). Assim, a fala de Raskólnikov é entrecortada por interrogações e contradições, como se o seu pensamento fosse transposto em sua pureza para o texto, atribuindo-lhe o caráter polifônico. A segunda característica é que, ao refletir sobre a “utilidade” do assassinato da velha usurária e trazer à tona novamente a sua teoria de sujeitos ordinários e extraordinários, o protagonista, em meio a profusão de incongruências, revela toda a complexidade da ideia que ela carrega e através da qual Dostoiévski articula as múltiplas esferas weberianas.

Neste sentido, a esfera política aparece quando da sua argumentação em torno da questão socialista, ao questionar “Porque o bobalhão do Razumíkhin xingava os socialistas há pouco? Uma gente laboriosa e mercadora; cuidam da “felicidade geral”, para logo em seguida contra argumentar em seu próprio benefício: “eu não quero esperar a “felicidade geral”. E “eu mesmo quero viver, do contrário o melhor seria não viver”. Em diálogo direto com a esfera política, acrescenta um argumento que nos remete à esfera religiosa e que diz respeito à validade de sua teoria: “passei um mês inteiro incomodando a Providência em sua excelsa bondade, apelando para que testemunhasse que eu não estaria fazendo aquilo com vistas a vantagens materiais mas a um objetivo magnífico e agradável”. Tudo isso permeado por questões éticas que se iniciam nos questionamentos de caráter religioso destacados, e continuam no sentido da alegação em torno da justiça presente no ato cometido.

É comum a Dostoiévski a utilização da multiplicidade de questões de diferentes matizes na construção das problemáticas presentes em suas obras. Através da leitura de suas correspondências, percebemos o motivo da riqueza e da presença dialógica das diversas esferas relacionadas por Weber, quando o autor nos relata que, para a construção de seus romances, é preferível estar em contato com as problemáticas a desenrolarem-se na Rússia, o que releva, por seu turno, uma grande riqueza no olhar de Dostoiévski, principalmente no que diz respeito à sua capacidade de articular diferentes fatores de naturezas diversas no enredo de suas obras. Assim ele revela que

[...] por ser obrigado a viver longe da Rússia por tanto tempo, estou perdendo a capacidade de escrever decentemente; por isso, não pude esperar nada de extraordinário de minhas novas tentativas de romance (Essas dificuldades são menos de caráter material que intelectual: por exemplo, enquanto eu moro no exterior, eu não posso ter qualquer ponto de vista pessoal dos eventos mais comuns de nossa época) [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 327)

Para finalizarmos, o trecho acima destacado revela o quanto a opinião de alguns críticos quanto a obra do autor está equivocada, quando afirmam que Dostoiévski via-se obrigado a escrever por dinheiro. Dostoiévski (2009) mesmo afirma que jamais aceitava nenhuma proposta para a criação de um novo romance sem que já não tivesse alguma ideia em mente. Aliás, a excessiva autoexigência do autor quanto à necessidade de estar na Rússia, parece, mesmo na contramão de sua própria opinião a respeito, não haver prejudicado excessivamente a sua estratégia de criação, já que entre 1867 e 1871, período em que ele morou no exterior, foram escritas algumas de suas mais renomadas obras, tais como *Os demônios* e *O idiota*, bem como planejado o esboço e a ideia inicial de *Os irmãos Karamazov*.

Percebemos, portanto, que a relação entre os conceitos de Weber – *racionalismo e desencantamento do mundo e os conflitos entre as múltiplas esferas sociais* – e a polifonia do romance de Dostoiévski podem ser postas enquanto possibilidade de inter-relação ao percebermos que o autor trazia em seus romances, assim como Weber, essa capacidade de articular fatores de diferentes origens e esferas na compreensão e interpretação de uma dada realidade. Enquanto Weber expressou tal impressão através da construção, no campo científico, de toda uma metodologia que objetivava compreender a sociedade moderna, Dostoiévski o fez a partir do discurso literário, com toda a sua engenhosidade em desenvolver um estilo que pudesse representar o diálogo entre todas as ideologias presentes na sociedade moderna e a relação que se dava entre as múltiplas esferas sociais.

Ainda mais evidente e eficaz demonstrou-se a estratégia traçada a partir da proposta de Waizbort (2000), na qual o sociólogo ajuda a compreender o escritor e vice-versa. Certamente, como declarado leitor de Tolstói e Dostoiévski, e através da riqueza das obras dostoiévskianas, ficam demonstradas algumas das possíveis inspirações de Weber para construção de seus argumentos metodológicos. Enquanto que no caminho inverso, alguns conceitos weberianos ajudam-nos a deslindar toda a riqueza e especificidade das estratégias de Dostoiévski para a construção de suas obras.

1.3. O conceito de *tipo ideal* weberiano e o protagonista de *O idiota*

Para este último momento do primeiro capítulo, comecemos situando o leitor dentro da obra de Dostoiévski escolhida para análise nesta etapa de nossa relação com a teoria weberiana. *O idiota* conta a saga do Príncipe Míchkin, que após fazer um longo tratamento contra constantes ataques epilépticos, retorna à Rússia em busca de suas raízes. Este príncipe vai se deparar com uma série de personagens intrigantes; vai transitar por inúmeros espaços construídos pelo autor e que representam as lutas políticas e sociais que eram travadas na Rússia do final do século XIX, como, por exemplo, a casa dos Iépantchin, família bem situada economicamente e que traz a marca da elite Russa daquele período, possuidora de títulos, terras e cargos. Em contrapartida, teremos o apartamento de Gavrila Ardaliónovitch, que trabalha na casa dos Iépantchin e que representa aqueles que buscavam alçar vôos mais altos em meio a esta disputa de classes. Neste contexto e a partir do seu amor por Aglaia, filha dos Iépantchin, e por Nastácia Filíppovna, o príncipe entra no mundo cruel e real, feito de insinuações, intrigas e traições. Mas a figura do Príncipe Míchkin foi construída por Dostoiévski para representar a superação da ganância, de tudo o que é burguês, de tudo o que é peculiar ao humano. Míchkin é o Cristo tornado homem novamente, sendo sempre visto como um estranho e, por isso, ao final da trama, volta sofrer do estado de idiotia no qual se encontrava.

Ao lermos *O idiota*, percebemos o quanto os objetivos do autor estão totalmente realizados e concretizados no cerne de cada passagem da saga do Príncipe Míchkin. As correspondências de Dostoiévski (2009) revelam um homem apaixonado pela figura do Cristo enquanto encarnação do belo e do modelo a ser realizado por todos os homens. O protagonista é a criação de uma personagem única, idealizada a partir do próprio Cristo, mas que também sofre influências de outro marco da literatura mundial, que é classificada por Dostoiévski como “a mais perfeita de todas as nobres personagens da literatura Cristã”: Dom Quixote. Neste sentido, a análise de Auerbach (2001) acerca do episódio da Dulcinéia encantada que se desenrola em *Dom Quixote*, torna-se uma interessante referência para podermos compreender melhor o centro de gravidade de onde se desenrolam todas as questões subjacentes de *O idiota*: a intrigante relação entre Míchkin e Nastácia Filíppovna. Esta última, outra grande personagem da literatura mundial, por sua personalidade caprichosa, amargurada, conflitiva,

mas que por isso mesmo inspira até para aqueles que não compartilham da “idiotia” de Míchkin, piedade, compaixão e uma estranha atração.

Na análise de Auerbach, Dom Quixote cria uma saída ilusória para o fato de a dama apresentada por Sancho não trazer a beleza esperada por ele: acredita que sua amada foi encantada pelo mago que o persegue. A Dulcinéia encantada representa, no decorrer da trama, a primeira vez que Sancho finge entrar no mundo de ilusão de Dom Quixote, mas este, ao contrário, vê a realidade tal como ela é, pois percebe a fealdade da camponesa em contraste com a beleza de Dulcinéia. A crença no encantamento é a recusa da realidade pela via de outra ilusão. Todo o desenrolar da trama de *O idiota* dá-se em torno da estranha atração entre Míchkin e Nastácia Filíppovna. Aquele representa a luz, o perdão, o amor verdadeiro e desinteressado, e que por isso mesmo se deixa atrair pelos sofrimentos desta, uma mulher que teve sua personalidade forjada a ferro e fogo nas tramas de uma vida que não lhe poupou decepções. Poderíamos dizer que esta estranha atração parece parodiar o encontro bíblico entre o Cristo e a prostituta de Magdala. Nastácia Filíppovna quer ser amada, mas não se acha merecedora deste amor superior que encontra no príncipe Míchkin. Aos olhos da sociedade russa, Míchkin é um idiota porque se envolve com uma mulher de má vida. Porque o seu estranho e altruísta amor parece ser o motivo ilusório de Dom Quixote para suportar o peso de uma realidade que o oprime. Este estranho amor faz Nastácia Filíppovna parecer encantada perante os olhos deste homem, que parece não existir na realidade. Somente ele a enxerga assim. Ela somente poderá sentir-se amada se for por ele.

Poderíamos citar, ainda, inúmeros trechos que revelam o que há de mais “humano, demasiado humano” naqueles que mergulham na trama de *O idiota*, e que de certa forma funcionam como uma forma de averiguarmos o quanto de Cristo há em cada um de nós. Passagens em que o protagonista é insultado, traído, provocado, humilhado, mas sempre irá responder com tamanha compaixão e amor que chega a soar com certa ironia. É inevitável, às vezes, não parafrasearmos as personagens do romance: “Só pode ser um idiota”!

Mas toda esta dicotomia entre real e ideal, modelo e concreto, irá nos conduzir para a primeira possibilidade de relação com a obra de Max Weber: o conceito de tipo ideal. Tal relação será demonstrada não apenas através de pontos de aproximação entre a construção da personagem de *O idiota* e o conceito de tipo ideal, mas também de alguns pontos em que

ambos divergem. Como já foi salientado, o importante é perceber de que forma podemos pensar Dostoiévski a partir de Max Weber e vice-versa.

Ao formular o conceito de tipo ideal, Max Weber tentava equacionar um problema recorrente e desafiador na constituição e consolidação de uma disciplina como a sociologia: o problema da objetividade no fazer científico e o papel que estaria reservado ao cientista, para que este não somente jamais viesse a se tornar um mero objeto, mas também para que não prejudicasse os resultados da pesquisa com suas ideologias e opiniões pré-concebidas. Neste sentido, encontraremos o próprio conceito e importantes direcionamentos para a construção do tipo ideal no ensaio “A objetividade do conhecimento nas ciências e política sociais”, de 1904.

Vamos recorrer ao próprio Weber antes de comentarmos o conceito.

Obtém-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou de vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isoladamente dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo falar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de formar um quadro homogêneo do pensamento. Torna-se impossível encontrar empiricamente na realidade esse quadro, na sua pureza conceitual, pois se trata de uma utopia. Para a investigação histórica depara-se a tarefa de determinar, em cada caso particular, a proximidade ou afastamento entre a realidade e o quadro ideal. (WEBER, 2003, p. 50)

O tipo ideal, portanto, é uma exageração da realidade com vistas a reunir em uma ideia homogênea e completa todas as informações disponíveis a respeito de um dado objeto, com vistas a compará-lo com a realidade empírica, ou seja, podemos colocá-lo como um recurso heurístico que visa canalizar e aproximar inúmeros conceitos para que, reunidos, possam servir de instrumento para fazer as devidas aproximações e interpretações com o objeto de análise. É importante lembrar que o tipo ideal jamais poderá ser encontrado de forma total e completa na realidade, é utópico. Ao formular um tipo ideal, o cientista deve ter cautela para não empregar nesta formulação aquilo que gostaria que essa dada realidade ou objeto fosse, já que teríamos, de antemão, prejudicada a objetividade da pesquisa. O fato de o tipo ideal ser utópico não diminui a responsabilidade do cientista de ser apenas um mediador de diferentes e fragmentárias informações a respeito de um mesmo objeto, e que age apenas como aquele que as manipula, preservando, assim, a pureza deste conceito que serve como ponto de

comparação e de aproximação da realidade para ressaltar algumas características que poderiam passar despercebidas se observadas exclusivamente apenas de um único ponto de vista. Ao formular um tipo ideal, um cientista sobrevoa o seu objeto de estudo, para que possa visualizar todas as suas características reunidas num todo, com o objetivo de, posteriormente, ao se aproximar da realidade fragmentada, ter um modelo de referência e localizar o específico no todo ou identificar o seu papel na realidade total que, como o próprio Weber explicava, será sempre irracional e fragmentada, sendo função do cientista torná-la inteligível primeiramente em nível das especificidades para ir posteriormente remontando ao todo.

Um bom exemplo da aplicação deste recurso são os estudos weberianos em torno do conceito de cidade. Primeiramente cria-se um tipo ideal, reunindo todas as características que fizeram ou que fazem parte da cidade. De antemão, já se percebe, portanto, que nenhuma das cidades encontradas na realidade empírica conseguirá apresentar todas as características reunidas no modelo típico ideal, mas que, a partir deste modelo, Weber poderá aproximar as cidades estudadas para demonstrar de que forma, ou apesar da presença ou ausência de algumas características postas no modelo típico ideal, estas podem ser classificadas e estudadas a partir do conceito típico-ideal de cidade.

Agora que já estamos familiarizados com o conceito weberiano, podemos retornar para a análise do protagonista de Dostoiévski.

As perguntas a serem feitas, portanto, são estas: até que ponto podemos considerar o protagonista de *O idiota* um tipo ideal, e de que forma esta aproximação nos ajuda a pensar esta personagem? Para responder a primeira pergunta, analisemos primeiramente as aproximações.

Para averiguar de que forma é possível demonstrar essa aproximação, temos que trazer para a análise alguns elementos que nos falam a respeito da escrita de Dostoiévski e de algumas características do príncipe Míchkin. *O idiota* traz, de forma marcante, duas características da escrita dostoiévskiana que terão uma implicação direta sobre a relação a ser demonstrada entre a construção de seu protagonista e o conceito weberiano de tipo ideal: a polifonia e o conceito de carnavalização/riso/cômico, já explicitados e explicados por Bakhtin (2008), a partir dos quais o autor retoma alguns conceitos já utilizados anteriormente em

outras obras para analisar a escrita dostoiévskiana. A respeito do conceito de cômico, por exemplo, afirma Bakhtin:

O cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização. (BAKHTIN, 2002, p. 424)

Quando Bakhtin afirma “denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização”, desenha de fato o que Dostoiévski pretendia ao construir uma figura tão singular quanto a do Príncipe Míchkin: formular um tipo de “ser humano puro”, inadaptado por não existir na realidade, a não ser ao lembrar a figura do próprio Cristo. Por sua discrepância para com um padrão comum de humanidade, Míchkin é a paródia da incapacidade humana de atingir o modelo ideal de “homem no mundo”, não de “homem do mundo”. Por ser excêntrico e diferente, é considerado idiota dentro da realidade vivenciada pelas personagens. Mas Dostoiévski sabia muito bem qual impressão deveria causar aos leitores. Aos nossos olhos, Míchkin é o modelo a ser seguido. Desperta compaixão e passa a ser um parâmetro para pensarmos os nossos modelos de humanidade. Idiotas não seríamos todos nós? Afinal, o que é ser diferente ao ponto de não se encaixar em uma sociedade cerceada por interesses mesquinhos e amores mal resolvidos?

É conhecida a paixão de Dostoiévski pelo cristianismo primitivo, dotado de compaixão imaculada e pura. Neste sentido, podemos afirmar, sem dúvida, que ao construir esta personagem, Dostoiévski cunhava um tipo que não é encontrado na realidade. Que por sua compaixão, protagoniza um dos desfechos mais peculiares da história da literatura ao amparar e cuidar do assassino de sua incompreendida e injustiçada amada, Nastácia Filíppovna, transformando-se no elemento chave pelo qual todos os leitores irão passar pelo crivo da “idiotia” de Míchkin, suas ações e condutas.

O fato não é saber se existe verossimilhança ou não em uma personagem que beira o ideal, mas em revelar o objetivo do autor ao moldá-la. Deixemos, portanto, que o próprio Dostoiévski fale:

Tenho minha própria ideia de arte: o que a maioria das pessoas entende como fantástico ou como falta de universalidade, eu tomo por algo próximo à suprema essência da verdade. Há muito deixei de ver as áridas observações

de trivialidades cotidianas como realismo – é bem o oposto. Em qualquer jornal encontramos reportagens sobre fatos totalmente autênticos, mas que alguns vêm como fora do comum... Acontecem todos os dias e a todo o momento, logo não são nem um pouco excepcionais. (DOSTOIÉVSKI, 2009 p. 156)

E mais a frente continua quando comenta a respeito de *O idiota*:

Mas o meu fantástico “O idiota” não é a mais cotidiana verdade? Aqueles personagens realmente existem naquele estrato de nossa sociedade que se divorciou do solo – que estão, eles sim, se tornando seres fantásticos. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 157)

Como leitor de Flaubert, Dostoiévski conhecia o conceito de realismo vigente, mas parece procurar superá-lo ao escrever *O idiota*. A partir da análise de Bakhtin, podemos concluir que o autor constrói uma personagem que, por sua característica talvez até de irrealidade, denuncia a fraqueza dos homens comuns perante um mundo que exige uma força sobre-humana, a qual somente será encontrada em uma figura tão emblemática como a do Cristo. Poderíamos pensar em uma versão “cristianizada” do super-homem nietzscheano. O super-homem sem a morte de Deus. O super-homem que mira obstinadamente o Filho de Deus, o modelo a ser seguido, e que por isso mesmo aproxima-se do conceito de tipo ideal weberiano.

Ainda sobre o conceito de carnavalização, mais especificamente em *O idiota*, Bakhtin afirma que

O centro do romance é ocupado pela imagem carnavalescamente ambivalente do “idiota”, o Príncipe Míchkin. Este homem, num *sentido superior*, especial, não ocupa na vida nenhuma posição que possa determinar-lhe o comportamento e limitar-lhe a *humanidade pura*. Do ponto de vista da lógica comum da vida, todo comportamento e todas as emoções do Príncipe Míchkin são inconvenientes e extremamente excêntricos. (BAKHTIN, 2008, p. 200)

Ao pensar sua personagem, Dostoiévski teve o cuidado de dar a ela, seja no âmbito objetivo, onde se passam as ações, ou no subjetivo, ou seja, no próprio mundo interior do protagonista, uma liberdade para poder transitar por todos os espaços criados dentro do romance. As cenas desenrolam-se tanto na casa de uma família da alta classe da sociedade russa, passando por reuniões e festas que reuniam gente de todas as origens, quanto permitem que o protagonista, por sua condição de “idiota”, emita opiniões a respeito das mais diversas

questões. Esta liberdade é importante para preservar o que, mais acima, Bakhtin definiu como “humanidade pura”. Esta humanidade pura é o que podemos aproximar do tipo ideal weberiano. Sem esta liberdade, a personagem não teria a capacidade de reunir tamanhas características e ideias. Todo esse conjunto, aliado à polifonia, permite que o Príncipe Míchkin seja esse centralizador e modelo de análise de tantas problemáticas humanas e sociais.

Lembremos ainda da referência feita pelo próprio Dostoiévski a Dom Quixote, e podemos pensar o quanto do elemento cômico existe nesta personagem justamente por ela ser ideal. Em outro trecho de suas correspondências a respeito de *O idiota*, encontraremos a seguinte passagem:

Mas Dom Quixote é nobre apenas por ser, ao mesmo tempo, cômico... O leitor sente uma empatia, uma compaixão pelo Belo, derivada inconscientemente de seu próprio valor. O segredo do humor consiste precisamente na arte de despertar a compaixão do leitor. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 139)

São muitos os sentimentos que vêm à tona ao nos depararmos com inúmeras situações vivenciadas por Míchkin. Certamente Dostoiévski atingiu seu objetivo: compaixão é um deles. Mas talvez o autor tenha esquecido o quanto de humanidade estaria presente nos seus leitores, e, de fato, o elemento cômico também aparece pela revolta que muitas vezes sentimos ao sairmos em defesa do protagonista e desejarmos que ele agisse como um bom e falível humano. Neste processo, comparamos o quanto a humanidade distancia-se deste modelo. Mais uma vez, portanto, Dostoiévski faz o seu protagonista funcionar como um modelo típico ideal para contrastar com a realidade.

Retomemos agora o conceito de polifonia na obra de Dostoiévski, e podemos responder a pergunta lançada no começo deste tópico: de que forma ele nos ajuda a pensar a relação entre o protagonista de *O idiota* e o conceito weberiano em questão.

Encontraremos na análise de Bakhtin a respeito das principais personagens dostoiévskianas a afirmação de que todas trazem a marca de serem centralizadoras de ideias. As personagens não são biográficas, mas portadoras de grandes problemáticas que devem ser pensadas, resolvidas:

A todas as personagens principais de Dostoiévski é dado “pensar nas alturas e as alturas buscar”, em cada uma delas “há uma ideia grandiosa e não resolvida”, todas precisam antes de tudo “resolver uma idéia”. E é nessa solução da ideia que reside toda a vida autêntica e a própria falta de acabamento dessas personagens. Separadas da ideia em que vivem, sua imagem será totalmente destruída. Por outras palavras, a imagem do herói é indissolúvel da imagem da ideia e inseparável dele. Vemos o herói na ideia e através da ideia, enquanto vemos a ideia nele e através dele. (BAKHTIN, 2008, p. 97)

Sob este aspecto, surge a questão: qual seria então, a grande ideia a revelar-se através do protagonista de *O idiota*? A partir da leitura de suas correspondências, transparece-nos um Dostoiévski que defendia uma Rússia livre frente ao processo de ocidentalização, principalmente no que diz respeito à França e à Alemanha. A Rússia era, para ele, uma grande oportunidade de revelar ao ocidente as possibilidades de realização do homem, de forma especial quanto ao papel da religião. Em carta enviada em 19 de março de 1869, o autor escreve:

[...] não estou certo se Danielvski irá insistir com a ênfase necessária sobre o que é a essência primeira, o destino inexorável, de toda a Nação Russa: que a Rússia revele ao mundo seu próprio Cristo Russo, que as pessoas até agora não conhecem, e que está enraizado na nossa fé Ortodoxa nativa. Nisso reside, creio, a quintessência de nossa vasta contribuição para a civilização, o que irá despertar os povos europeus; ali está o mais íntimo cerne da existência intensa e exuberante que virá. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.162)

Ora, para que o Príncipe Míchkin pudesse ter a liberdade já citada acima e funcionar como um modelo típico ideal, seria indispensável que pudesse também ter resguardada a capacidade de trazer a marca de uma grande ideia. Neste caso, a grande ideia, o grande problema, será a tríade relacional histórica e filosoficamente desafiadora homem-religião-estado. Dostoiévski construiu uma personagem que traz a marca daquilo que o autor imaginava como sendo a solução para o problema humano.

Por sua grande admiração pelo cristianismo primitivo em sua forma mais pura, e a partir dos comentários do próprio autor, podemos acertadamente perceber que a solução imaginada por Dostoiévski e levada a cabo pelo seu protagonista, não era a que quaisquer sistemas político-filosóficos pudessem realizar de “fora para dentro” o que caberia ao homem, na sua individualidade, fazer de “dentro para fora”. Deixemos que o próprio Príncipe Míchkin explique, ao falar freneticamente a respeito do tema em uma das festas na casa dos Iépantchin.

[...] o Catolicismo romano é até pior do que o próprio ateísmo, é essa a minha opinião! Sim! É essa a minha opinião! O ateísmo também prega o nada, mas o Catolicismo vai além: prega um Cristo deformado, que ele mesmo denegriu e profanou, um Cristo oposto! Ele prega o anticristo, eu lhe juro, lhes asseguro! Esta é uma convicção minha e antiga, e ela mesma me atormentou... O Catolicismo romano acredita que sem um poder estatal mundial a Igreja não se sustenta na Terra e grita: “Non possumus! A meu ver, o Catolicismo romano não é nem uma fé mas, terminantemente, uma continuação do Império Romano do Ocidente, e nele tudo está subordinado a esse pensamento, a começar pela fé. O papa apoderou-se da Terra, do trono terrestre e pegou a espada; desde então não tem feito outra coisa, só que à espada acrescentou a mentira, a esperteza, o embuste, o fanatismo, a superstição, o crime, brincou com os próprios santos, com os sentimentos verdadeiros, simples e fervorosos do povo, trocou tudo, tudo por dinheiro, pelo vil poder terrestre. Isso não é uma doutrina anticristã?! Como o ateísmo não iria descender deles? O ateísmo derivou deles, do próprio Catolicismo romano! Antes de mais nada o ateísmo começou deles mesmo; poderiam eles crer em si mesmos? Ele se fortaleceu a partir da repulsa a eles; ele é produto da mentira e da impotência espiritual! (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 606)

O recorte acima nos remete mais uma vez à grande admiração de Dostoiévski pela figura do Cristo. Como admirador e Cristão, o autor certamente encontrava na proposta do cristianismo de liberdade individual e autotransformação a saída para todos os grandes males da humanidade, sem que se recorra a modelos políticos ou sociais que tentem fazê-lo externamente. Certamente essa é a grande proposta e a grande ideia transposta para a personagem de Príncipe Míchkin. Em sua biografia, escrita por sua segunda esposa, temos a descrição de um acontecimento que pode corroborar a proposta aqui defendida:

A caminho de Genebra, paramos por um dia em Basiléia com a intenção de ver, no museu local, um quadro que alguém havia comentado com meu marido. Este quadro de Hans Holbein retratava Jesus Cristo após suportar torturas desumanas, retirado da cruz e em estado de decomposição. Seu rosto inchado estava coberto de feridas sangrentas, sua aparência era horrível. O quadro deprimiu Fiódor Mikhailovitch, que se sentiu derrotado diante dele. Eu não tive forças para olhar o quadro, me impressionava com facilidade, principalmente agora em meu estado delicado, e fui para casa. Quando voltei, quinze, vinte minutos depois, encontrei Fiódor Mikhailovitch ainda diante do quadro, como se estivesse preso. A expressão em seu rosto era de preocupação e susto, a mesma que vi, várias vezes, nos primeiros minutos de ataque de epilepsia [...] Felizmente, isso não aconteceu: Fiódor Mikhailovitch, aos poucos, se acalmou e, quando saímos do museu, insistiu em voltar mais uma vez para ver o quadro que tanto o impressionou. (DOSTOIÉVSKI, 1999, p. 133)

Aqui, a chave para compreendermos uma passagem que situa-se em *O idiota*, romance escrito nos anos em que o autor morou longe da Rússia:

Entraram em grande sala. Ali havia vários quadros na parede [...] Um representava o Salvador recém-retirado da cruz. O príncipe olhou de relance para ele, como quem se lembra de alguma coisa [...] isso não é uma cópia de Hans Holbein – disse o príncipe depois de observar o quadro –, embora eu não seja um grande conhecedor, parece-me uma cópia excelente. Eu vi esse quadro no exterior e não consegui esquecê-lo. (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 253)

Sem sombra de dúvidas esta foi a inspiração para criação de uma personagem típico-ideal. Mesmo que, sem levarmos em conta o protagonista de Dostoiévski, nos remetêssemos somente à figura do Cristo em seu aspecto histórico e no que diz respeito à lógica interna de sua função dentro da esfera religiosa, veríamos que ele funciona como um modelo típico-ideal. Dostoiévski apenas atribuiu-se a tarefa de transportar essa condição para uma personagem que pudesse vivenciar a realidade humana e contemporânea.

Certamente, mesmo que, assim como seu autor, a personagem também sofra de ataques epilépticos e dada a proximidade das ideias entre ambos, não podemos cair no erro ingênuo de considerar o protagonista como o próprio autor. Mas a partir do trecho selecionado das correspondências de Dostoiévski, da fala do Príncipe Míchkin e da sua biografia, é inevitável não levarmos em consideração que, no mínimo, o autor utilizou e construiu a sua personagem como representante de uma problemática que ocupava um grande espaço nas suas reflexões, tanto que retornará mais tarde em outro grande romance, *Os irmãos Karamazov*. A partir dessas relações, percebemos novamente que Míchkin pode ser considerado e analisado a partir do conceito de tipo ideal weberiano. Míchkin, como é característico das personagens dostoiévskianas, é portador de uma grande ideia, tem que resolver um grande problema, mas como nos indica o próprio final da trama, podemos perceber que essa resolução é parcialmente compartilhada com cada universo particular e individual que se permitir entrar na problemática e na personalidade ideal do protagonista. Neste sentido, Míchkin funciona como um tipo ideal ao trazer, nas suas falas e situações vivenciadas, problemas de ordem moral a partir dos quais somente um Cristão com “humanidade pura” e ideal preservará a compaixão e conduta do cristianismo primitivo, levando o leitor a utilizá-lo como parâmetro comparativo e também como provocador de inúmeros questionamentos ao fazer aproximações da sua própria realidade subjetiva com as posturas e condutas do modelo típico ideal representado no Príncipe Míchkin.

Assim como Bakhtin (2008), recusamos qualquer tentativa de ler a obra de Dostoiévski apenas do ponto de vista de uma visão estritamente psicológica, existencial, mas procuramos demonstrar que o protagonista de *O idiota* pode funcionar como centralizador de ideias a respeito de uma questão tão relevante, bem como modelo que carrega, talvez, um dos maiores problemas humanos. De certa forma, ao voltar a sofrer de idiotia ao final do romance, fica demonstrado ainda o quanto a intenção de Dostoiévski era provocar a sociedade a refletir em torno de um problema desafiador, como sendo o destino humano frente ao papel do estado e da religião.

A própria estrutura narrativa da obra nos leva a perceber o quanto de liberdade Dostoiévski queria preservar ao leitor. O livro divide-se em quatro partes, sendo que dentro de cada uma dessas partes existem algumas subdivisões. O narrador aparece sempre no começo de algumas dessas subdivisões, ou tem uma delas inteiramente dedicada a atualizar alguns fatos, sempre no sentido de dar inteligibilidade e nexos ao desenrolar da história. Dostoiévski não pretendia se perder em descrições cansativas, que somente servem para dar lógica e sentido aos acontecimentos. Utiliza-se, portanto, dessa estrutura narrativa para privilegiar longas cenas em que as personagens têm total prioridade e nas quais o narrador aparece apenas periodicamente para contextualizar alguns sentimentos ou acontecimentos, como se fosse capaz apenas de contribuir para a interpretação que o leitor fará, jamais se tornando onisciente ou assumindo o controle total da história, aliás, como fica demonstrado abaixo, é bem o contrário, ou seja, ele se reconhece incapaz de dar inteligibilidade a subjetividade da personagem, abrindo, assim, o espaço para que o leitor possa fazê-lo.

Todavia, além dessas circunstâncias muito precisas, são ainda do nosso conhecimento alguns fatos que terminantemente nos desnorteiam justo porque contrariam os anteriores... como definir mesmo o estado de espírito do nosso herói no presente momento etc. etc., e coisas afins confessamos que nos seria muito difícil responder. (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 638)

Quanto às divergências entre as possibilidades de relação do protagonista de *O idiota* com o conceito weberiano típico ideal, acreditamos ser suficiente ressaltarmos que Weber alerta para o fato de que o tipo ideal jamais deve ser confundido com o que o cientista gostaria que ele fosse. Neste caso, não podemos afirmar que o modelo de personagem construída por Dostoiévski – apesar de ser realmente centralizadora de ideias e de funcionar como modelo para aproximação e avaliação da realidade – estar fundamentado numa objetividade absoluta.

Até porque Dostoiévski compunha um universo diferente do científico e não almejava tamanho grau de objetividade. Sua intenção, ao criar o Príncipe Míchkin, era a de possibilitar que ele realmente funcionasse como portador de uma problemática central na vida do autor. Todas as situações vivenciadas por Míchkin, desde os conflitos de classe que ele presencia até os problemas amorosos têm, como único objetivo, criar oportunidades para que ele possa provar a sua compaixão e amor incondicionais, ao ponto de certas vezes causar piedade ou revolta no leitor. E é neste processo, além do fato de ele ser realmente uma personagem utópica e ideal, que Míchkin cumpre o seu papel de parâmetro para pensar e problematizar as possibilidades humanas frente ao desafio de vivenciar este cristianismo puro, isento de corrupção e de elementos mundanos que Dostoiévski tanto admirava.

Dentro do recorte de análise proposto, Max Weber ajuda a pensar Dostoiévski quando, para além do fato de ambos tratarem de temas muito parecidos, ainda podemos utilizar os modelos de análise e conceitos weberianos construídos para análise do avançado processo político e social do ocidente para lermos e compreendermos a Rússia e as problemáticas trazidas por Dostoiévski em suas obras. O processo histórico revela a possibilidade de fazermos esta relação sem incorrerem em anacronismo. Já Dostoiévski, por sua vez, ajuda a pensar Max Weber, quando representa em suas obras, através de toda a liberdade que a literatura proporciona, uma Rússia que de certa forma era para Weber uma possibilidade de voltar ao passado para analisar os processos mais avançados que ocorriam no ocidente. Especialmente no nosso caso, como ficou demonstrado, o modelo típico ideal do protagonista de *O idiota* e a proposta de cristianismo puro por ele defendida servem como parâmetro e tipo ideal para análise do ponto de desenvolvimento da religiosidade no ocidente.

CAPÍTULO 2

FRANZ KAFKA E MAX WEBER: POR UMA VISÃO REALISTA DO MUNDO

Neste segundo capítulo, objetivamos demonstrar que a relação proposta neste trabalho, agora no que diz respeito a Kafka e Weber, está baseada no fato de que ambos buscavam constantemente interpretar a realidade de forma compreensiva e não mecânica. Por conseguinte, percebiam essa intrincada realidade como uma teia de relações e conjunturas, levando-os a destacar questões que se assemelham, a saber: a percepção da realidade a partir da detecção da existência de múltiplas esferas sociais; o papel da burocracia e as condições de liberdade do indivíduo na modernidade.

É sempre desafiador analisarmos um autor tão lido e estudado como Franz Kafka. A proposta de relação aqui exposta pretende, de forma muito objetiva, colocar-se como uma contribuição na área da sociologia da literatura para uma compreensão da obra de Kafka com vistas a pensar o texto a partir do que Adorno tão bem definiu como “pontos cegos e detalhes incomensuráveis”. O equilíbrio entre texto e contexto sugerido por Luis Costa Lima (2002) serviu de inspiração para o encadeamento da relação a partir de duas afirmativas de Nietzsche que, como explicaremos de forma mais detalhada, contribuirão para a relação aqui proposta e para a compreensão da obra kafkiana.

Mas antes de qualquer possibilidade de relação, vale a pena resgatarmos uma problemática tão presente dentro do universo de tentativas de leituras da obra kafkiana: como decifrar os intrincados mistérios deixados por Kafka nos meandros de suas obras? É justamente para responder a tal pergunta que fomos buscar em Nietzsche (2007) uma espécie de caminho por meio do qual pudéssemos visualizar de forma sucinta uma postura metodológica que traduzisse o real espírito compreensivo e objetivo, sem que isso se convertesse em um extremado subjetivismo, aos moldes da postura metodológica sugerida por Luis Costa Lima anteriormente citada. As duas afirmativas selecionadas, que fazem parte das reflexões do autor alemão a respeito da “Alma dos Artistas e dos Escritores”, parecem traduzir primorosamente a questão central presente em um dos autores mais controversos do século XX, e nos remetem a uma segunda questão ainda mais imediata que até os dias de hoje desafia críticos e todos aqueles que estudam o autor tcheco: como compreender Franz Kafka?

As afirmativas de Nietzsche, juntamente com importantes contribuições de Adorno, não nos conduzirão a um esgotamento ou a uma solução das questões postas acima – até que ponto existe uma solução final para estas questões? – mas sim a uma saída satisfatória dentro da postura metodológica adotada neste trabalho a partir das possibilidades oferecidas pela sociologia, no que diz respeito à compreensão de obras literárias.

Seguem abaixo ambas as afirmativas que estão descritas com as devidas justificativas com vistas a preparar o leitor para os passos seguintes.

A partir da primeira, “Não é nem melhor, nem o pior num livro, o que nele é intraduzível” (Nietzsche, 2007, p. 143), mostrar-se-á as possibilidades de compreensão de Kafka, principalmente na visão de um dos autores que mais se dedicou de forma exaustiva ao estudo da obra kafkiana, Theodor Adorno, para que então possamos utilizá-las como recursos balizadores da relação que se desenvolverá a seguir.

Em um segundo momento, quando da relação entre Weber e Kafka, e a partir da segunda afirmativa nietzscheana, “Os pretensos paradoxos do autor, com os quais o leitor se choca, muitas vezes não estão no livro do autor, mas na cabeça do leitor” (Nietzsche, 2007, p. 143), ficará demonstrado que muitos dos conflitos e questões presentes nas três obras selecionadas para análise – *O processo*, *O castelo* e *A metamorfose* – podem ser considerados como uma espécie de representação literária de questões abordadas por Weber. Neste sentido, podemos dizer que Kafka as colocou de forma tão fidedigna ao mal estar característico da modernidade que, de fato, este sentimento parece ser inerente não somente à escrita do autor tcheco, mas também está presente na própria realidade por ele representada.

2.1 É possível compreender Kafka?

Todo aquele que realmente lê Kafka e não somente decifra palavras ou se surpreende com o caráter inusitado de suas obras, deixa vir à tona inúmeros sentimentos e sensações que transparecem tanta confusão e falta de sentido quanto algumas passagens do autor. Acontece que tais sentimentos fizeram de Kafka um dos autores mais estudados da literatura e, talvez,

aquele com maior multiplicidade de interpretações e de áreas do conhecimento a se debruçar sobre as problemáticas presentes nas suas obras.

Quanto a isso, a primeira afirmativa nietzscheana parece indicar uma saída para essa confusa e difusa realidade que se formou em torno das obras de Kafka. Ao afirmar que “Não é nem melhor, nem o pior num livro, o que nele é intraduzível”, o autor alemão parece nos alertar a respeito do espírito que todo aquele que pretende se aproximar das obras kafkianas deve possuir, ou seja, não o da neutralidade absoluta, mas daquele que nos fala a respeito de uma objetividade. Mas objetividade em qual sentido? No sentido de que não devemos projetar os conflitos que a leitura das obras de Kafka podem fazer surgir em nós quando as lemos, mas, na medida do possível, tentarmos visualizar quais os conflitos postos pelo autor na obra e que são inerentes tanto a sua realidade subjetiva quanto às condições externas por ele vivenciadas.

Aliás, o próprio sentido de intraduzível deve ser aqui considerado segundo algumas palavras de Adorno (1998) em um ensaio sobre Kafka, no qual o autor conseguiu descrever perfeitamente alguns aspectos da obra kafkiana. No que diz respeito a esta intraduzibilidade, Adorno nos diz que:

Do que se tem escrito sobre ele, pouca coisa conta; a maior parte é existencialismo. Kafka é enquadrado em uma corrente de pensamento estabelecida, em vez de se insistir nos aspectos que dificultam o enquadramento, e que por isso mesmo requerem interpretação. (ADORNO, 1998, p. 239)

O existencialismo adota a postura que indicamos acima, quando busca retirar da obra kafkiana interpretações para problemas de ordem subjetiva exteriores a ela mesma. O “nem o melhor e nem o pior” nietzscheano nos conduz à afirmação de Adorno segundo a qual a compreensão da obra de Kafka se torna mais difícil quando tentamos enquadrá-la em determinadas correntes de pensamento, quando deveríamos achar saídas dentro da própria obra. Ressalte-se aqui que achar saídas na lógica interna da obra não quer dizer fazermos uma leitura reducionista, que não contemple os aspectos contextuais nas quais a obra foi escrita e a realidade na qual estava inserida, mas sim que tal realidade já está posta nas entranhas do texto. Caberia, portanto, fazermos este processo cruzando informações de ordem objetiva –

aquelas que nos falam da realidade na qual a obra foi escrita – e aquelas informações de ordem subjetiva – inerentes ao autor e sua forma de expressar a crítica a respeito da realidade.

Acrescente-se a isso o fato de que o que soa como intraduzível na obra de Kafka não gera um distanciamento entre leitor e texto, mas sim um permanente convite, ou, porque não, uma constante provocação para a compreensão do que está sendo relatado. Adorno também registra bem este processo, quando afirma que:

Cada frase diz: “interprete-me”; e nenhuma frase tolera a interpretação. Cada frase provoca a reação “é assim”, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? [...] A violência com que Kafka reclama a interpretação encurta a distância estética. Ele exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado, agredindo-o e sugerindo que de sua correta compreensão depende muito mais que apenas o equilíbrio espiritual: é uma questão de vida ou morte. Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. (ADORNO, 1998, p. 241)

O convite violento e constante à interpretação traz angústia e prende o leitor, rompendo o que Adorno define como “relação contemplativa entre o leitor e o texto”. Como, por exemplo, ler o caso de alguém que amanhece metamorfoseado em um inseto, sem ao menos, como analisa Modesto Carone, recorrer “à magia tranquilizadora do ‘era uma vez’ no começo da narrativa?” (Carone, 2009, p. 18). Acontece que essa era a intenção de Kafka, quando

[...] o narrador se esforça o tempo todo – e com uma agilidade admirável – para que o leitor acabe se esquecendo até do caráter ilusionista da própria ficção, compensando o abalo inicial da história com a notação minuciosa e quase naturalista dos seus desdobramentos. (CARONE, 2009, p. 14-15)

Mas até aqui a pergunta permanece: é possível compreender Kafka? Seguindo pelas trilhas sugestivas de Adorno, encontraremos mais uma pista para esta resposta:

O leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma como Kafka se relaciona com os sonhos, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes. (ADORNO, 1998, p. 243)

O que são os detalhes incomensuráveis e pontos cegos relatados por Adorno? Toda a obra de Kafka é um transitar por descrições detalhadamente construídas de ambientes pelos quais passam as personagens. Em meio a este processo, irrompem cenas com características e acontecimentos que contrastam tanto com a naturalidade da narrativa quanto, muitas das

vezes, com o próprio desenrolar da história. Não existe uma grande frase, um grande momento na obra de Kafka que possam, por si sós, dar conta de fazer desabrochar a compreensão tão desejada pelo leitor. Não há uma solução, um final inovador. Aliás, os finais de Kafka também chamam a atenção pela naturalidade decepcionante para aqueles que esperavam um desfecho que viesse a saciar a sede de entendimento e explicação gerada pela leitura árida de seus textos.

Neste sentido, cada descrição e cada situação inusitada guardam em si mesmas a chave para a compreensão. Onde a leitura sugere: “onde está o sentido disto?”, Kafka poderia indicar: “Atenção! Aonde o fantástico se apresenta, aí está demonstrada a realidade”. Basta percebermos, por exemplo, a própria situação de Gregor Samsa, protagonista da última obra que analisaremos e relacionaremos com a sociologia weberiana. Não se metamorfoseia um homem em inseto de forma gratuita; com isso todos concordam. O “fantástico” está na metamorfose. As perguntas consequentes são: Por que um inseto? O que este processo possibilitaria a Kafka demonstrar ou repassar ao leitor? Destas respostas emerge a realidade. Mas estas mesmas perguntas, todos aqueles que tentam compreender Kafka também já fizeram. Talvez os métodos para respondê-las é que possam estar contidos no olhar que devemos direcionar para o que Adorno define como “pontos cegos e detalhes incomensuráveis”. Nem uma tentativa de compreensão que se fixa no próprio texto, como uma espécie de exegese que se encerra na própria obra, nem um reducionismo às condições nas quais a obra foi escrita, como se Kafka quisesse apenas pintar um quadro que simplesmente projetasse uma realidade por ele percebida. Estar atento aos detalhes, mas relacioná-los com a realidade objetiva, parece fornecer-nos um equilíbrio aceitável e possibilita-nos tomar uma distância segura daquilo que Nietzsche define como uma interpretação valorativa do “melhor ou pior” da obra, para que então, a partir desta distância valorativa, mantermo-nos próximos de compreender aquilo que podemos classificar, a princípio, como “intraduzível” na obra de Kafka.

A possibilidade que aqui desenvolvemos – analisar as três obras kafkianas selecionadas a partir da sociologia weberiana e, ao mesmo tempo, pensarmos a sociologia weberiana a partir da obra de Kafka – não está embasada no fato de ser possível utilizarmos um autor da sociologia clássica como uma espécie de “leito de Procusto” a partir do qual seria possível desvendar todas as questões presentes na obra de Kafka. Muito distante desta

pretensiosa intenção, o que pretendemos é demonstrar que ambos os autores, ao tratarem de questões comuns referentes à modernidade, desenvolveram olhares que se aproximam, principalmente em questões como a burocracia e as consequências do capitalismo.

2.2 A busca de um equilíbrio metodológico entre texto e contexto

Ao analisarmos a vida de Franz Kafka, percebemos quão estreita é a sua relação com a teoria sociológica de Weber no que diz respeito às múltiplas esferas sociais. Seguindo com a proposta metodológica adotada, uma análise sociológica da literatura requer e contempla a utilização de elementos biográficos de Kafka, os quais revelam que o contexto no qual o autor estava inserido proporcionou, na verdade, um transitar incessante pelas diversas esferas sociais. Mais que isso, em inúmeras situações o autor se viu conflitado entre tais dimensões da realidade social, realidade esta que está posta naquela mais abrangente, tal como a analisada por Weber. Na contramão de uma análise que reduza a compreensão do texto ao contexto, acreditamos ser esta demonstração de importância fundamental, já que este transitar do autor por estas esferas forneceu uma das bases para a construção dos romances analisados que, como veremos, podem ser interpretados como uma leitura realista da sociedade na qual o autor estava inserido, bem como uma confissão do imenso desconforto que o mesmo sentia por se perceber preso a tal conjuntura.

Inseridos neste contexto estão: a convivência familiar, especialmente o conflito com o pai, tema este tão explorado e presente em sua obra; as hesitações em torno da carreira profissional; o meio acadêmico e as influências intelectuais vivenciadas; os conflitos amorosos e, por fim, a sua relação de profunda atração com a arte, esteja ela representada na imagem do teatro iídiche ou na pintura expressionista. Dada a vasta literatura a respeito do aspecto biográfico e contextual e a delimitação aqui proposta, qual seja, a de relacionarmos estes aspectos com a sociologia de Weber, ressaltaremos apenas alguns aspectos principais retirados de autores consagrados no que diz respeito à literatura kafkiana.

A família de Franz Kafka era de origem judaica. Seu pai possuía um comércio e, de certa forma, esperava que seu filho viesse a herdar os negócios da família, o que jamais aconteceu. Apesar de na sua formação escolar estar incluído o ensino do judaísmo, Kafka acabou por não se prender muito às tradições religiosas. Desde o começo da sua vida universitária percebemos o quão forte era a presença do pai nas escolhas de Kafka, com ou sem o consentimento do filho. Inicialmente, a ideia de Kafka era inscrever-se em filosofia,

sendo aconselhado pelo pai a seguir uma carreira “mais segura”, o que acabou por levá-lo ao curso de química, também abandonado na segunda semana, optando agora pelo curso de Direito. Esta opção ainda não seria feita com plena liberdade de escolha, já que, como descreve o próprio Kafka, em trecho de sua biografia, escrita por Gérard-Georges Lemaire:

“Para mim, portanto, não houve propriamente liberdade na escolha da profissão”. Porém, trata-se de uma liberdade sob alto controle, pois a escolha dada aos judeus na época era bastante reduzida, e, para evitar um conflito grave com seu genitor, ele opta por uma solução que não lhe agrada: “(...) tratava-se pois de encontrar uma profissão que, sem machucar demais a minha vaidade, estivesse mais próxima de permitir essa indiferença. E o direito era, pois, a mais evidente”. (LEMAIRE, 2006, p. 43)

A carreira profissional de Kafka iniciou-se num escritório de uma companhia de seguros, o que lhe consumia boa parte do tempo. Este conflito entre o tempo dedicado a profissão e a sua paixão pela literatura era fonte de grande angústia, dado o intenso desejo de dedicar-se integralmente a esta última. No entanto, a vivência de tal conflito concedeu a Kafka uma visão bastante crítica do novo mundo burocrático e capitalista. A vida amorosa do autor também foi bastante conturbada, inicialmente marcada por uma primeira tentativa de casamento que lhe consumiu cinco anos e, posteriormente, relacionamentos curtos, casando-se ao final da vida.

A arte teve um papel fundamental na sua forma de escrever e de perceber o mundo. Esta aproximação do autor com a esfera estética em todas as suas instâncias – teatro, música, pintura – inicia-se ao primeiro contato de Kafka com o teatro judeu, pelo qual se fascinou e passou a frequentar periodicamente, registrando longas descrições e enfatizando principalmente a representação gestual das personagens, bem como das composições musicais executadas. Posteriormente, os elementos mais destacados por Kafka influenciariam profundamente na sua percepção da realidade e nas estratégias das quais o autor se utilizou para construção do seu estilo marcante. Walter Benjamim (1986) relata os impactos desta admiração e da sua assimilação por meio da transposição de elementos comuns ao teatro para a sua forma de escrever, tais como o gestual das personagens e suas descrições herméticas.

Neste sentido, a vida de Kafka gira em torno da sua grande dificuldade em aceitar a imposição de dividir seu tempo entre as obrigações que lhe garantiam o sustento e a literatura. Destacamos ainda, desta pequena passagem biográfica, a riqueza contextual na qual Kafka estava inserido, proporcionando-lhe um incessante transitar por diversas experiências de

ordem familiar, amorosa e acadêmica, e que lhe conferiam um meio propício para a construção de uma visão crítica e aguda das pessoas e do meio social.

Quanto ao contexto, tanto Lemaire (2006) quanto Carone (2009) destacam alguns elementos imprescindíveis. O primeiro ressalta as influências que Kafka recebeu quando da sua entrada na universidade e da descoberta de um novo mundo, o que poderíamos denominar como sendo, nas palavras de Bourdieu (1996), a entrada do autor tcheco no jogo de forças inerentes ao campo de produção simbólica. Entre as presenças que mais contribuíram e que iniciaram Kafka na leitura de várias revistas literárias destacamos a de Max Brod, o qual veio, posteriormente, a tornar-se um dos grandes comentadores da obra do autor. Desta relação, Lemaire destaca o primeiro encontro entre ambos, concretizado em um evento no qual Max Brod falou em público pela primeira vez, do qual destacamos o tratamento dado por Brod a Nietzsche, classificando-o de “charlatão”. Em seguida, Lemaire relata a posição de Kafka ao interpelar Brod após o discurso:

Kafka fica estupefato com este *Wunderkind*, que só tem dezoito anos e que, como ele, recém saiu do liceu. Ainda sob influência da revista *Kunstwart* e nietzschiano convicto, ele considera questão de honra abordar aquele jovem presunçoso e brilhante exegeta, para deixar em pedaços o “indiferentismo” do autor de *O mundo como vontade e representação* [...] (LEMAIRE, 2006, p. 61)

Lemaire destaca ainda outra importante influência, a do escritor e pintor expressionista Alfred Kubin:

Franz Kafka está longe de ter sido um colecionador ou mesmo um amador de arte informado. Isso não o impediu de ter relações mais ou menos contínuas com alguns artistas. Ele teve, entre outras, uma relação bastante amistosa, profunda e muito estranha com o desenhista e escritor Alfred Kubin, quando esse último deixou a Alta Áustria, onde se instalara em 1907, para passar algumas semanas em Praga, no final de 1911. Numerosas passagens do Diário de Kafka falam desse relacionamento, que acontece sob o signo da hipocondria. É difícil entender, lendo essas páginas, quais são seus pontos de convergência em matéria de literatura ou de arte. Por outro lado, é certo que o romance de Kubin, *Das Andere Seite* (O outro lado), influenciou-o profundamente; e o livro está fartamente ilustrado por esse grande desenhista. O universo fantástico e cruel desse artista também apresenta analogias evidentes com o universo do autor de *Na colônia penal*. [...] (LEMAIRE, 2006, p. 83)

Várias foram as aproximações realizadas entre autores como Nietzsche e Kubin, por vezes associados à fundação do movimento expressionista. É certo que ambos influenciaram profundamente a literatura kafkiana, tanto no que diz respeito à criação de imagens herméticas e bizarras, quanto ao pessimismo encontrado nas obras do autor tcheco.

Carone destaca ainda que:

Seja como for, não é razoável assimilar sem cautela a escrita e os temas kafkianos à cadência intimista do primeiro Rilke (que por sinal falava de um “espaço interno do mundo” — *Weltinnenraum*), aos transbordamentos de Werfel, à mística de Meyrinck ou ao erotismo *art nouveau* de Brod. Por menos que pareça — a ideia vem de uma comparação feita por Roberto Schwarz —, Kafka está mais próximo do *Bravo soldado Schweik* do tcheco Hacek do que dos esforços estetizantes dos seus companheiros de geração. À diferença destes, que buscavam superar o beco sem saída do alemão cartorial da classe dirigente por meio de uma inventividade verbal postiça, o autor da *Carta ao pai* foi pelo caminho inverso, assumindo a linguagem desvitalizada da burocracia como instrumento inesperado de criação literária. (CARONE, 2009, p. 95)

Para além das possíveis influências destacadas por Carone – as quais, ironicamente, mas não propositalmente, se encaixam perfeitamente nos aspectos da teoria weberiana a respeito das múltiplas esferas sociais, quando do destaque dado, por exemplo, e respectivamente, aos aspectos místico e erótico de Meyrinck e Brod, o que nos leva a imaginar as esferas religiosa e erótica weberianas – destacamos ainda os estudos realizados em torno das características da escrita kafkiana, os quais analisaremos pormenorizadamente no item seguinte, quando compararmos a escrita weberiana, principalmente no que diz respeito ao estilo burocrático e árido, com a escrita de Kafka. Mas, de antemão, Carone relata que:

Klaus Wagenbach descreveu o idioma germânico praticado em Praga como uma língua de cerimônia subvencionada pelo Estado — e foi dele que saiu, como pão do forno, o famoso *protocolo* kafkiano. Pois era justamente aquele tipo de esclerose linguística que vinha facilitar o exame à distância de cada palavra (coisa que talvez um dialeto não permitisse), circunstância que transparece no recuo narrativo, no rigor vocabular e na sintaxe empertigada de Kafka, principalmente a partir de *O veredicto* (1912), ponto de inflexão de sua obra. (CARONE, 2009, p. 95-96)

Em torno dos movimentos e impactos advindos de todas estas relações, percebemos um Kafka que tinha uma concepção de arte distanciada de qualquer ideia ligada ao fantástico. As tentativas de compreensão da obra kafkiana que tentam reduzi-la ao aspecto biográfico empobrecem e ofuscam, sem dúvida, todo um jogo de forças que catalisa a presença e a atuação de ideias oriundas das mais diversas esferas sociais, como ficou demonstrado acima. A presença conflituosa de sua relação com o judaísmo, representada, talvez, nas divergências com o pai, revela um relação de amor e ódio com a religião e suas implicações. A riqueza de

leituras dos mais diversos estilos que perpassam desde um autor cristão, como Dostoiévski, ao expressionismo sombrio de Kubin, demonstram toda uma gama de temas que eram do interesse de Kafka.

As citações analíticas de Carone e Lemaire utilizadas neste primeiro momento não objetivam revelar aspectos contextuais em detrimento das influências biográficas, mas sim reequilibrar uma leitura a respeito de Franz Kafka que, em sua maioria, reduz suas criações e obras aos conflitos de ordem subjetiva presentes no autor, limitando-nos a uma leitura “fantástica” de suas obras. Tal postura relega sempre a um segundo plano a sua capacidade intensa de percepção da realidade e a construção de uma forma burocrática, porém, em certo sentido, surrealista de registrá-la, forjada no jogo de forças proporcionado por sua inserção no campo de produção simbólica. Destarte, assim como Carone (2009), não hesitamos em situar Franz Kafka muito mais no *hall* do realismo que do fantástico. (Talvez Adorno reprovasse até mesmo esta classificação, mas as vezes é preciso, sem que isso se dê de forma rígida, tentar localizar os autores dentro do campo de produção simbólica, através de suas características). No entanto, resgatamos a nomenclatura também criada pelo escritor e analista kafkiano, qual seja, a de situá-lo na categoria de um *realismo-fantástico*. Aliás, a expressão representa de forma fidedigna o equilíbrio aqui buscado e reflete o que as linhas seguintes intentam demonstrar.

O passo seguinte busca revelar as relações possíveis entre a obra *O processo* e a teoria weberiana em torno das múltiplas esferas sociais. Reequilibrada a balança entre texto e contexto, o que se pretende através das análises seguintes não é a compreensão final da obra kafkiana, mas sim uma contribuição de ordem sociológica que revele, concomitantemente, toda a riqueza da teoria sociológica de Max Weber e a complexidade do texto de Franz Kafka.

Devemos considerar ainda como um importante indício da hipótese aqui proposta, a possibilidade levantava por Austin Harrington, em seu artigo “Alfred Weber’s essay ‘The Civil Servant’ and Kafka’s ‘In the Penal Colony’: the evidence of an influence” (2007), de que o irmão de Max Weber, Alfred Weber, tenha analisado a dissertação de mestrado de Kafka, tendo em vista que este estudou no mesmo período na universidade na qual Alfred Weber lecionava e, mais ainda, de que Kafka era leitor regular de uma importante revista literária onde eram publicados ensaios de Alfred Weber que tratavam de temas recorrentes na sociologia de seu irmão, Max Weber, tais como burocracia e as relações entre as múltiplas esferas sociais.

2.3. Lei, burocracia e conflito entre as esferas sociais: temas recorrentes para Franz Kafka e Max Weber

Em um breve exercício para extrair palavras-chave das obras de Kafka e Weber, percebemos de antemão o quanto os temas apresentados e desenvolvidos aproximam-se de forma bastante contundente. A questão da origem, desenvolvimento e ação prática das leis e da burocracia, bem como suas características preponderantes e o processo conflituoso de autonomização das esferas sociais aparecem nos textos com a densidade inerente aos dois autores. Aliás, é bastante interessante ao relacionarmos textos de áreas distintas – tais como um texto científico, aqui na especificidade da sociologia, e outro de caráter literário – destacarmos não somente as aproximações no que diz respeito aos conteúdos trabalhados, mas também – principalmente na proposta geral deste trabalho no que diz respeito a Kafka – em suas características estéticas e formais.

Se destacarmos, por exemplo, a burocracia e, de forma indireta, temas como disciplina e neutralidade axiológica, veremos um diálogo permanente no que tange à forma de escrita de Kafka e de Weber. Modesto Carone destaca, por exemplo, uma passagem carregada daquela ironia bem característica da personalidade do autor tcheco quando relata que “Kafka riu até chorar quando o leu (referente ao texto de *O processo*) para os amigos, precisando interromper a leitura para enxugar as lágrimas: para ele, o cômico radicava no acúmulo de minúcias” (CARONE, 2009, p. 70). Este acúmulo de minúcias e uma constante preocupação em deixar tudo detalhadamente explicado; os longos e densos parágrafos que tornam a leitura um desafio de concentração e apreço pelo tema ali tratado e, talvez, o mais importante, uma abordagem inusitada a fornecer ao leitor uma compreensão do texto em toda a sua plenitude são marcas comuns e decisivas nos dois autores. Weber se preocupava em demasia no sentido de articular informações que ratificassem as hipóteses construídas pela sua teoria sociológica. Tudo isto orientado por uma metodologia que exigia permanente esforço de compreensão e uma constante disciplina quanto à inserção de valores na construção dos textos. Igualmente, teremos em Kafka as mesmas características, salvo as adequações óbvias no que diz respeito às diferenças entre a construção de um texto literário e um texto científico. A absorção dessas diferenças quanto ao estilo kafkiano deve-se principalmente pela forte influência de autores como Flaubert, preocupados na construção e adequação do texto a um público mais restrito.

Ainda quanto às matrizes temáticas, destacaremos nas três obras escolhidas para análise as seguintes relações: em *O processo*, principalmente o constante conflito entre as esferas sociais, tema este desenvolvido nos textos weberianos, bem como as características das leis e do aparelho jurídico. Em *O castelo*, a questão da burocracia e, por fim, em *A metamorfose*, um diálogo entre o drama de Gregor Sansa e *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, bem como as condições de liberdade do homem. Começemos então por *O processo*.

2.3.1 *O processo* como representação literária das múltiplas esferas sociais weberianas

Todo o conceito de Weber em torno da existência de múltiplas esferas sociais e da relação existente entre elas poderá ser mais bem compreendido se partirmos da grande importância, para Weber, da religião como fenômeno social crucial para a construção e interpretação da sociedade moderna. Esta importância se apresenta de forma mais explícita no capítulo V da obra *Economia e sociedade*, intitulado “Sociologia da Religião (Tipos de relações comunitárias religiosas)”. Neste capítulo, o autor descreve desde o nascimento das religiões e seus principais elementos constitutivos, bem como os conflitos gerados com as esferas sociais (política, econômica, estética, erótica e jurídica) quando do processo de autonomização das mesmas.

A importância atribuída ao elemento religioso na obra de Max Weber está construída sobre a sua metodologia sociológica para interpretação da sociedade. Weber ficou conhecido por sua *sociologia compreensiva*, que buscava ao contrário do que vinha sendo praticado até então, interpretar a realidade social não a partir de modelos formais, tal como o positivismo, mas sim observando o processo histórico de formação desta realidade e toda uma causalidade que daria origem a ela. Ora, basta seguirmos estes passos para percebermos que a esfera religiosa foi por um longo tempo o agente principal na regulação da sociedade. Somente com a ascensão do racionalismo é que as demais esferas acima já citadas foram se emancipando e entrando em conflito umas com as outras. O conceito das múltiplas esferas sociais nasce, portanto, de um esforço de interpretação social e, como já foi mais detalhado no capítulo anterior, percebe-se a existência destas esferas e a infinita teia de relações construídas a partir do processo de emancipação das mesmas.

Um maior detalhamento a respeito da teoria weberiana quanto às esferas sociais, e suas respectivas autonomizações, já foi realizado no capítulo sobre Dostoiévski. Uma discussão mais aprofundada neste âmbito nos leva para uma análise das suas consequências, ou seja, fatalmente para um estudo sobre o tema do processo de racionalização em Weber. Nesta especificidade, alocaremos tal análise no capítulo 3, quando estudaremos as relações entre Max Weber e Thomas Mann. Reservamo-nos, portanto, a demonstrar neste tópico, não uma análise teórica do tema das múltiplas esferas sociais, mas de que forma o mesmo está relacionado com a obra *O processo*.

O processo conta a saga de K., um funcionário bancário acusado por um crime que ele mesmo não chega a descobrir qual foi. No desenrolar da história, o protagonista tenta compreender, sem sucesso, a origem do tribunal que o acusa e as formas de inocentar-se do caso. É importante destacarmos que no início de sua caminhada, K. não chega a acreditar que tal processo possa apresentar alguma ameaça ou consequência mais grave, porém, no decorrer de sua procura por um sentido para tais acontecimentos, o protagonista acaba envolvendo-se de forma mais arraigada na trama, passando a vivenciá-la intensamente, em uma angustiante tentativa de livrar-se da acusação. Nestas tentativas, K. circula por inúmeros locais, que perpassam as instalações do tribunal que o acusa, um ateliê e uma catedral, entrando em contato com inúmeras personagens tais como advogados, um pintor, uma secretária com a qual se envolve e, por fim, um capelão. O fato de que todos estes locais e personagens, de alguma forma, estão ligados ao tribunal que o acusa, causa, no leitor, constantes questionamentos e uma espécie de “ausência de normalidade”, já que, de antemão, todas as personagens também sabem que K. está sendo processado, mas fornecem valiosas informações a respeito das inúmeras maneiras de livrá-lo do processo.

Encaminhando nossa análise para a própria estrutura de capítulos da obra, observamos que eles, por si sós, nos remetem para existência das esferas sociais weberianas. O segundo e terceiro capítulos, intitulados respectivamente “Primeiro Inquérito” e “Na sala de audiência vazia. O estudante. Os cartórios”, nos remetem à presença da esfera jurídica. Aliás, esta, obviamente, é a preponderante em toda a obra. Através do sétimo capítulo, nomeado “O advogado. O industrial. O pintor.” teremos representadas, respectivamente, a esfera jurídica, a econômica e a estética. E, por fim, no capítulo nono, “Na catedral”, teremos a presença da esfera religiosa. Passemos para uma análise mais detalhada dos trechos que revelam e

possibilitam a relação com a teoria weberiana, a fim de explicitá-la de forma mais contundente.

Iniciemos pelas co-relações que nos remetem às esferas estética e jurídica, objetivando, com isso, problematizarmos nos dois autores o tema em pauta. Logo no segundo capítulo, em seu primeiro inquérito, K. visita a sala de audiências, onde ironicamente descobre funcionar uma residência comum, em que os moradores apenas retiram os móveis e a transformam no espaço utilizado pelo tribunal. Como se não bastasse, percebe todas as condições inviáveis do recinto onde os ocupantes não podem ficar de pé sem se curvarem, dada a pequena altura da sala que os acomoda, obrigando-os a utilizar almofadas entre suas cabeças e o teto. Quando é percebido no ambiente, K. começa a travar um diálogo com o juiz de instrução que comanda os inquéritos. Os argumentos iniciais do protagonista concentram-se, principalmente, em torno da sua grande desconfiança perante as instalações, métodos e procedimentos utilizados pelo tribunal: “O juiz de instrução... alcançou um pequeno livro de notas, o único objeto sobre a mesa. Era uma espécie de caderneta escolar, velha, disforme de tanto ser folheada.” (Kafka, 2005, p. 44); e mais adiante, quando K. faz uma crítica a respeito da idoneidade tanto do tribunal quanto do processo, argumentando que: “[...] o seu caderninho, senhor juiz de instrução, também confirma o que eu estou dizendo.” (Kafka, 2005, p. 45). Por fim, K. ratifica o caráter do tribunal que o acusa ao dizer:

“— Não há dúvida — disse K. em voz bem baixa, pois a escuta tensa de toda a assembléia lhe dava prazer, emergia desse silêncio um sussurro mais estimulante que o aplauso mais arrebatado —, não há dúvida de que por trás de todas as manifestações deste tribunal, no meu caso por trás da detenção e do inquérito de hoje, se encontra uma grande organização. Uma organização que mobiliza não só guardas corruptíveis, inspetores e juizes de instrução pueris, no melhor dos casos simplórios, mas que, além disso, de qualquer modo, sustenta uma magistratura de grau elevado e superior, com o seu séquito inumerável e inevitável de contínuos, escriturários, gendarmes e outros auxiliares, talvez até de carrascos, não recuo diante dessa palavra. E que sentido tem essa grande organização, meus senhores? Consiste em prender pessoas inocentes e mover contra elas processos absurdos e na maioria das vezes infrutíferos, como no meu caso. Diante dessa falta de sentido do conjunto, como evitar a pior das corrupções entre os funcionários? É impossível, nem o supremo magistrado teria êxito. É por isso que guardas tentam roubar a roupa do corpo dos detidos, é por isso que inspetores invadem casas alheias, é por isso que inocentes devem ser aviltados, ao invés de inquiridos diante de assembléias inteiras. Os guardas só falaram em depósitos, para os quais se leva a propriedade dos detidos; eu gostaria de ver uma vez esses lugares, onde apodrecem os bens duramente

conquistados dos detidos, quando não são furtados por funcionários gatunos.” (KAFKA, 2005, p. 49-50)

Todas essas impressões são confirmadas quando K. retorna às instalações desta sala de audiência e, em uma série de diálogos e acontecimentos, descobre que a proprietária do recinto mantém relações extraconjugais com o juiz de instrução e com um estudante e aspirante a um cargo superior com vistas a obter algum benefício. Todas estas características, aliadas à descrição dos cartórios que possuem inúmeros e infindáveis departamentos e divisões com péssimas instalações, dividindo espaço com as roupas lavadas pela dona do imóvel e que secam nos corredores, formulam uma imagem que confunde uma estrutura altamente burocrática e departamental com ambientes desorganizados e funcionários corruptos. Destaca-se ainda que os métodos utilizados pelo tribunal ora buscam a constante imparcialidade do julgamento, caracterizando-o como algo estritamente burocrático, ora revelam relações de poder e subordinação que visam beneficiar o acusado frente à grande teia de afinidades existentes entre sua estrutura interna e indivíduos dos mais diversos setores sociais, caracterizando a corrupção existente, tal como estampada na influência que alguns personagens possuem sobre os funcionários do tribunal, como transparece em:

O que se quer é excluir o mais possível a defesa, tudo deve recair sobre o próprio acusado. No fundo não é um ponto de vista errôneo, mas nada seria mais falho que concluir disso que, nesse tribunal, os advogados são desnecessários ao réu. Pelo contrário, em nenhum outro eles são tão necessários como neste. Pois em geral o processo não é secreto somente em relação ao público, mas também em relação ao acusado. Evidentemente, só até o ponto em que isso é possível, mas isso é possível numa medida muito ampla. Na verdade, o próprio acusado não tem acesso aos documentos do tribunal e é muito difícil deduzir dos inquéritos os autos que os fundamentam, sobretudo para o acusado, que está confuso e às voltas com todas as preocupações possíveis que o dispersam. É aqui que intervém a defesa. Nos inquéritos os defensores, em geral, não podem estar presentes, por isso precisam tirar do acusado todas as informações possíveis, na realidade logo à porta da sala de instrução, e recolher desses relatos já muito diluídos o que é útil à defesa. O mais importante, porém, não é isso, pois desse modo não se pode ficar sabendo muita coisa, embora, é claro, aqui como em qualquer outra parte, um homem diligente colha mais informações do que outros. Apesar disso, continuam sendo mais essenciais as relações pessoais do advogado: é nelas que repousa o principal valor da defesa. Certamente K. já concluiu, a partir das suas próprias experiências, que o nível inferior da organização do tribunal não é perfeito, tem funcionários relapsos e subornáveis, motivo pelo qual a severa vedação do tribunal de certo modo apresenta falhas. Bem, é por aqui que entra a maioria dos advogados, aqui se suborna e se espiona, pelo menos em outras épocas

ocorreram até casos de roubos dos autos. Não se pode negar que, dessa forma, podem ser obtidos, em certos momentos, alguns resultados surpreendentemente favoráveis ao acusado. (KAFKA, 2005, p.118)

Ora, se buscarmos o texto de Weber que trata do processo de autonomização da esfera jurídica e do Estado frente ao poder religioso, encontraremos um grande debate em torno da racionalização das instituições jurídicas e do quanto elas procuraram tornar seus métodos impessoais e livres de qualquer elemento subjetivo, através da implantação de todo um aparelho burocrático, como nos explica o próprio autor:

Além disso, a ética da vocação tradicionalista da Idade Média e a de Lutero fundamentavam-se, de fato, num pressuposto geral cada vez mais frágil e evanescente e que as duas tinham em comum com a ética confuciana: o caráter puramente personalista tanto das relações de poder econômicas quanto das políticas, situação em que a justiça e sobretudo a administração constituem um cosmos dos resultados de relações pessoais de submissão, dominado por arbítrio e graça, ira e amor, sobretudo, porém, pela piedade mútua entre o dominador e os submetidos, à maneira da família. Um caráter das relações de poder, portanto, ao qual é possível vincular postulados éticos no mesmo sentido em que se o faz com qualquer outra relação puramente pessoal. Mas não apenas a “escravidão sem senhor” (Wagner) do proletariado moderno, como também sobretudo o cosmos da instituição racional do Estado, do “maroto Estado” desprezado pelo romantismo, não tem mais, em absoluto, esse caráter, como poderemos ver mais adiante. Que se deva proceder distintamente de acordo com cada pessoa é algo óbvio na ordem estamental personalista, e apenas a questão de em que sentido isso será feito constitui ocasionalmente um problema, como, por exemplo, em Tomás de Aquino. É “sem considerações pessoais”, *sine ira et studio*, sem ódio e portanto sem amor, sem arbítrio e portanto sem graça, como simples dever profissional objetivo e não em virtude de relações pessoais concretas que o *homo politicus* bem como o *homo economicus* realiza hoje suas tarefas, tanto mais quanto mais rigorosamente atua de acordo com as regras racionais do ordenamento de poder moderno. Não por ira pessoal ou vontade de vingança, mas de um modo pessoalmente indiferente e devido a normas e fins objetivos, a justiça moderna condena o criminoso da vida para a morte, simplesmente por força de sua legalidade intrínseca racional imanente, agindo semelhantemente à retribuição impessoal do carma em oposição à furiosa sede de vingança de Jeová. Progressivamente a violência política interna torna-se mais objetiva, transformando-se numa “ordem do Estado de direito” — do ponto de vista religioso, somente a forma mais eficiente de disfarçar a brutalidade. Toda a política orienta-se pela razão de Estado objetiva, pelo pragmatismo e pela absoluta finalidade, justificada apenas por si mesma, da conservação das relações externas e internas de poder, que do ponto de vista religioso parece quase inevitavelmente carecer de qualquer sentido. Somente assim ela obtém uma feição e um fabuloso *pathos* próprio, peculiarmente racional, formulado de modo brilhante por Napoleão, que já em suas raízes deve parecer estranho a toda ética fraternal, tal como as ordens econômicas racionais. (WEBER, 2000, p. 398-394)

Podemos destacar como tema comum a estas duas passagens de Kafka e Weber o processo de emancipação e desenvolvimento da esfera jurídica através da ampliação de todo um aparato burocrático com funções específicas e, principalmente, com inúmeras limitações.

Em Kafka, percebemos o caráter conflituoso e ambíguo do tribunal que julga K. As entrelinhas de *O processo* revelam um sistema repleto de instâncias, departamentos e arquivos de documentos que se alocam em diversos setores. No entanto, toda esta organização exterior parece não refletir em um corpo jurídico livre de corrupção e toda espécie de interferência no que diz respeito ao tráfico de influência, representado no fato de que todas as personagens inseridas na trama, ainda que não pertençam ao tribunal, ligam-se a ele de alguma forma e interferem nas tentativas de K. livrar-se do processo. As críticas feitas por K., destacadas nas citações acima, perpassam desde as instalações duvidosas do tribunal, o qual muitas vezes parece alocado em espaços privados ou outros espaços públicos que aparentemente não deveriam ter nenhuma ligação com o tribunal, como, por exemplo, na cena em que funcionários do tribunal são espancados em uma das salas do banco em que K. é empregado; a idoneidade dos funcionários, que se referem constantemente a ordens superiores mas parecem sujeitos a todas espécies de influências corruptíveis e, ainda, ao aspecto do caderninho utilizado pelo juiz de instrução. Neste sentido, Kafka retrata, através das linhas de *O processo*, um fenômeno de ordem geral e contemporâneo a ele que estava expresso no desenvolvimento de um estado burocrático e impessoal. Todo este avanço da burocracia visava superar qualquer espécie de interferência humana e afetiva ligada a interesses e subterfúgios que representassem um obstáculo ao avanço técnico exigido pelo inchaço e pelo volume de trabalho trazido pela modernidade. *O processo* apresenta-se, assim, como muito mais que a história de um homem. O drama de K. é somente a ponte entre a análise crítica e a estratégia utilizada por Kafka para convertê-la em linguagem literária.

Nesta mesma trilha, as observações de Weber também retratam este processo no qual a burocracia desenvolve-se e, ao mesmo tempo, revela as dificuldades a serem vencidas. A partir do exercício proposto – revelar aspectos da obra kafkiana a partir da teoria de Weber e problematizar esta mesma teoria a partir dos textos de Kafka – podemos observar que os textos do autor alemão em nenhum momento fazem alusão à burocracia como uma espécie de solução definitiva ou avanço de ordem moral. Assim como nos textos kafkianos, Weber jamais colocou a burocracia em um patamar elevado quanto a sua infalibilidade ou limitações,

o que, por outro lado, não o impediu de reconhecer a sua superioridade técnica. Classificá-lo como um adepto ferrenho dos princípios que regem a burocracia, num sentido pejorativo do termo, é desconhecer um aspecto primordial de Weber, qual seja, o de diagnosticador de processos contemporâneos a ele. Ressalta-se aqui o termo *superioridade técnica* utilizado pelo próprio autor para corroborar a afirmação aqui realizada, afastando-o de qualquer alusão a preferências de ordem política ou moral. Encontraremos, por exemplo, em uma de suas passagens a respeito da burocracia a afirmação de que “[...] O avanço da estrutura burocrática baseia-se na superioridade ‘técnica’. Esse fato leva aqui, como em todo o campo da técnica, ao seguinte: o progresso foi mais lento onde as formas estruturais mais velhas estavam tecnicamente bem desenvolvidas e funcionalmente ajustadas às necessidades existentes. [...]” (WEBER, 1982, p.159)

Ora, se levarmos em conta todas as dificuldades relatadas pelo protagonista de *O processo*, a partir da análise de Weber, pressupomos que o tribunal que julga K. passa por uma espécie de fase de transição, partindo do que Weber define como “formas estruturais velhas” para um ajuste de ordem técnica representado pela busca de outro elemento também primordial ao sistema burocrático: a impessoalidade. K. nos diz: “Uma organização que mobiliza não só guardas corruptíveis, inspetores e juizes de instrução pueris”, ao que Weber completa: “[...] O cumprimento ‘objetivo’ das tarefas significa, primordialmente, um cumprimento de tarefas segundo *regras calculáveis* e ‘sem relação com pessoas’.” (WEBER, 1982, p. 151). Esta característica inerente à burocracia, a impessoalidade, perpassa tanto as linhas de *O processo*, quanto a análise weberiana. Prosseguindo um pouco mais, Weber torna ainda mais explícita a relação aqui proposta:

[...] Quando plenamente desenvolvida, a burocracia também se coloca, num sentido específico, sob o princípio do *sine ira ac studio*. Sua natureza específica, bem recebida pelo capitalismo, desenvolve-se mais perfeitamente na medida em que a burocracia é “desumanizada”, na medida em que consegue eliminar dos negócios oficiais o amor, o ódio, e todos os elementos pessoais, irracionais e emocionais que fogem ao cálculo. É essa a natureza específica da burocracia, louvada como sua virtude especial. (WEBER, 1982, p. 151)

Quanto mais nos aprofundamos nas análises de Weber, mais nítidos revelam-se os conflitos internos do tribunal que julga K. tão bem expostos por Kafka. A incerteza quanto ao andamento do processo; a atmosfera de mistério em torno do desfecho de cada ato; a ligação e

influência existente entre todas as personagens envolvidas na trama e o tribunal fazem transparecer uma estrutura que luta contra suas próprias forças internas – a corrupção – na busca de uma impessoalidade objetiva.

Ainda seguindo no entorno de discussões quanto à esfera jurídica, veremos que a esfera estética aparece, em *O processo*, principalmente no trecho a ser analisado a seguir, como representante de todos os questionamentos relatados acima quanto ao caráter do tribunal que acusa K. A partir desta afirmação, podemos formular dois questionamentos: (1) como e (2) por que Kafka problematiza aspectos inerentes à esfera jurídica através de elementos que, na lógica interna da obra, fazem referência à esfera estética? Para responder ao primeiro questionamento, podemos recorrer novamente a uma análise que equilibre texto e contexto. Iniciaremos pelos elementos textuais, para os quais Benjamin, em análise a respeito do tema, destaca:

[...] os gestos dos personagens Kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los. (BENJAMIN, 1986, p. 146)

Mais adiante o autor ainda afirma:

O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco. Representando seus papéis, os atores procuram um abrigo no teatro ao ar livre... Para uns e outros, a cena constitui o último refúgio, e não é impossível que esse refúgio seja também a salvação. A salvação não é uma recompensa outorgada à vida, mas a última oportunidade de evasão oferecida a um homem... A lei desse teatro está numa frase escondida no *Bericht für eine Akademie* (relatório à academia): “eu imitava porque estava a procura de uma saída, por nenhuma outra razão”. (BENJAMIN, 1986, p. 150)

Ora, em análise inicial quanto ao contexto biográfico de Kafka, já ressaltamos o impacto que o teatro teve na obra kafkiana, principalmente no que diz respeito à construção de um estilo literário no qual as “mensagens” propostas pelo autor se inserem na obra a partir do que podemos caracterizar como uma espécie de “camuflagem”. No caso de *O processo*, um dos momentos em que mais esta técnica se afirma e se materializa é exatamente na passagem de K. pelo ateliê do pintor Titorelli. Observemos um pequeno trecho que nos levará à resposta do primeiro questionamento formulado acima: como Kafka problematiza a esfera jurídica através da presença da esfera estética? É importante destacarmos que K. vai até o

pintor na busca de que ele possa livrá-lo do processo. Ao chegar lá, no entanto, o protagonista não sabe exatamente como iniciar a conversação em torno do tema de seu interesse. Neste ponto é que Kafka dá a deixa que ratifica a presença da técnica analisada por Benjamim quando este afirma que: “Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los” (BENJAMIM, 1986, p. 146). Passemos ao texto kafkiano:

O acaso proporcionou a K. a possibilidade de falar no tribunal, ela lhe fora formalmente oferecida, pois sem dúvida era o retrato de um juiz. [...] o juiz queria, naquele momento, levantar-se ameaçadoramente da poltrona-trono, cujos braços ele segurava com firmeza.

— É um juiz, sem dúvida — K. desejou dizer logo, mas depois se conteve ainda por um instante e se aproximou do quadro, como se quisesse estudá-lo nos pormenores.

K. não conseguia explicar a si mesmo o que era aquela grande figura, que ocupava o centro do espaldar do trono e perguntou ao pintor o que significava. A figura ainda precisava ser um pouco trabalhada, respondeu o pintor; pegou um bastão de pastel de uma mesinha, passou-o um pouco pelas bordas da figura, mas sem com isso torná-la mais nítida para K.

— É a Justiça — disse finalmente o pintor.

— Agora já a reconheço — disse K. — Aqui está a venda nos olhos e aqui a balança. Mas com asas nos calcanhares e em plena corrida?

— Sim — disse o pintor —, tive de pintar assim por encomenda; na verdade é a Justiça e a deusa da Vitória ao mesmo tempo.

— Não é uma boa vinculação — disse K. sorrindo. — A justiça precisa estar em repouso, senão a balança oscila e não é possível um veredicto justo.

[...] Mas em torno da figura da Justiça ficou claro, com exceção de uma tonalidade imperceptível: a figura parecia avançar de uma maneira especial nessa claridade, quase não lembrava mais a deusa da Justiça, nem tampouco a da Vitória, agora se assemelhava por completo à deusa da Caça. O trabalho do pintor atraía K. mais do que ele queria; mas no fim censurou-se por estar ali havia tanto tempo, sem que no fundo ainda tivesse compreendido alguma coisa em prol da sua causa. (KAFKA, 2005, p. 144, 145 e 146)

Analisemos por etapas. Nas primeiras linhas desta passagem o narrador afirma que: “O acaso proporcionou a K. a possibilidade de falar no tribunal, ela lhe fora formalmente oferecida, pois sem dúvida era o retrato de um juiz.”. Partimos da certeza que Kafka intentava inserir a figura do pintor no contexto da obra. O passo seguinte seria harmonizá-la com a

lógica interna do texto, para a qual todas as personagens, de alguma forma, ligam-se ao tribunal e ao caso de K.. É bastante curioso, neste sentido, o narrador afirmar que o *acaso* forneceu a K. a possibilidade de iniciar a conversação em torno da sua problemática. Podemos traduzir o *acaso* a partir da técnica assinalada acima por Benjamim, Ou seja, ao utilizar-se dela, Kafka apenas preocupa-se em problematizar as questões que devem estar presentes no corpo textual da trama e nos seus significados – quais sejam, o caráter do tribunal que acusa K. expresso nas entrelinhas da pintura em pauta – mas, ao falar em *acaso*, realmente desdenha adaptar, para o leitor, o gestual, que se traduz no fato de que o pintor está ligado ao tribunal e o sentido explícito da pintura descrita na cena. Esta técnica confere à obra estranheza e uma constante falta de sentido que atinge diretamente o leitor. Pois bem, temos respondido o primeiro questionamento. Passemos ao segundo: por que Kafka problematiza aspectos inerentes à esfera jurídica por meio de elementos que, na lógica interna da obra, fazem referência à esfera estética? Recorreremos agora a um elemento de ordem contextual na qual Lemaire (2006) analisa a visão de Kafka a respeito da arte:

Suas meditações sobre a arte são raras o suficiente para chamar a nossa atenção. Ao contrário de Platão, Kafka acredita que a arte mantém uma relação estreita e perigosa com a verdade, e ele parece acreditar que seu sentido se encontra na relação pessoal com essa verdade, que é pavor e dor, logo em sua representação. Quer se trate de pintura ou de literatura, parece claro que em seu espírito os parâmetros da criação não têm possibilidade de chegar ao verdadeiro, que é deslumbrante e conseqüentemente indescritível, e àquilo que o verdadeiro provoca no indivíduo que o busca. A arte reside não no que é visto, pois nada podemos ver, mas na imprudência do desejo de ver e nas profundas cicatrizes causadas por essa louca ambição. O indivíduo vencido é o único e exclusivo objeto da arte. Os heróis de seus romances não buscam algo que foge, não-nomeado, que escapa incessantemente à mínima definição e à mínima qualificação? Esses seres descritos em *O processo*, *O castelo* ou *O desaparecido* não têm em comum o arruinar-se, obstinando-se em seguir sua busca, por mais vã e absurda que ela seja? É estranho ser tão enfático sobre a intenção do autor, pois nenhum desses três livros foi totalmente acabado, sendo que o último permanece incompleto. Mas temos o direito de suspeitá-lo. (LEMAIRE, 2006, p.85)

Kafka não pretendia fazer de suas obras um jogo de claro-escuro no qual o leitor enveredasse por labirintos sem jamais visualizar as questões ali presentes. Mas também, através da concepção de arte acima analisada por Lemaire, pretendia repassar ao leitor esta possibilidade de “relação pessoal com essa verdade, que é pavor e dor, logo em sua representação”. Sem dúvida o objetivo foi atingido. Assim, teremos na ligação entre os seguintes elementos: o protagonista – o pintor – o caráter da instância que promove o

processo contra K. – e a imagem de uma fusão entre a figura da justiça, a deusa da caça e da vitória, a perfeita concretização da técnica revelada por Benjamim trabalhando em conjunto com a concepção de arte kafkiana, ao transmitir ao leitor a oportunidade de manter esta relação pessoal com a obra e retirar das suas entrelinhas o sentido ali posto, para o qual o autor desdenha colocá-lo de forma explícita. A verdade está lá, mas cabe a cada um de nós fazermos o processo de buscá-la e torná-la explícita. Aliás, este ponto nos remete novamente para as frases nietzscheanas do primeiro tópico deste capítulo. Respondido o segundo questionamento, agora temos os elementos para compreender o sentido por detrás da cena entre K. e o pintor e para problematização de questões inerentes à esfera jurídica por meio da esfera estética.

A imagem que se forma ao final da pintura catalisa todas as questões levantadas por nós a respeito da análise weberiana em torno da esfera jurídica relacionadas com o tribunal que acusa K., quais sejam: a impessoalidade em conflito com a corrupção, a burocracia e suas implicações e a constante mistura entre público e privado. O próprio K. revela tais pontos. Como pode haver justiça se o equilíbrio da balança está comprometido pela insinuação de movimento na imagem, com asas postas nos calcanhares e em plena corrida? Como seguir elementos de ordem impessoal postos em procedimentos burocráticos se esta mesma imagem nos fala na presença, ao final da pintura, da deusa da caça, ou seja, aquela que não apenas julga os réus, mas que os tem enquanto presas das quais se deve retirar toda e qualquer possibilidade de sucesso na tentativa de absolvição? Funcionários corruptos e a possibilidade de influência nos autos através de ligações de caráter pessoal com juízes, tudo isto, contraditado por procedimentos altamente burocráticos que buscam certa impessoalidade, estão transpostos na imagem criada por Kafka espelhada na pintura, bem como presentes na análise weberiana em torno da esfera jurídica.

Como último indício da influência da esfera estética, especialmente no que diz respeito à construção da imagem pintada por Titorelli, Lemaire (2006) destaca a amizade de Kafka com o escritor e desenhista Alfred Kubin. Uma análise mais profunda a respeito das implicações desta relação redundaria em um detalhamento da própria obra e vida de Kubin, o que, dado o nosso objetivo e a extensão que tal análise acabaria por ter, torna-se inviável. No entanto, apenas a título de informação, sabe-se que muitos outros estudos já levantaram esta hipótese. Ressaltamos aqui principalmente o aspecto das obras literárias e dos desenhos de

Kubin. Revela-se uma aproximação com Kafka no que diz respeito à criação de imagens fantásticas, que na verdade podem ser enquadradas muito mais na categoria já destacada anteriormente por Carone (2009): *realismo fantástico*. Não podemos negar o quanto a imagem criada por Kafka a partir da figura da justiça está repleta de um estilo no qual a realidade ganha destaque a partir da utilização de elementos herméticos e “fantásticos”, assim como nos desenhos de Kubin.

Finalizamos, portanto, quanto à presença destas duas esferas, afirmando que tanto Weber quanto Kafka podem ser classificados como diagnosticadores de um processo no qual a esfera jurídica emancipa-se, resultando em um avanço do aparelho burocrático com vistas a implementação de uma racionalidade que possa dar conta de suprir as demandas geradas pelo sistema capitalista moderno. A análise crítica com relação à impessoalidade e à burocracia é, neste sentido, um elemento comum tanto ao texto weberiano quanto à trama de *O processo*.

Encaminhando nossa análise para a esfera erótica, começemos com um pequeno trecho que irá preparar o terreno para a relação com o texto kafkiano onde Weber explica que ela, a esfera erótica, também sofre este processo de racionalização. Racionalização esta que se destina a domar cada vez mais o seu caráter pecaminoso:

No estádio da religiosidade ética desenvolvem-se, em lugar dos diversos tipos de motivos mágicos, duas novas relações de sentido típicas da aversão à sexualidade. A abstinência pode ser considerada o meio central e indispensável da procura mística de salvação mediante a saída contemplativa do mundo, cuja tentação mais intensa é esse instinto mais forte que vincula o homem à existência de criatura: ponto de vista da fuga mística do mundo. Ou rege a idéia ascética de que a vigilância racional ascética, o domínio de si mesmo e o método de vida são postos em perigo na maioria das vezes pela irracionalidade extrema desse ato, o único que, pelo menos em sua forma definitiva, nunca pode ser influenciado racionalmente. (WEBER, 2000, p. 400)

A princípio, a sexualidade estava ligada ao que Weber define como “motivos mágicos”. Estes seriam de motivação essencialmente religiosa, ou seja, atrelados a questões intimamente relacionadas com o sagrado na busca de um êxtase superior. Na explicação de Weber (1982), para este estágio em que a esfera erótica ainda não se emancipou da esfera religiosa, a própria utilização de termos como “prostituição sagrada” ou “orgiasticismo mágico” revelam o caráter dubio e íntimo desta relação. Há, porém, segundo o autor alemão, um marco não exatamente preciso no qual esta ligação começa a se romper: a prática da

castidade pelos sacerdotes religiosos. A partir daí, teremos etapas crescentes de racionalidade na busca por uma visão do sexo cada vez mais regrada e distante da naturalidade inicial, onde a relação entre erotismo e sexualidade, que se dava de forma natural na fase pré-racional, agora somente existe simbolizada na enorme tensão materializada em processos sociais que buscam reascender o erotismo natural em detrimento de uma racionalidade sexual. Dentre estas etapas estão, por exemplo, as citadas a seguir: um processo crescente do que Weber (1982) define como “sublimação da sexualidade”; a retomada de um erotismo representado em relações sociais como, por exemplo, a “cultura dos salões”, da qual Weber destaca a conversação intersexual como força criadora e, por fim, a retomada de um ascetismo perante a sexualidade internalizada pelo “homem especialista vocacional”.

Para compreendermos a presença da esfera erótica em pelo menos um pequeno trecho selecionado de *O processo*, precisamos, agora, recorrer a alguns elementos biográficos kafkianos que se interligam intimamente com a questão da sexualidade. Destacamos uma passagem presente na biografia de Lemaire (2006). Iniciamos com as palavras do próprio autor da biografia:

Aconteceu enquanto ele se preparava para as provas de direito, entre 1904 e 1906, quando ainda morava com sua família na Zeltnergasse. Eis os fatos... Ele avista uma jovem vendedora na loja de confecções situada em frente a seu quarto, comunica-se com ela por sinais e marca um encontro. À noite, ele a encontra na companhia de um homem. Eles vão beber juntos em um bar. Depois, Kafka e o desconhecido acompanham a jovem à sua casa. Discretamente, ela faz-lhe um sinal para ficar. Eles vão a um pequeno hotel da Kleinseite. “Tudo tivera algo de irritante, de excitante, de abominável, e não foi diferente no hotel.” Ele acrescenta que a reviu “duas noites depois”, mas que, uma vez de férias, fica feliz por poder entreter-se com alguma outra jovem. Mais tarde, ele já nem cumprimenta a jovem vendedora. (LEMAIRE, 2006, p. 95)

Deste evento, Kafka registra as seguintes impressões:

Não quero dizer (seria falso) que minha hostilidade tenha acontecido somente pelo que a jovem fizera no hotel, inocentemente, um pequeno horror (que não vale a pena ser detalhado), [ela] havia dito alguma indecência (que também não o merece), mas a lembrança continuava; eu soubera desde o início que ela não se apagaria; eu soubera, ou pensei saber, que aquele horror e aquela indecência faziam parte integrante do todo, não necessariamente no plano material, mas necessariamente no plano moral, e que eram precisamente aquela indecência e aquele horror [...] que me haviam atraído com tão grande força a esse hotel, que eu teria evitado com todas as minhas forças em épocas normais. (LEMAIRE, 2006, p. 96)

E Lemaire conclui, destacando:

E quando aborda o desejo, em geral ele o percebe como “um pequeno horror”. Sua confissão não termina aqui. Ele admite então que, desde que começou a se corresponder com ela, “dia e noite, [ele faz] planos, contra [su]a vontade consciente, para agarrar a criada de quarto [...] uma jovem [lhe] caiu nas mãos, uma jovem muito aceitante.. “E então ele demonstra uma flagrante contradição na avaliação de seus próprios sentimentos: “Eu não vejo aliás nada de sujo, não vejo nada exteriormente excitante, nada que tenha vida; enfim, respiro um pouco o ar que se respirava no Paraíso antes do pecado. Somente um pouco desse ar, não há *touha* [o desejo]; não há todo esse ar, há portanto ‘o medo’”. Em outro lugar, ele fala de um “leve mau cheiro”, de “um pouco de enxofre”, de “um pouco de inferno”. E compara o ser levado pelo desejo a um judeu errante “absurdamente arrebatado, caminhando absurdamente através de um mundo absurdamente sórdido”. (LEMAIRE, 2006, p. 96)

Os trechos destacados acima são quase autoexplicativos. Os conflitos do autor tcheco no que diz respeito à sexualidade estão intrinsecamente relacionados às observações de Weber sobre o mesmo tema. É quase como se Kafka representasse, no que seria para Weber um típico caso de análise a partir da teoria da ação, uma individualização dos conflitos gerados pela tensão entre a esfera religiosa e erótica. Principalmente quando Kafka relaciona, na sua descrição, termos como inferno, enxofre, desejo, horror, comparando o ser levado pelo desejo a um “judeu errante absurdamente arrebatado”, alternando entre fases de autorecriminação e autoperdão, percebemos o quanto a tensão entre a esfera religiosa e a erótica estão presentes, encarnadas no conflito entre o sexo encarado pelo viés do erotismo livremente vivenciado ou o ascetismo racional perante a sexualidade, processos latentes na vivência do autor.

Agora que fizemos um recorte a partir do contexto, podemos visualizar de forma mais nítida a presença da esfera erótica contida no texto kafkiano. O trecho selecionado abaixo retrata a visita de K., levado por seu tio à casa de um advogado que pode ajudá-lo e orientá-lo no processo. Durante um diálogo entre os três personagens, K. ausenta-se da sala e mantém uma conversa com a enfermeira que presta serviço para o advogado. Estranhamente ela dita conselhos a K. com relação ao seu modo de proceder no processo, oferece-lhe ajuda. Os dois se beijam e, após K. retirar-se do recinto, é repreendido por seu tio que lhe exige maior comprometimento com o processo:

K. ainda não tinha notado, saiu o tio, que o agarrou pelo braço e o atirou de encontro à porta do prédio, como se quisesse pregá-lo ali.

— Jovem — bradou ele—, como pôde fazer isso? Você prejudicou terrivelmente sua causa, que estava no bom caminho. Esconde-se sorrateiramente com uma coisinha suja, que além do mais é certamente amante do advogado, e fica fora durante horas. Nem mesmo procura um pretexto, não oculta nada, não, age abertamente, corre para ela e permanece com ela. E enquanto isso, ficamos sentados o tio, que se esforça por você, o advogado, que deve ser conquistado para a sua causa... (KAFKA, 2005, p. 113)

Para visualizarmos a relação proposta, faremos alguns passos importantes. (1) Retornemos momentaneamente às citações destacadas da biografia de Kafka. Nelas estão relatadas a sua primeira experiência sexual com uma criada de quarto. (2) O fato de a personagem de *O processo* ser uma enfermeira se torna, aqui, irrelevante. A figura de uma mulher estranha que cumpre um papel profissional no lar é o que deve equiparar ambas as situações: a real e a fictícia. (3) Em outro trecho da biografia de Lemaire, retirada da obra *Carta ao pai*, encontraremos a seguinte passagem que retrata a indignação do filho perante a ausência do pai no que diz respeito a orientações quanto à questão da sexualidade: “aquilo que tu me aconselhavas era, na tua e muito mais ainda na minha opinião à época, a coisa mais suja que poderia haver” (LEMAIRE, 2006, p. 97). (4) Relacionemos agora, além de todos os conflitos relatados nas citações iniciais, um termo comum que caracteriza, para os protagonistas de *O processo* e *Carta ao pai*, tanto a visão de seu pai no que diz respeito aos conselhos dados acerca da sexualidade, quanto está presente na designação dada pelo tio de K. à enfermeira com a qual o protagonista se relaciona: o termo “sujeira”. O tio de K. define a enfermeira como uma “coisinha suja”. O protagonista de *Carta ao pai* define os conselhos dados como “a coisa mais suja que poderia haver”. Por fim, na contraditória alternância entre culpa e remissão quanto a sua primeira experiência sexual, Kafka registra: “Eu não vejo aliás nada de sujo, não vejo nada exteriormente excitante, nada que tenha vida; enfim, respiro um pouco o ar que se respirava no Paraíso antes do pecado.” Sem sombra de dúvidas, o que queremos demonstrar aqui ultrapassa uma possível relação coincidente entre um termo comum usado por Kafka e por dois de seus protagonistas quando tratam da questão da sexualidade. A questão é muito mais rica. Trata-se de um termo que reúne uma tensão a respeito da esfera erótica, quando esta, ao emancipar-se da esfera religiosa, parte de uma racionalidade ascética que pode classificar qualquer erotismo livremente vivenciado como “sujeira”. O termo catalisa, aliás, ideias também presentes na análise de Weber e na vivência e obras kafkianas, quais sejam, a de pecado, culpa, inferno, autocontrole, salvação, etc.

No estágio de racionalidade ascética, ao analisar a tensão do elemento erótico e sexual com a esfera religiosa, Weber destaca o controle dos instintos oriundos do pecado original, do qual os homens devem abdicar em prol da sua “salvação”. Na passagem retirada de *O processo*, ironicamente o tio de K. exige-lhe concentração no caso em prol de sua “salvação”, em detrimento de seu envolvimento com Leni, a enfermeira.

Encerrando a relação quanto à esfera erótica, mais uma vez destacamos que o cruzamento de informações quanto aos aspectos biográfico e textual nos possibilitou uma análise profundamente rica do texto kafkiano sem reduzi-lo ao primeiro aspecto. Por sua vez, as questões presentes em Kafka e suas obras possibilitaram quase que um estudo de caso do conflito relatado por Weber, o que contribuiu de forma decisiva para a problematização das questões de conflito entre as esferas religiosa e erótica.

Teremos, por fim, no penúltimo capítulo, intitulado *Na catedral*, a presença da esfera religiosa, principalmente quando levamos em consideração o fato de que na análise de Weber, seguindo os mesmos passos de Durkheim (2008), a esfera religiosa foi a fonte das primeiras formulações a respeito das ideias de justiça, das quais a esfera jurídica, mais tarde, apropriou-se no seu processo de emancipação. Para que a relação com o texto kafkiano possa revelar-se, analisemos este processo de forma mais detalhada.

Max Weber, em sua análise a respeito do processo de racionalização sofrido pela esfera jurídica frente o domínio da religião, demonstra que, a princípio, o direito é de ordem sagrada e, por isso, seus códigos são restritos somente a certa classe de indivíduos. Ressalta que, inicialmente, esta “natureza sagrada” apresentou-se como um entrave para a emancipação do direito fundamentado em leis de caráter impessoal e racional, que viriam a suprimir, por exemplo, veredictos de ordem subjetiva estabelecidos por sujeitos sociais elevados a categoria de mensageiros da vontade divina, como explica Weber:

[...] a religião, neste estágio, é estereotipadora em relação a toda a área da ordem jurídica e das convenções. Os livros sagrados dos indianos e do islã, dos parses e dos judeus, como também os livros clássicos dos chineses, tratam de modo inteiramente equivalente as normas cerimoniais e rituais e as prescrições jurídicas. O direito é um direito “sagrado”. O predomínio de um direito religiosamente estereotipado constitui uma das barreiras mais importantes para a racionalização da ordem jurídica e, portanto, da economia. (WEBER, 2000, p. 385)

Ou ainda no trecho:

[...] isso significa que ela proporciona às convenções que adota o caráter sagrado inviolável, porque também nela a totalidade dos adeptos do deus está interessada em evitar a ira divina e, portanto, no castigo pela transgressão das normas. (WEBER, 2000, p. 385)

Prosseguindo no mesmo sentido da análise de Weber, Benjamim (1986) destaca que:

O mesmo ocorre com a instância que submete Kafka à sua jurisdição. Ela remete a uma época anterior à lei das doze tábuas, a um mundo primitivo, contra o qual a instituição do direito escrito representou uma das primeiras vitórias. É certo que na obra de Kafka o direito escrito existe nos códigos, mas eles são secretos, e através deles a pré-história exerce seu domínio ainda mais ilimitadamente. (BENJAMIN, 1986, p. 140)

Em *O processo*, o tribunal que acusa K. mantém todos os códigos em segredo, de forma que “[...] faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas réus inocentes, mas também réus ignorantes, presume Kafka.” (BENJAMIM, 1986, p. 140). O protagonista jamais chega saber realmente do que é acusado e não tem acesso às leis que transgrediu, o que remete, segundo análise de Benjamim, a um tribunal de ordem primitiva, onde as leis são de prioridade dos acusadores.

Este aspecto obscuro e secreto das leis é o ponto que Weber ressalta quanto às primeiras formas jurídicas ainda atreladas à lógica sagrada da esfera religiosa. Ele irá se intensificar na discussão entre K. e o capelão a respeito de uma parábola intitulada *Diante da Lei*, a qual, segundo o capelão, faz parte dos textos introdutórios da lei. Utilizaremos como valiosos recursos heurísticos, dois momentos da análise de Carone (2009) a respeito desta passagem. No primeiro, o autor constrói uma espécie de *script* que situará o leitor de forma simples e objetiva. Através do segundo, Carone nos fornece um importante elemento para finalizarmos a relação proposta entre a esfera religiosa e o texto kafkiano. Começemos pelo *script*:

O texto da parábola, reduzido ao osso, articula vários centros de gravidade que se assemelham a um script cinematográfico (a expressão é deliberadamente didática):

- 1) Um homem do campo recebe a notícia de que a entrada na lei não pode ser concedida.
- 2) Enquanto espera, o homem do campo observa o porteiro.

3) Ele faz várias tentativas, todas inúteis, para ser admitido.

4) O homem do campo se concentra cada vez mais no primeiro porteiro, a tal ponto que se esquece dos demais porteiros (mencionados pelo primeiro porteiro) e da própria lei.

5) Quando está morrendo, o homem do campo descobre que ninguém pediu permissão para entrar. Nesse momento, fica sabendo que ninguém, além dele, podia receber essa permissão naquele lugar. (CARONE, 2009, p. 84)

Analisando a parábola, Carone explica que:

Tudo indica que falta abordar uma questão relevante, que é transformar a pergunta “por que o homem do campo não recebe permissão para entrar?” em outra pergunta: “por que não entrou?”.

Seguindo alguns especialistas, é nesse não fazer, nesse *laissez-faire*, que reside a culpa do homem do campo. Pois é plausível conceber que ele não teria sido barrado a qualquer custo. Pelo contrário; a verdade é que o porteiro teve de esperar inutilmente anos a fio, já que o homem do campo, a despeito de todas as suas iniciativas para contornar a interdição, acabou se sujeitando à resignação e à passividade.

Em suma: a fixação do homem do campo é que provou ser fatal. Se for assim, a parábola inteira está encaminhada no sentido de uma argumentação pelo negativo (*argumentatio ex negativo*), visto que o baixo-contínuo da narrativa é a retórica jurídica, tão cara ao jurista Franz Kafka. Um passo adiante, fica evidente que o acesso à lei só era possível pela transposição das instâncias intermediárias que restringiam a passagem.

Nessa linha de leitura, a parábola conteria um apelo encoberto de mudança (até certo ponto revolucionária), de que o homem do campo só teria sido capaz se estivesse esclarecido, ou melhor: se tivesse reconhecido a lei não como um objeto externo e inacessível, mas como a lei da identidade dele consigo mesmo — momento em que a parábola sem chave de Kafka tornaria patente a alienação do homem no mundo administrado (que é o nosso) e se apresentaria, carregando nas tintas, como um convite cifrado à conquista da utopia. (CARONE, 2009, p. 91)

Carone fornece o último elemento que faltava para concretizarmos a relação da esfera religiosa weberiana com o texto kafkiano. Segundo o autor, o sentido da parábola pode ser o da imobilidade do protagonista perante uma “suposta” proibição de “entrar na lei”. Dizemos “suposta” porque, apesar de o porteiro pronunciar uma negativa inicial: “É possível, mas agora não”, a expressão *é possível* indica que a negativa não se estende *ad aeternum*. No diálogo analítico em torno da parábola, o capelão esclarece a K. que em nenhum momento houve contradição nas palavras do porteiro. Neste sentido, *O processo* apresenta-se como uma

extensa aplicação da pequena parábola inserida nas próprias linhas do romance. Apesar de Kafka não pronunciar de forma explícita uma solução final para o caso de K., a inserção da parábola, ao que tudo indica, esclarece que o erro capital do protagonista foi a sua postura sempre complacente e, de certa forma, submissa à instância judicial que o acusa. Um tribunal que, por sua natureza, condena não apenas “réus inocentes, mas ignorantes” revela a própria fragilidade, qual seja, aquela explicitada por Weber a respeito das primeiras formas judiciais quando estas ainda estavam atreladas à esfera religiosa, a saber: o caráter secreto e sagrado das leis.

Sobre esse caráter secreto e sagrado das leis, o próprio Kafka afirmaria, em um de seus contos:

Em geral as nossas leis não são conhecidas, senão que constituem um segredo do pequeno grupo de aristocratas que nos governa. Embora estejamos convencidos de que estas antigas leis são cumpridas com exatidão é extremamente mortificante ver-se regido por leis que não se conhecem. Não penso aqui nas diversas possibilidades de interpretação nem nas desvantagens que se derivam de que apenas algumas pessoas, e não todo o povo, possam participar da interpretação. Talvez estas desvantagens não sejam tão grandes. As leis são tão antigas que os séculos contribuíram para sua interpretação e esta interpretação já se tornou lei também, mas as liberdades possíveis a respeito da interpretação, mesmo que ainda subsistam, acham-se muito restringidas. Além do mais a nobreza não tem evidentemente nenhum motivo para deixar-se influir na interpretação por seu interesse pessoal em nosso prejuízo, já que as leis foram estabelecidas desde suas origens por ela mesma; a qual se acha fora da lei, que, precisamente por isso, parece ter-se posto exclusivamente em suas mãos. Isto, naturalmente, encerra uma sabedoria — quem duvida da sabedoria das antigas leis —, mas ao mesmo tempo nos é mortificante, o que provavelmente é inevitável. [...] Em realidade, isto apenas pode ser expresso com uma espécie de contradição: um partido que, junto à crença nas leis, repudiasse a nobreza, teria imediatamente a todo o povo a seu lado, mas um partido semelhante não pode surgir porque ninguém se atreve a repudiar a nobreza. (KAFKA, 2000, p.164-165)

Este foi o pecado, para nos valermos de uma expressão bem peculiar a esfera religiosa, tanto de K. quanto do protagonista do pequeno conto *Diante da Lei*. A pergunta a ser feita é exatamente aquela já construída por Kafka na forma de afirmativa e posta acima: porque ninguém se atreve a repudiar a nobreza? Tanto K. quanto o protagonista da parábola deixaram-se envolver por uma espécie de lei da qual a legalidade nunca foi questionada. “Sentar e esperar”, para ambas as personagens equivale a não repudiar a nobreza. Mas o mesmo Kafka também diria, “Além do mais a nobreza não tem evidentemente nenhum

motivo para deixar-se influir na interpretação por seu interesse pessoal em nosso prejuízo, já que as leis foram estabelecidas desde suas origens por ela mesma”, e essa pequena frase explica a postura do porteiro da parábola e do tribunal que acusa K. Em resumo: é todo um jogo de forças, posto na peculiaridade e engenhosidade da escrita Kafkiana, através da qual transparece o conflito entre a esfera religiosa e a jurídica analisado por Weber.

A instância de *O processo* parece ter sido situada por Kafka em uma espécie de estágio de emancipação mediano, no qual apesar de as leis ainda terem este caráter religioso, sacralidade e inacessibilidade, aí não existe mais uma figura pessoal que concentre essas características. Em resumo: a impessoalidade já está presente, mas ainda ligada ao aspecto religioso das primeiras leis. Destarte, caberia a K. transgredir essa sacralidade e inacessibilidade para se ver livre do processo. A sua culpa, como indica Carone (2009), consiste em uma mansidão ignorante.

Como podemos perceber, o tribunal que acusa K. parece contraditório, pois apesar de ser extremamente burocrático e de possuir várias instâncias, a natureza de suas leis remete a um passado onde o direito ainda atravessava sua fase de emancipação frente ao “direito natural” ou de origem religiosa. É neste ponto que a esfera religiosa está presente na obra de Kafka. Não somente pelo fato de o penúltimo capítulo intitular-se *Na catedral* e pelo diálogo com o capelão, mas principalmente pela natureza do tribunal que rege todo o processo do protagonista.

Acreditamos ter demonstrado, portanto, que a esfera religiosa e suas implicações no processo de racionalização estão presentes na natureza do tribunal de *O processo*, seja a partir da natureza de seus procedimentos, que remetem a um direito primitivo, ou, antagonicamente, a sua estrutura extremamente burocrática, que expressa o processo de racionalização sofrido pela esfera jurídica frente a esfera religiosa já citada por Weber.

Ao final desta análise em torno da teoria weberiana quanto às múltiplas esferas sociais e a obra kafkiana *O processo*, podemos concluir ressaltando que esta proximidade é tão manifesta que podemos situar o romance de Kafka como uma espécie de materialização literária da teoria sociológica weberiana.

2.3.2 *O castelo* kafkiano e a questão da burocracia em Max Weber

Assim como em *O processo*, temos em *O castelo* a saga de K.. A obra relata os enigmas vivenciados pelo protagonista ao chegar a uma aldeia. No centro desta aldeia está posto um castelo. Durante todo o desenrolar da trama, K. se envolve com várias personagens. Em *O castelo*, todo mistério se passa em torno da aceitação ou não de K. na aldeia. Aceitação esta que deve ser concedida pelo castelo. De fato, assim também como em *O processo*, nada deixa explícito que a não declaração oficial por parte do castelo relatando a aceitação de K. implique necessariamente na obrigatoriedade da sua partida. E assim a trama se desenrola carregada de imagens ora confusas e herméticas, ora reveladoras, até o final brusco, que termina em uma frase incompleta, assim como nos manuscritos originais deixados por Kafka.

Muito do que foi discutido quanto à burocracia e características do aparelho judicial de *O processo* aplica-se à trama de *O castelo*. A divisão aqui realizada entre ambas as obras é de caráter unicamente organizacional. Preferimos dar a cada obra kafkiana aqui selecionada para análise uma vinculação com a teoria weberiana em um tópico próprio. Portanto, situamos este tópico como uma extensão da análise em torno da burocracia já iniciada quando da relação da esfera jurídica em *O processo* com a teoria sociológica weberiana.

Carone (2009), em sua análise a respeito de *O castelo*, faz um pequeno resumo de todas as interpretações já realizadas em torno da obra. Rejeitando as de caráter transcendente e psicológicas, destacamos, dentre elas, a que mais nos parece plausível e adaptada para a metodologia aqui adotada. Neste âmbito de interpretação, *O castelo* expõe problemas ligados à estrutura burocrática em ascensão na contemporaneidade de Kafka. Assim, Carone relata que:

[...] já em 1934, Walter Benjamin declarou inconsistente o jogo alegórico de inclinação teológica e psicanalítica e elaborou uma versão muito pessoal de *O castelo*, sugerindo (com base no texto) que as autoridades que esmagam K. não podem ser identificadas nem com forças obscuras nem com divindades, mas com a burocracia triunfante dos nossos dias. Nessa mesma linha de pensamento, Günther Anders, no magnífico *Kafka: pró e contra*, desmitologiza as deidades transcendentes e as trata realisticamente (segundo ele, Kafka é um realista) como “um mundo do poder total e totalitariamente institucionalizado”. (CARONE, 2009, p. 64)

Este será, portanto, o fio condutor deste tópico: *O Castelo* como representação da “burocracia triunfante de nossos dias”.

Uma questão marcante tanto em *O castelo* quanto em *O processo* é o problema do mistério com relação aos processos que cercam os dois protagonistas. No primeiro caso, a absolvição ou condenação. No segundo, a permanência de K. na aldeia que está situada nas redondezas do castelo. Carone (2009) destaca com referência a esse mistério permanente que:

O problema crucial levantado por *O castelo*, evidentemente, é saber o que significa o vaivém compulsivo do personagem central, K., entre a aldeia e as proximidades do castelo. Numa de suas tiradas, aliás, o autor reitera que está “sempre tentando explicar algo que não pode ser explicado”; nesse sentido, a impressão do leitor é de que as relações de Kafka com os objetos, os acontecimentos e as pessoas só eram visíveis nos hieróglifos do medo. Nessa direção, não admira que a ficção kafkiana seja um esforço do herói (ou anti-herói) para descobrir o significado de um fato central na sua existência, ou seja: o temor sem explicação. De qualquer modo, é possível desconfiar que esse “medo” abre uma trilha para a conquista da verdade. (CARONE, 2009, p. 63-64)

Os dois protagonistas compartilham desta busca em revelar a verdade, desvendar o mistério. Esta angústia é constantemente dividida com o leitor. Carone continua sua análise e, mais especificamente em torno de *O castelo*, afirma:

[...] não é difícil admitir que ele tem o desenho de um estudo realizado nas sombras — como se K. estivesse tateando no escuro em busca de uma harmonia desconhecida que, sibilamente, ultrapassa as complicações do presente. Apesar disso, contudo, o romance não empreende a menor tentativa de persuadir o leitor de que as peripécias relatadas devam ser como são. Medindo as palavras, o que ele faz é apresentar imagens, assegurando que elas são assim mesmo (equivalente ao *so ist es* de Adorno). [...] As coisas simplesmente acontecem e não têm compromisso algum com o entendimento normal das pessoas. Talvez a grande dificuldade do romance seja essa. [...] Com certeza era por isso que Kafka dizia ser necessário escrever na obscuridade, como se fosse num túnel: “minhas histórias são uma espécie de fechar de olhos”, diz ele. O que, por sinal, não o impede de conceber seu trabalho como um esforço para encontrar, flaubertianamente, a palavra justa, pois para ele a escrita essencial é uma forma de oração ou, por outra via, um “assalto à fronteira”. (CARONE, 2009, p. 64)

Temos o mistério: o vaivém de K. por entre a aldeia e as redondezas do castelo na busca de ter a permissão concedida para ali permanecer. Aliás, durante todo o romance fica claro que este castelo é algo inalcançável, e ao qual poucos têm acesso. K. nunca chega a entrar realmente no seu interior. A comunicação entre a aldeia e o castelo é sempre feita por

indivíduos selecionados rigorosamente, para os quais o fator primordial é estar em perfeita harmonia com as leis que regem o funcionamento desta comunidade fechada em si mesma. As leis e determinações que regem este funcionamento obedecem a um alto grau hierárquico e secreto, de caráter burocrático.

Ora, se a burocracia é um elemento recorrente nos textos kafkianos e, especialmente, tem presença marcante em *O castelo*, teremos aqui uma possibilidade de lançarmos uma luz sobre o texto kafkiano no que concerne ao segredo do processo de aceitação de K. na aldeia, bem como sobre todo o mistério construído em torno do castelo nela situado, já que é dele que partem as determinações legais. A certa altura da sua análise em torno da burocracia, Weber afirma:

Toda burocracia busca aumentar a superioridade dos que são profissionalmente informados, mantendo secretos seu conhecimento e intenções. A administração burocrática tende sempre a ser uma administração de “sessões secretas”: na medida em que pode, oculta seu conhecimento e ação da crítica. [...] A tendência para o segredo em certos setores administrativos segue sua natureza material: em toda parte que os interesses de poder da estrutura de domínio para com o exterior estão em jogo, seja ele um concorrente econômico de uma empresa privada, ou um Estado estrangeiro, potencialmente hostil, encontramos o segredo. [...]

O interesse da burocracia no poder, porém, é muito mais eficaz além das áreas em que os interesses puramente funcionais determinam o sigilo. O conceito do “segredo oficial” é invenção específica da burocracia, e nada é tão fanaticamente definido pela burocracia quanto essa atitude que não pode ser substancialmente defendida além dessas áreas especificamente qualificadas. [...] (WEBER, 1982, p. 163)

Weber alerta que “a tendência para o segredo” tem fundamento na “preservação dos interesses de poder da estrutura de domínio”. Ora, a estrutura de domínio está representada aqui pelo castelo. O interesse estaria situado no fato de manter a permanência do castelo enquanto estrutura legal superior.

O castelo kafkiano, com sua estrutura burocrática, está permeado do que Weber define como “sessões secretas”. Os funcionários lá estabelecidos possuem, com relação aos habitantes da aldeia, esta “superioridade dos que são profissionalmente informados, mantendo secretos seu conhecimento e intenções”. Neste sentido, tanto Kafka quanto Weber colocam a

especialização e a estrutura documental em arquivos e setores como elementos fundamentais da burocracia. Encontraremos em *O castelo* a seguinte passagem:

Os funcionários são muito cultos, porém apenas unilateralmente; em sua especialidade um funcionário atravessa logo com o olhar, por uma simples palavra, toda uma série de pensamentos; no entanto, coisas de outra repartição você pode explicar-lhe horas a fio, talvez ele acene com a cabeça cortesmente, mas sem entender uma palavra. (KAFKA, 2008, p. 245)

Weber, na mesma trilha de análise, afirma que:

A administração burocrática, pelo menos toda a administração especializada — que é caracteristicamente moderna — pressupõe habitualmente um treinamento especializado e completo. Isso ocorre cada vez mais com o diretor moderno e o empregado das empresas privadas, e também com o funcionário do Estado.

Quando o cargo está plenamente desenvolvido, a atividade oficial exige a plena capacidade de trabalho do funcionário, a despeito do fato de ser rigorosamente delimitado o tempo de permanência na repartição, que lhe é exigido. Normalmente, isso é apenas o produto de uma longa evolução, tanto nos cargos públicos como privados. Antigamente, em todos os casos, a situação normal era inversa: os negócios oficiais eram considerados como uma atividade secundária.

O desempenho do cargo segue regras gerais, mais ou menos estáveis, mais ou menos exaustivas, e que podem ser aprendidas. O conhecimento dessas regras representa um aprendizado técnico especial, a que se submetem esses funcionários. Envolve jurisprudência, ou administração pública ou privada. (WEBER, 1982, p. 139)

Destacamos em comum destas citações a necessidade do aparelho burocrático de manter e gerir o seu quadro de funcionários a partir de um conhecimento técnico e especializado aprendido em treinamentos específicos e formais. À luz da análise de Weber, é interessante o quanto a passagem situada em *O castelo* revela semelhanças com os elementos fundamentais da burocracia destacados pelo autor alemão. Podemos situar os funcionários do castelo no mesmo patamar do que Weber classificaria como um tipo puro de funcionário especializado, já que, no que diz respeito à sua área de atuação, a personagem destaca que ele “atravessa logo com o olhar, por uma simples palavra, toda uma série de pensamentos; no entanto, coisas de outra repartição você pode explicar-lhe horas a fio, talvez ele acene com a cabeça cortesmente, mas sem entender uma palavra”.

Destacamos ainda mais um aspecto que catalisa características encontradas na análise de Weber em torno da burocracia e nas entrelinhas de *O castelo*: a relação do aparelho burocrático com as estruturas sociais. Weber afirma:

Quando se estabelece plenamente, a burocracia está entre as estruturas sociais mais difíceis de destruir. A burocracia é o meio de transformar uma “ação comunitária” em “ação societária” racionalmente ordenada. Portanto, como instrumento de “socialização” das relações de poder, a burocracia foi e é um instrumento de poder de primeira ordem — para quem controla o aparato burocrático.

Em igualdade das demais condições, uma “ação societária”, metodicamente ordenada e realizada, é superior a qualquer resistência de “massa” ou mesmo de “ação comunitária”. E, onde a burocratização da administração foi completamente realizada, uma forma de relação de poder se estabelece de modo praticamente inabalável.

[...] Os governados, por sua vez, não podem dispensar ou substituir o aparato burocrático da autoridade, quando este começa a existir, pois essa burocracia se baseia no treinamento especializado, uma especialização funcional do trabalho e uma atitude fixada para o domínio habitual e virtuoso de funções únicas, e, não obstante, metodicamente integradas. (WEBER, 1982, p. 160)

Ora, um elemento que merece pleno destaque na trama kafkiana em pauta é a estranha relação da aldeia com o castelo. Encontraremos, no decorrer da trama, inúmeras passagens que indicam a sintonia fina e a profunda relação de hierarquia e complementaridade entre ambos. Parece ser função do castelo manter as estruturas sociais da aldeia em pleno funcionamento e ordenadas segundo a estrutura burocrática existente, de modo que não é possibilitado a nenhum indivíduo integrante da aldeia transgredir essas estruturas. A elas todos estão ligados e harmonizados. Podemos salientar da análise weberiana acima o destaque dado pelo autor alemão à superioridade técnica e racional do aparelho burocrático frente a qualquer movimento de massa desordenado e tecnicamente inferior. Assim, não é de se estranhar a incapacidade do protagonista da trama de superar a esmagadora cadeia de funcionários, instâncias e documentos existentes entre a aldeia e o castelo.

K. não obtém sucesso porque escolhe manter uma relação apenas distante com todo este aparato burocrático, ao invés de a ele se integrar. Assim, em dado momento do texto teremos a seguinte passagem:

[...] A ideia amalucada, diante de uma tal autoridade, de que aqui tinha intervindo a indecisão, mal passou pela cabeça de K. Em vez disso ele viu ali

uma escolha que lhe era oferecida abertamente, deixavam que fizesse o que queria das determinações da carta: se queria ser somente um trabalhador da aldeia com uma ligação de qualquer forma distinta, embora só aparente, com o castelo, ou então um trabalhador aparente da aldeia, que na realidade admitia que toda a sua relação de trabalho fosse definida pelas notícias trazidas por Barnabás. K. não hesitou, não teria hesitado mesmo sem as experiências que já havia feito. Só como trabalhador da aldeia, o mais distante possível dos senhores do castelo, ele era capaz de conseguir alguma coisa lá [...] (KAFKA, 2008, p. 32)

Se K. realizasse a escolha de integrar-se a este aparelho a fim de ali ser aceito, em contradição com os movimentos de distanciamento realizados, talvez obtivesse algum sucesso no intento. Retornamos mais uma vez a Weber, dada a importância da passagem na relação aqui explicitada, quando ele afirma: “Os governados, por sua vez, não podem dispensar ou substituir o aparato burocrático da autoridade, quando este começa a existir, pois essa burocracia se baseia no treinamento especializado, uma especialização funcional do trabalho e uma atitude fixada para o domínio habitual e virtuoso de funções únicas, e, não obstante, metodicamente integradas.”

A escolha de K. em permanecer distante deste aparato burocrático determinou o fracasso em ser admitido na aldeia. A burocracia existente entre o castelo e a aldeia já estava sacramentada e em plena pujança. Sem dúvida restava apenas uma opção a K., e que não foi seguida, como ficou demonstrada na citação acima.

Encerrando nossa análise, acreditamos que as questões levantadas por Weber em torno da burocracia propiciaram um enriquecimento mais profundo acerca da compreensão dos “mistérios” kafkianos. A seu turno, a teoria weberiana ganhou um importante elemento de análise nas linhas da trama de Kafka, ratificando a proposta inicial lançada.

2.4 A ética protestante e o “espírito” do capitalismo e a novela kafkiana: uma representação da metamorfose do mundo ocidental

Talvez Adorno tenha escrito a expressão que melhor condensa todos os sentimentos que tomam conta daqueles que realmente tenham lido Kafka: “o conforto no desconfortável” (ADORNO, 1998, p. 239), e *A metamorfose* é, sem dúvida, a obra a que mais esta pequena e substancial definição se aplica.

O início do texto alterna comentários e descrições de uma naturalidade grotesca acerca do processo de metamorfose e as novas características do protagonista da obra, além do mal estar nele causado por se ver obrigado a cumprir um dever (a profissão) e, nas palavras de Modesto Carone, “na maior cara de pau”, nas entrelinhas destas descrições, Kafka relata os detalhes do ambiente como se nada de mais absurdo estivesse acontecendo, colocando o leitor em uma posição de profundo desconforto e proporcionando uma mistura do cômico com o intraduzível.

Como roteiro traçado nas primeiras linhas deste segundo capítulo, voltemos à segunda afirmativa de Nietzsche: “Os pretensos paradoxos do autor, com os quais o leitor se choca, muitas vezes não estão no livro do autor, mas na cabeça do leitor”. Discorreremos anteriormente sobre a forma da escrita kafkiana e do impacto que ela, por si só, causa no leitor. Chamemos este estranhamento ou esta falta de entendimento a respeito da metamorfose de Gregor Samsa de *paradoxo*, para usarmos as palavras de Nietzsche.

O que queremos dizer é que todo este estranhamento/paradoxo não é inerente somente à própria obra, nem descamba para conflitos de ordem subjetiva dos leitores, projetando-se no texto uma presumível leitura existencialista já descartada anteriormente. Este sentimento de desconforto, de inaceitação, é fruto não somente da metamorfose de Gregor Samsa, como o próprio texto parece tentar indicar de forma intencional, mas sim de um conflito que está presente na cabeça de todos nós leitores enquanto sujeitos que herdamos uma ideia que foi absorvida de um processo social descrito por Weber. Este processo social nos levou a ver a profissão como um *dever*, um *chamado*, uma *vocação*, a qual, quando não atendida, segrega o homem moderno ao mesmo sentimento de Gregor Samsa expresso por Kafka no processo da metamorfose, isolando-o de todos e que o fez ser rechaçado até pela própria família.

Esta possibilidade de relação está posta, inicialmente, nas entrelinhas da análise de Modesto Carone a respeito da novela de Kafka. A análise muito claramente observa características da escrita e das estratégias utilizadas pelo autor para causar aquela impressão de impacto no leitor. Encontraremos, ao final da análise, uma importante janela para a compreensão do sentido da metamorfose de Gregor Samsa. Apesar da extensão das citações a seguir transcritas, as mesmas são necessárias para o exato encadeamento das ideias. Dada a clareza de Carone, deixemos que suas palavras iniciem a relação que aqui será desenvolvida:

A esta altura é necessário fazer um parêntese e recordar que Kafka construiu várias de suas histórias tomando ao pé da letra metáforas fossilizadas da linguagem corrente [...] No caso de *A metamorfose* é possível pensar que a metáfora subjacente tenha sido uma expressão como *Luftmensch* (literalmente: “homem aéreo”), com a qual G. Anders, por exemplo, designa o cidadão sem ocupação definida ou desligado do processo material da produção, e que por isso mesmo “esvoaça” no contexto social. (CARONE, 2009, p. 23-24)

Mais adiante o autor prossegue:

Para o que agora nos interessa, o adjetivo *ungeheuer* (que significa monstruoso e como substantivo – *das Ungeheuer* – significa “monstro”) quer dizer, etimologicamente, “aquilo que não é mais familiar, aquilo que está fora da família, *infamiliaris*”, e se opõe a *geheuer*, isto é, aquilo que é manso, amigável, conhecido, familiar. Por sua vez, o substantivo *Ungeziefer* (inseto), ao qual *ungeheuer* se liga, tem o sentido original pagão de “animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício”, mas o conceito foi se estreitando e passou a designar animais nocivos, principalmente insetos [...]. (CARONE, 2009, p. 24-25)

E finaliza demonstrando que:

Esses dados são significativos na medida em que o seu conjunto oferece a mediação da própria matriz verbal do texto para sustentar a sugestão referida atrás, de que a metamorfose de Gregor representa uma conversão do parasitado da família ao suposto parasita dela, ou seja: a passagem daquele que se sacrifica para aquele que já não pode ser sacrificado, do adequado para o inadequado, do idêntico para o diferente, do reconhecido para o que perdeu o reconhecimento, do familiar para o não familiar, do “ele” para o “isso”, do manso para o monstro, do Gregor-homem para o Gregor-inseto. (CARONE, 2009, p. 25)

A primeira das três citações aqui postas já nos indica, talvez, a pista mais relevante. Ao relatar sobre um hábito de Kafka no que diz respeito ao processo criativo de suas obras, Carone nos diz que, no caso de *A metamorfose*, a metáfora utilizada nos remete à expressão “homem aéreo”, com a qual G. Anders “designa o cidadão sem ocupação definida ou desligado do processo material da produção, e que por isso mesmo ‘esvoaça’ no contexto social”. A princípio, os indícios deste trecho deixam clara a assertividade da intenção aqui proposta de relacionarmos o drama de Gregor Samsa com o que Weber nos explica a respeito da ideia de dever perante a profissão incorporada pelo capitalismo, então herdada de uma ética protestante. Mas avancemos um pouco mais.

Gregor Samsa sempre sustentou sua família, mesmo sob os embates de uma rígida rotina de trabalho e viagens que lhe custavam, muitas vezes, um demasiado esforço para corresponder às exigências da empresa que o empregava. Apesar de saber posteriormente que o pai sempre possuía reservas monetárias, Gregor sacrificava-se em benefício de todos. No sentido inverso do que pode parecer a uma leitura apressada, o drama da novela não é necessariamente a metamorfose em si mesma, mas os impactos que ela trouxe para a rotina familiar de Gregor. Após acordar metamorfoseado num inseto, o protagonista percebe-se impossibilitado de dar continuidade a uma rotina que até então mantinha os recursos do lar e, em função deste acontecimento, se percebe cada vez mais uma figura indesejável e descartável dentro de sua própria família.

A criatividade de Kafka aparece justamente aqui, e nela está guardada a crítica social presente no acontecimento da metamorfose de Gregor Samsa. Certamente não é por acaso a escolha do inseto como criatura na qual Gregor se metamorfosearia e, como ficou demonstrado acima, diz respeito à matriz verbal de criação da obra. A segunda citação de Modesto Carone deixa ainda mais nítida esta hipótese. Kafka sabia muito bem o que queria passar aos leitores por meio da imagem do inseto rejeitado pela família e, sem dúvida, tal objetivo estava longe de ser a imagem de uma história fantástica. Assim como nas demais obras kafkianas, o inseto é apenas a ponte entre a realidade e o olhar de Kafka para algo que, aos olhos do autor, não poderia ser denunciado de forma simplista. O próprio Kafka rejeitava a indicativa de que a metamorfose, ou ainda pior, o fato de Gregor Samsa se transformar em um inseto, fossem em si mesmas o cerne da sua novela. Duas informações importantes podem ratificar a hipótese aqui proposta. Na primeira, teremos a intenção por parte de Kafka de publicar *A metamorfose* e *O veredicto* juntos sob o título de *Punições*. Aqui percebemos claramente que o olhar de Kafka para ambos os textos deveria remeter o leitor para duas histórias que falam do drama de duas personagens sofrendo uma espécie de punição. No caso que aqui nos interessa, as primeiras linhas desta análise e as que prosseguem tentam justamente demonstrar que, aos olhares da sociologia de Weber, mais especificamente acerca daquilo por ele definido como a ideia da profissão como uma vocação e dever, bem como das consequências que advinham tanto para o fiel protestante, quanto, posteriormente, - após este conceito emancipar-se da esfera religiosa e ser aglutinado pelo modelo capitalista como uma espécie de moral ou ética econômica - para qualquer indivíduo inserido no mecanismo da

economia capitalista, o fato de não estar adequadamente adaptado a esta nova forma de interpretar a profissão gera uma espécie de punição. Esta punição está mais para o sentido do que Durkheim (2008) define enquanto uma espécie de coerção exercida pelo grupo. Na segunda informação, Kafka explicita de forma contundente a sua rejeição a qualquer tentativa de elevar o papel que o “inseto” ocupa em sua novela a um patamar que não seja o de simples meio metafórico para expressar um conflito contido na realidade. Ao afirmar, assim, quando da tentativa de publicação da mesma, que “[...] não aceita que a ilustração da capa represente um inseto: ‘Isso não, sobretudo isso! O inseto não pode ser desenhado. Não pode nem aparecer de longe’” (LEMAIRE, 2006, p. 187). Assim, vai se revelando uma nova proposta para interpretar o autor tcheco. Proposta esta que se afasta de qualquer ideia relativa ao “fantástico”.

Neste sentido, não é por acaso que Modesto Carone, em artigo intitulado “O realismo de Franz Kafka”, alerta-nos a respeito do enquadramento de Kafka enquanto autor de obras “fantásticas”, quando na verdade o que está presente é um realismo através do qual o autor, ao utilizar-se de imagens ficcionais como a metamorfose de Gregor Samsa, faz, na verdade, um relato realista da condição humana ou, nas palavras do autor:

[...] a deformação da realidade que pode ser sugerida pela obra do autor obedece a uma percepção aguda do mundo. Kafka mostra [...] as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado. (CARONE, 2008, p. 01)

Sendo assim, o que Kafka objetivava demonstrar é que a partir do momento em que Gregor Samsa não mais atende as exigências sociais, expressas na obra por meio do dever para com a firma que o emprega e para com a família, este é realmente visto como um inseto e deixado de lado.

Acontece que é exatamente este o processo destacado por Max Weber, salvo as devidas adequações de ordem contextual. Ao fazer uma análise histórica das raízes de quatro vertentes do protestantismo, a saber, Calvinismo, Pietismo, Metodismo e Seitas Anabatistas, o autor relata a forma pela qual uma ética comum – baseada na ideia da profissão como uma vocação divina e do chamado a uma regulamentação racional da vida presente nestas estratificações religiosas – foi apropriada pelo capitalismo através de uma confluência de fatores. No entanto, posteriormente, no decorrer do processo de emancipação da esfera

econômica frente à esfera religiosa, o estudo de Weber revela o processo de separação e independência da ideia que hoje temos da profissão como um dever e da racionalidade do tempo em função da potencialização do lucro. De fato, esta ideia foi tão bem absorvida pelo que o conceito durkheimiano define como *consciência coletiva*, que todo aquele que não se enquadra nesta conduta racional de vida ou não encara a profissão como um dever é posto à margem da sociedade.

Neste contexto, então, expressamos por meio da linguagem literária de Kafka o processo social narrado por Weber. Mas podemos ainda relacionar algumas passagens presentes em ambas as obras para ratificarmos a relação aqui proposta. Começamos com um pequeno trecho encontrado na obra de Weber, que nos fala a respeito de um efeito no qual os conflitos vivenciados pelos devotos protestantes desencadeariam um processo de autopunição perante as exigências religiosas:

E esse sentimento podia intensificar-se a tal ponto que a religiosidade assumia um caráter francamente histérico e produzia então, conforme mostram inúmeros exemplos, uma alternância de fundo psicológico [neuropático] entre estados semiconscientes de êxtase religioso e períodos de letargia nervosa re-sentidos como “afastamentos de Deus”, cujo *efeito* era exatamente o inverso daquela disciplina sóbria e rigorosa na qual a vida santa sistematizada do puritano capturava o indivíduo: um enfraquecimento daquelas “inibições” que escudavam a personalidade racional do calvinista contra os “afetos”. Do mesmo modo, a ideia calvinista de danação da criatura, transposta em forma de *sentimento* - por exemplo, o chamado “Wurmgefühl” {“sentimento de ser um verme”} -, podia dar em esgotamento da energia na vida profissional. (WEBER, 2004, p. 119)

Este é, talvez, o trecho que torna mais explícita a possibilidade de compreensão da obra literária em questão a partir do processo identificado pela sociologia weberiana no que diz respeito à ideia de dever perante a profissão. *Grosso modo*, salvo as matizes religiosas do conflito relatado acima por Weber, este é exatamente o conflito de Gregor Samsa. Para além do processo de ordem conflituosa narrada pelo autor Alemão, o que chama atenção no trecho acima é a expressão *Wurmgefühl*, que como o próprio autor explica, diz respeito à ideia de danação da criatura, o qual é registrado todas às vezes que o fiel não se adapta às exigências de ordem racional e de ascetismo intramundano exigidas pela religião, transsubstanciadas, assim, no sentimento de ser um verme.

Dizemos “salvo as matizes religiosas do conflito relatado acima por Weber” porque é certo que o processo narrado pelo autor ainda não é propriamente aquele que será encontrado posteriormente, após a emancipação do capitalismo de todas as “impurezas” causadas pela mistura com algumas ideologias religiosas, e que por isso deve-se resguardar aqui os devidos cuidados na relação proposta, já que o drama vivenciado por Gregor Samsa e o sentimento expresso na obra de Kafka já é aquele que materializa o que restou da ideia da profissão como um dever, no estágio em que o capitalismo já se emancipou da confluência com a esfera religiosa. O sentimento de Gregor é a culpa que nasce do sentimento de “não pertencimento” a uma ordem moral estritamente ligada à economia, mas totalmente desligada da ética religiosa.

Tomadas as devidas precauções, poderíamos até, de forma cômica e especulativa, afirmarmos que Kafka inspirou-se no trecho acima para criar a metáfora do Gregor-inseto, a partir do termo “sentimento de ser um verme” descrito por Weber.

Quando Gregor Samsa não mais corresponde às exigências da firma e não consegue nem mesmo cumprir o rigoroso horário de trabalho – processo este tão exaustivamente destacado por Kafka, quando o protagonista, em meio às tentativas de levantar-se da cama, dada a sua inabilidade com o novo “corpo”, observa periodicamente as horas para saber se conseguirá cumprir com o tempo programado pela firma – somente poderia ser caracterizado como um inseto ou, conforme a expressão de Weber, um verme.

Por fim, podemos mais uma vez demonstrar através de uma fala do gerente de Gregor Samsa que o que estava em questão para Kafka não era necessariamente a metamorfose em si mesma, mas sim a inadequação de Gregor perante as exigências familiares e profissionais. Exigências estas que já incorporaram a ideia de dever perante a profissão expressa por Weber. Em meio ao drama vivenciado pelo protagonista na sua primeira manhã como inseto, o gerente chega em sua busca e pronuncia as seguintes palavras:

- Senhor Samsa – bradou então o gerente, elevando a voz -, o que está acontecendo? O senhor se entrincheira no seu quarto [...] descura – para mencionar isso apenas de passagem – seus deveres funcionais de uma maneira realmente inaudita. [...] o seu emprego não é de forma alguma o mais seguro. [...] Nos últimos tempos seu rendimento tem sido muito insatisfatório; de fato não é época de fazer negócios excepcionais, isso nós

reconhecemos; mas época para não fazer negócio algum não existe, senhor Samsa, não pode existir. (KAFKA, 1997, p. 19-20)

Quanto às exigências feitas pelo gerente e o quanto elas expressam a relação aqui proposta, resta-nos apenas deixar que o próprio Weber fale a respeito desta ideia esmagadora de dever irrevogável com a qual, ironicamente, o próprio Gregor, parafraseando o sociólogo alemão, poderia expressar a sua indignação e transformar-se em mártir de um processo de metamorfose sofrido pelo ocidente. Para o qual, todos nós, se não nos adequarmos a esta espécie de ética econômica capitalista, nos tornemos mesmo apenas insetos:

[...] a ascese, ao se transferir das celas dos mosteiros para a vida profissional, passou a dominar a moralidade intramundana e assim contribuiu [com sua parte] para edificar esse poderoso cosmos da ordem econômica moderna ligado aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela máquina, que hoje determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem – não só dos economicamente ativos – e talvez continue a determinar até que cesse de queimar a última porção de combustível fóssil. Na opinião de Baxter, o cuidado com os bens exteriores devia pesar sobre os ombros de seu santo apenas “qual leve manto de que se pudesse despir a qualquer momento”. Quis o destino, porém, que o manto virasse uma rija crosta de aço. No que a ascese se pôs a transformar o mundo e a produzir no mundo os seus efeitos, os bens exteriores deste mundo ganharam poder crescente e por fim irresistível sobre os seres humanos como nunca antes na história. Hoje seu espírito [...] safou-se dessa crosta. O capitalismo vitorioso, em todo caso, [...] não precisa mais desse arrimo. [...] e a ideia do “dever profissional” ronda nossa vida como um fantasma das crenças religiosas de outrora. [...] a ambição do lucro tende a associar-se a paixões puramente agonísticas que não raro lhe imprimem até mesmo um caráter esportivo. (WEBER, 2004, p. 165-166)

Neste sentido, o conflito vivenciado por Gregor Samsa, bem como a exclusão e opressão por ele sofrida são denunciadas por Weber nas últimas linhas da sua *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, como ficou demonstrado na última citação aqui posta. A metáfora kafkiana do homem metamorfoseado em inseto é, na verdade, uma denúncia a respeito da “rija crosta de aço” que a todos nos envolve e da qual Gregor Samsa é apenas o porta-voz que gravou na história, talvez pela peculiaridade dos acontecimentos tragicômicos por ele vivenciados, um processo que acontece em níveis microscópicos cotidianamente.

Por fim, “a metamorfose do ocidente” que está expressa no texto weberiano relata um processo no qual uma nova conduta racional de vida e a ideia da profissão como um dever -

que modifica “com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem – não só dos economicamente ativos” (WEBER, 2004, p. 165), foi apropriada pela cultura capitalista em nome da conquista do que esta mesma ética protestante tanto buscou afastar-se: a própria rendição à ideia de lucro com vistas a um utilitarismo material, provando de uma vez por todas o afogamento do homem moderno na materialidade da existência, condenando-o a viver o drama de Gregor Samsa sem conseguir evadir-se da “rija crosta de aço”, a qual, no processo criativo de Kafka, está representada nas quatro paredes do cômodo que o abriga e no sentimento de inutilidade quando não mais corresponde as expectativas familiares no que diz respeito a uma espécie de exigência moral com origem na ideia de encarar-se a profissão como um dever.

CAPÍTULO 3

THOMAS MANN E MAX WEBER: POR UM DIÁLOGO EM TORNO DA ESFERA ESTÉTICA

Friedrich Nietzsche é, talvez, depois de Goethe, o maior representante de um tema essencialmente alemão, embora inserido, necessariamente, em um contexto europeu mais abrangente: a questão da esfera estética. Tema que se apresenta, a um só tempo, de forma antagônica e complementar sob dois aspectos: por um lado, a disciplina, a racionalidade, o espírito e tradição burguesas herdadas, segundo Weber (2004), da Reforma Protestante. Mais especificamente, no caso em questão, o protestantismo representado pelo pietismo alemão, conferindo ao processo criativo algo próximo de um comportamento metódico e sistemático. Por outro lado, a arte como fruto da inspiração, da irracionalidade de um processo criativo que se emancipou de todas as formas de coerção, principalmente aquela da esfera religiosa (cf. Weber, 2000, p. 402). Longe de se contraporem, estes dois aspectos se complementam no contexto alemão do século XVIII e XIX. Mas, de acordo com a tomada de posição de cada autor dentro do campo de produção simbólica, podem apresentar leves e não menos importantes dicotomias (cf. Bourdieu, 1996). É este o cerne do conflito que vamos encontrar na obra de Max Weber e nos textos de Thomas Mann. Será este o trilho norteador da discussão que desenvolveremos nas linhas seguintes.

Encontraremos, assim, em *A gaia ciência* (2007), sob o título de “Trabalho e Tédio”, aquilo que para nós apresentou-se como um grande resumo de toda a discussão a ser desenvolvida. Neste pequeno trecho, ao comentar a questão da natureza das motivações para o trabalho e suas implicações, Nietzsche perpassa: (1) o contexto intelectual alemão e a *bildung* como tradição na formação do indivíduo e (2) a influência do protestantismo na formação da ideia burguesa quanto à profissão e seu impacto na esfera estética. Começemos, portanto, com a explicação nietzscheana:

Procurar um trabalho pelo salário é uma preocupação comum a quase todos os habitantes dos países civilizados; o trabalho é para eles um meio, deixou de ser um fim em si; por isso são pouco apurados na sua escolha de trabalho, desde que colham um grande lucro. Mas há naturezas mais exigentes que preferem perecer a trabalhar sem alegria: são pessoas seletivas, que não se contentam com pouco e a quem um ganho abundante não satisfará se não virem no trabalho o ganho dos ganhos. Os artistas e os contemplativos de

todas as espécies fazem parte dessa categoria humana rara, mas também esses ociosos que passam a sua existência a caçar ou a viajar, a ocupar-se em aventuras galantes ou a correr aventuras. Todos procuram o trabalho e a necessidade na medida em que possam estar ligados ao prazer e, se necessário, até o pior e mais duro trabalho. Mas, saídos daí, são de uma indolência, mesmo se esta lhe cause a ruína, a desonra, perigos de morte ou de doença. Receiam menos o tédio do que um trabalho sem prazer: é preciso mesmo que se entediem muito para que o seu trabalho resulte. Para o pensador e todos os espíritos inventivos, o tédio vem a ser esta desagradável “calma” da alma que precede o cruzeiro feliz, os ventos alegres; é preciso que ele suporte em si esta calma, esperando o seu efeito. É precisamente isso que as naturezas menores não podem obter de si! Expulsar o tédio de qualquer modo é vulgar, assim como trabalhar sem prazer. Talvez o que distingue o asiático do europeu é capacidade do primeiro de um repouso mais demorado e mais profundo; mesmo os seus narcóticos agem lentamente e exigem paciência, ao contrário do veneno europeu, o álcool, de uma rapidez repugnante. (Nietzsche, 2007, p. 63-64)

Para visualizarmos melhor no corpo da citação acima os dois itens salientados anteriormente, vamos dividi-la esquematicamente, adequando a cada um deles os fragmentos correspondentes quanto ao assunto que será desenvolvido, e aos quais designaremos de *a*, *b* e *c*:

(1) O contexto intelectual alemão e a <i>Bildung</i> como tradição na formação do indivíduo	a) “[...] há naturezas mais exigentes que preferem perecer a trabalhar sem alegria [...] um ganho abundante não satisfará se não virem no trabalho o ganho dos ganhos.”
(2) A Influência do protestantismo na formação da ideia burguesa quanto à profissão e seu impacto na esfera estética.	b) “[...] procuram o trabalho e a necessidade na medida em que possam estar ligados ao prazer e, se necessário, até o pior e mais duro trabalho.” a) “[...] o trabalho é para eles um meio, deixou de ser um fim em si; só por isso são pouco apurados na sua escolha de trabalho, desde que colham um grande lucro.” b) “Os artistas e os contemplativos de todas as espécies fazem parte dessa categoria humana rara [...]” c) “[...] saídos daí, são de uma indolência, mesmo se esta lhe cause a ruína, a desonra, perigos de morte ou de doença. Receiam menos o tédio do que um trabalho sem prazer: é preciso mesmo que se entediem muito para que o seu trabalho resulte. Para o pensador e todos os espíritos inventivos, o tédio vem a ser esta desagradável “calma” da alma que precede o cruzeiro feliz, os ventos alegres; é preciso que ele suporte em si esta calma, esperando o seu efeito.”

A esquematização acima proposta deve ser aqui unicamente entendida como recurso heurístico e roteiro para o desenvolvimento das questões acima apresentadas. Neste sentido, é curioso que a passagem nietzscheana concentre um pequeno histórico das questões inerentes à discussão apresentada neste trabalho. O que não seria de grande surpresa, já que ao lado de Goethe, Nietzsche foi um dos nomes no cenário alemão a desenvolver a temática da ideia

burguesa de profissão e da *bildung* como tradição, bem como os reflexos de ambas na esfera estética.

Utilizando cada tópico da tabela acima como subitem, abordaremos cada uma das questões com o intuito de encaminhar a discussão para o *grand finale*: a esfera estética. Por fim, antes de entrarmos propriamente na argumentação, devemos situar o leitor no contexto das duas obras escolhidas para análise e relação com a sociologia de Max Weber: *Os Buddenbrook* e *Morte em Veneza*.

Sob o título de *Os Buddenbrook: decadência duma família* (1901), Thomas Mann insere-se definitivamente no campo literário alemão. A novela conta a saga de uma família burguesa tradicional alemã durante quatro gerações. Neste contexto, expressam-se questões como o conflito do artista entre a ascendência burguesa da própria família e a vocação para a arte. É importante destacar que, apesar de comumente atribuir-se a “decadência” ao fator financeiro, a oportunidade conferida por esta pesquisa revela que, mesmo que possamos interpretá-la, *grosso modo*, nesta chave, uma leitura mais atenta e munida dos elementos próprios da sociologia weberiana revela outro sentido, qual seja, o da perda da vocação, tal como aquele encontrado n’*A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (cf. Goldman, 1988).

Morte em Veneza (1912), por sua vez, apresenta-se, na imagem do protagonista Gustav Aschenbach, como a personificação do conflito vivido por Thomas Mann em torno do papel da esfera estética e da natureza da sua inspiração. A novela conta a trajetória do escritor Gustav Aschenbach que, na busca por permitir que toda a sua intensidade criadora pudesse vir à tona, almeja, em um período de férias, longe de seus compromissos profissionais, recuperar-se física e mentalmente. Levado após inúmeras circunstâncias a Veneza, o escritor percebe-se consumido por sua admiração em torno da beleza de Tádzio, um jovem que está hospedado no mesmo hotel que o seu. A partir desse encontro, todos os dias de Aschenbach são direcionados para a construção de circunstâncias em que ele possa admirar a beleza do jovem, de forma que o protagonista acaba por ser consumido pelo seu intento, não conseguindo nem mesmo abandonar a cidade quando do surgimento de uma peste, morrendo, ao final do romance, por buscar desenfreadamente a beleza de Tádzio. Longe de remeter ao tema da

homossexualidade, Thomas Mann apenas corporificou na figura do jovem Tádzio e na sua beleza a inspiração apaixonada e descomprometida de qualquer racionalismo.

3.1. O contexto intelectual alemão e a *Bildung* como tradição na formação do indivíduo

“[...] há naturezas mais exigentes que preferem perecer a trabalhar sem alegria [...] um ganho abundante não satisfará se não virem no trabalho o ganho dos ganhos.” (NIETZSCHE, 2007, p. 63-64)

Toda a obra de Thomas Mann está envolta pela atmosfera da *Bildung*. O objetivo deste tópico não é desenvolver conceitualmente ou problematizar esta tradição intelectual alemã, já que diversas obras realizaram com mérito este trabalho⁵, mas apenas situar o leitor no contexto intelectual alemão com vistas a facilitar a compreensão da relação entre a obra sociológica de Weber e a literatura de Thomas Mann.

Assim, nas palavras de Nietzsche, a principal característica da *Bildung*⁶ é a formação interna do indivíduo, ou seja, aquela na qual a profissão é apenas um objeto ou meio de aprimoramento das capacidades interiores. Formar apenas para exercer uma função profissional do ponto de vista prático ou objetivo contrasta com a *Bildung*. Podemos situar tal conceito como atrelado ao âmbito da subjetividade em oposição ao utilitarismo de ordem objetiva.

Segundo Georg Simmel a respeito do conceito de cultura, mas que pode ser compreendido à luz da *Bildung*, a real formação do indivíduo somente se completa quando o conhecimento ganha sentido no universo íntimo do ser, assim:

Todo tipo de aprendizado, virtuosismo, refinamento num homem não pode levar-nos a atribuir-lhe verdadeira cultura [*Kultivierheit*] se essas coisas funcionam [...] apenas como acréscimos à sua personalidade a partir de uma área [*Wertgebiet*] externa a ela e que, em última análise, permanece externa a ela. Nesse caso, um homem pode ter atributos cultivados [*Kultivierheiten*], mas não é culto; a cultura só acontece quando os conteúdos absorvidos do reino suprapessoal parecem, como

⁵ Podemos citar pelo menos três, utilizadas aqui como referências de pesquisa, em que a questão da *Bildung* é desenvolvida: de Wolf Lepenies, *As três culturas*; de Fritz Ringer, *O declínio dos mandarins alemães* e de Harvey Goldman, *Max Weber and Thomas Mann: Calling and the Shaping of the Self*

⁶ A tradução literal de *Bildung* pode significar formação, educação, instrução. Como conceito sociológico representa, principalmente, o ideal alemão de formação do indivíduo que privilegia o interior em detrimento do exterior ou de caráter utilitarista.

que mediante uma harmonia secreta, desenvolver na alma somente aquilo que existe em seu interior como sua própria tendência instintiva e a prefiguração interna de sua perfeição subjetiva. (SIMMEL, 1911, p. 248 *apud* RINGER, 2000, p. 112)

Neste sentido, o romance de formação *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* representa, na figura do próprio Wilhelm, esta tendência alemã para a *Bildung*. O conflito vivenciado pelo protagonista é exatamente aquele do contexto alemão do final do século XVIII e início do século XIX. A tendência burguesa para a profissão contrastando com a formação da personalidade individual, a qual, assim como em *Os Buddenbrook*, está representada na esfera artística. Em linhas gerais, no caso do romance de Goethe, expressamo-lo no seguinte trecho no qual Wilhelm fala a respeito do mesmo tema:

De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim? [...] instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção [...]. (GOETHE, 2006, p. 284)

Sob o signo da *Bildung*, desdobra-se ainda outro aspecto: o conflito entre poesia e ciência que perpassa também o papel da literatura na construção de uma cultura própria alemã. Wolf Lepenies (1996) trata das relações entre poetas, literatos e cientistas sociais na segunda metade do século XIX, bem como da disputa entre estes três grupos para fornecer uma orientação frente às mudanças da sociedade moderna. Ele nos mostra que se formou um grande debate, principalmente no caso da Alemanha, em torno da abertura deste país a movimentos tanto de ordem econômica quanto filosófica. Com relação ao primeiro, destaca-se a grande industrialização, já em estado bem desenvolvido na França, e o crescimento da burguesia. Quanto ao segundo, ressaltamos a não aceitação por parte da *intelligentsia* alemã – principalmente os poetas – de correntes como o positivismo e o racionalismo.

Max Weber travou uma grande discussão em torno do processo de industrialização e da implantação do capitalismo na sociedade alemã, problematizando e analisando conceitos que, neste âmbito, envolvem questões tanto de aspecto metodológico, como o positivismo e o racionalismo, quanto de ordem empírica, como a ideia de *desmagificação* do mundo, expressa no conceito de *desencantamento do mundo*. Grande parte da metodologia weberiana, de seu posicionamento em relação ao desenvolvimento da sociologia enquanto ciência ou, ainda, da formação de grandes conceitos como o de “líder carismático” foram fruto do intenso debate

travado com esta parcela da *intelligentsia* alemã, especialmente com os poetas representados por Stefan George. Lepenies (1996) explica que Stefan George possuía uma espécie de círculo de adeptos, no qual era defendida a tradição romântica alemã e a poesia em contraste com o movimento dos literatos de cunho realista que ganhava força na França. Segundo o autor, Weber chega até a compartilhar com Stefan George e seus adeptos uma espécie de desconfiança com relação à literatura realista praticada na França, pois, para ambos, uma literatura engajada como a de Zola que possuísse e manifestasse em suas obras ideais revolucionários ou nacionalistas descaracterizava-se, já que os literatos, ao utilizarem-se dos romances de folhetins e dos periódicos da época para defender seus posicionamentos ideológicos, distanciavam-se do fazer científico e de toda uma metodologia mais rigorosa, perdendo, portanto, sua legitimidade e autonomia.

A divergência entre os conceitos de *Kultur* e *Zivilisation*, segundo Norbert Elias (1994), elucida em parte esta divergência alemã quanto ao fato de a literatura, especialmente no caso francês, ser um veículo de manifesto político e social. Elucida ainda a tendência do romantismo alemão em dar preferência ao cultivo do interior em detrimento do exterior no que diz respeito à formação do indivíduo, o que ocasiona esta repulsa por parte da *intelligentsia* alemã da formação utilitarista voltada para profissões de caráter mais prático. Nas palavras de Elias:

O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos deste tipo, por um lado, e fatos políticos, econômicos e sociais, por outro. (ELIAS, 1994, p. 24)

Assim, o conceito de *Kultur*, diferentemente do caso francês, demarca bem claramente uma fronteira entre elementos comuns a assuntos intelectuais e artísticos, por um lado, e acontecimentos políticos ou sociais de outro.

Encontraremos ainda, no entanto, inúmeras divergências no que diz respeito ao posicionamento de Weber e do círculo de Stefan George frente a questões de ordem metodológica e política. Podemos dizer que Weber mantinha, de certa forma, um posicionamento pessimista em relação à entrada do capitalismo na Alemanha, tendo em vista

que já o percebia como modelo econômico que viria a prevalecer e que, portanto, mais cedo ou mais tarde se configuraria como predominante. Lepenies explica que:

Weber acusava de romantismo todos aqueles que resistiam às condições e tendências de desenvolvimento que não pudessem ser modificadas; resignava-se, em um sentido calvinista, com uma realidade cujo transcender não estava em poder do homem. (LEPENIES, 1996, p. 283)

Ringer (2000) classifica com um termo preciso a posição de Weber: *sobriedade intelectual*. Para o cientista social não poderia haver erupções apaixonadas que comprometessem a lúcida análise dos fatos. Exatamente aquele posicionamento já demonstrado no texto a respeito da objetividade nas ciências sociais, qual seja, o de separar claramente as opiniões do homem dos resultados alcançados através da ciência. (cf. Weber, 2003). Ringer escreve:

Um único modernista nunca pediu desculpas por discordar da maioria de seus colegas: foi Max Weber. Era ele próprio um patriota fervoroso. Na verdade, é difícil descobrir algo que tenha sido mais sagrado para ele do que o egoísmo irrestrito de seu próprio país, a não ser a absoluta honestidade intelectual que ele recusava sacrificar às suas próprias necessidades emocionais ou as de qualquer outro. Não sentia nada além de desprezo pela histeria superpatriótica e xenófoba que se estabeleceu depois de 1914. Quando manifestada por industriais e *junkers*, considerava-a pura hipocrisia; quando a detectava entre seus colegas, julgava-a desenfreada, efeminada e, de qualquer forma, repulsiva. Sua ética era a do autocontrole. Considerava dever do intelectual enfrentar como homem as realidades desagradáveis e, quando suspeitava que outros acadêmicos se desviavam dessa norma, colocava-os desdenhosamente na categoria dos voláteis literatos. (RINGER, 2000, p. 186)

Para Stefan George e seu círculo, no entanto, era possível “blindar” Alemanha contra o movimento e a ideologia capitalista e racionalista. Bastaria, para isso, como nos descreve Ringer, a manutenção e fortificação do modelo de estado já praticado naquele país que privilegiava o funcionalismo público e que defendia a *bildung* como norteadora de uma sociedade única, que prezasse pela sua cultura e tradição. A separação entre estado e sociedade também era condenada pelo poeta. Stefan George creditava ao romantismo alemão e ao conceito da *bildung* a capacidade de formar uma *intelligentsia* que mantivesse os ideais da tradição alemã. Para isso, parte dessa *intelligentsia* alemã, como os próprios poetas ou

acadêmicos⁷, colocavam-se em uma posição acima da sociedade e do povo comum, acima mesmo de cientistas e literatos, creditando a si mesmos um poder quase metafísico. O poeta não deveria imiscuir-se com questões sociais, pois, permanecendo acima delas, resguardava a sua integridade intelectual e criativa, além de transformadora. Se para Max Weber a ciência somente seria válida na medida em que os seus resultados permanecessem a salvo dos juízos de valor daquele que pretendesse produzi-la, para Stefan George, o poeta seria responsável, com sua capacidade de percepção e sentir diferenciados, pela transformação da sociedade e pelo resgate dos valores humanos em detrimento de uma sociedade tecnológica e moderna. O círculo de Stefan George, portanto, não se limitava a um fazer poético e estético, mas pretendia atuar como um modelo a ser seguido para resguardar a Alemanha do racionalismo francês, do capitalismo e do liberalismo. Era justamente essa postura que Max Weber não admitia e condenava, pois, para ele, a Alemanha não precisava de profetas, mas de homens capazes de usar a razão para localizar e guiar lucidamente a sociedade emergente. Deste contexto de disputas Weber amadurece, segundo Lepenies, o conceito de “líder carismático”:

[...] A aversão de Weber ao profetismo moderno deveria intensificar-se ainda mais com a entrada em cena justamente do poeta como profeta e visionário, como líder carismático numa época que ao contrário precisava de perícia prática e de um equilibrado senso de proporção para o politicamente factível.

Entretanto, a análise mais radical do Círculo de George – [...] – teve lugar nas observações de Weber sobre líder carismático [...] (LEPENIES, 1996, p. 283)

É importante destacarmos aqui que Weber não se posicionava contra a literatura, mas sim contra a postura intelectual dos literatos. Ainda segundo Lepenies:

[...] Max Weber designava os literatos como produtores de rabiscos apressados, descomprometidos e irresponsáveis, que degeneravam em nacionalismo emotivo, utopias sócio-econômicas e carnaval revolucionário [...]. (LEPENIES, 1996, p. 220)

Tal posicionamento pode ser compreendido à luz de sua própria metodologia sociológica. Weber jamais se permitiu leituras apressadas e apaixonadas dos movimentos que ocorriam na Europa desde o início do século XIX. Talvez os seus próprios conceitos de racionalismo e ascetismo o levassem a agir desta forma. Toda a sua metodologia estava

⁷ Para esta parcela de acadêmicos alemães que adotaram esta postura, Ringer (2000) desenvolveu a nomenclatura de *mandarins*.

fundamentada em torno da compreensão e da reconstrução dos processos históricos que haviam culminado em uma dada realidade, na busca pela compreensão de toda a causalidade envolvida no contexto em análise, sem jamais partir para leituras que pudessem denunciar um engajamento político ou que fossem motivadas por ideologias apaixonadas. Weber posicionou-se, na verdade, em um nível médio, onde não compartilhava da tentativa, segundo ele utópica, de blindar a Alemanha frente o avanço de tais mudanças, sendo, portanto, um tanto pessimista em relação à modernidade, mas acreditava que a compreensão desses fenômenos pudesse ajudar na construção de uma ciência mais objetiva.

Já Thomas Mann, por sua vez, também ocupou essa posição intermediária. Segundo Lepenies: “Ao esteticismo Thomas Mann contrapunha seu caráter burguês, mas à interpretação sociológica da vida típica do burguês contrapunha sua existência artística” (LEPENIES, p.300, 1996). Portanto:

O fato de Thomas Mann, quisesse ou não, fazer parte dos literatos constituía a contradição produtiva da sua posição. A tática política teria exigido que fizesse passar suas concepções pelas de um poeta alemão, porém a integridade artística o forçava a formulá-las como concepção de mundo de um escritor europeu. (LEPENIES, 1996, p. 299)

Teremos, assim, em Thomas Mann, a personificação de um conflito que era assumidamente presente em torno da inspiração artística, e que trazia consigo uma mística apaixonada de caráter alemão, de uma racionalidade burguesa que buscava na literatura meios de fazer uma crítica social.

Thomas Mann contrapusera a música, enquanto meio íntimo de expressão do alemão, à superficial literatura social dos franceses. [...] E todavia: justamente na música é que se verificou qual a tendência de Thomas Mann ao social, ao sociológico, aos motivos weberianos não poderia ser reprimida. Pois de Lutero a Max Reger, passando por Bach, a música alemã – o contraponto e a grande fuga – era para ele a “expressão sonora da ética protestante”. (LEPENIES, 1996, p. 300)

Toda esta arguição em torno do contexto no qual estavam inseridos Max Weber e Thomas Mann nos leva de volta a Nietzsche.

[...] procuram o trabalho e a necessidade na medida em que possam estar ligados ao prazer e, se necessário, até o pior e mais duro trabalho. (NIETZSCHE, 2007, p. 63-64)

Goldman afirma que “usando esses conceitos (o autor refere-se à vocação (*beruf*) e personalidade), Weber e Mann eventualmente foram capazes de analisar fenômenos que

parecem ser cruciais para o desenvolvimento do mundo moderno, da sua própria nação, e para suas vidas pessoais”⁸ (GOLDMAN, 1988, p. 2). Sem dúvida, Goldman afirma de forma assertiva, que além de usarem a ciência, no caso de Weber, e a literatura, no caso de Thomas Mann, para analisarem processos comuns a sua contemporaneidade, ambos vivenciaram em si mesmos conceitos como a *Bildung*, *Beruf*⁹, e tantos outros que os ajudaram a formar uma personalidade profundamente ligada à cultura e tradição alemãs, mas com o distanciamento necessário para conferir-lhes a lucidez imprescindível para todo aquele que é analista do próprio contexto no qual está inserido.

Neste sentido, além de pesquisarem o trabalho como vocação (ou chamado), vivenciaram eles próprios os desafios de uma posição profissional que lhes proporcionou um misto de prazer e angústia, seja pelo próprio contexto ou desafios inerentes ao fazer científico ou literário, ou pela vivência da *Bildung*, no sentido já exposto anteriormente. No fim, ambos atenderam a vocação que a vida lhes entregou, mesmo que para isso suas profissões representassem, pelos desafios escolhidos, “o pior e mais duro trabalho”.

3.2. Influência do protestantismo na formação da ideia burguesa quanto à profissão

[...] o trabalho é para eles um meio, deixou de ser um fim em si; só por isso são pouco apurados na sua escolha de trabalho, desde que colham um grande lucro. (NIETZSCHE, 2007, p. 63-64)

Trabalho como um fim em si mesmo. Lucro como consequência. Está expressa na frase de Nietzsche toda uma tradição essencialmente alemã. Não dizemos que não se tenha manifestado nas demais culturas e nações, mas, com certeza, manifestou-se de maneira pujante na cultura germânica. As raízes desta forma de ver a profissão fazem parte dos pilares que ergueram o conflito presente nas questões que envolvem a esfera estética, e, novamente, ninguém melhor que Goethe para abrir a discussão que se seguirá. Para este tópico, no entanto, o que nos interessa não são as suas obras, mas o próprio Goethe.

⁸ Tradução minha.

⁹ Um bom exemplo de outro texto que trata do mesmo tema é *Ciência como vocação*

Thomas Mann, em ensaio sobre o autor alemão, desmascara essa presença burguesa na “formação” de Goethe, marcada exaustivamente pelos traços educacionais burgueses de seu pai, como podemos verificar:

Há nele um traço burguês de amor à ordem que ele herdou do pai — de quem também lhe vem a séria disciplina de vida — e que, como no pai, transformou-se com a idade em pedantismo e em mania de colecionador. Em Poesia e verdade, ele conta que o Conselheiro Imperial levava ao extremo o princípio de terminar qualquer coisa iniciada. Mesmo que um livro seja enfadonho, uma vez iniciada a leitura é preciso ir até o fim; e assim ele insistia obsessivamente na finalização de tudo o que tivesse começado, ainda que o empreendimento em questão se revelasse incômodo ou mesmo inútil. O pai não tolerava que Wolfgang abandonasse estudos de desenho como esboços inacabados: circundava com lápis esses esboços a fim de obrigar o jovem a completar o desenho. Não se deve subestimar a eficácia de tal persistência pedagógica para a vida. Certamente, a ordem ético-produtiva de terminar as coisas era um corretivo necessário para a natureza de Goethe, que facilmente se enfadava e inquietava, curiosa por inúmeras coisas. (MANN, 2011 p. 79)

Mais a frente, Thomas Mann ainda afirma:

“A Maneira do artista criar”, disse Goethe a Eckermann, quer sempre acabar logo e não encontra prazer no trabalho. O talento verdadeiro e genuinamente grandioso encontra a sua maior felicidade na realização. (MANN, 2011 p. 80)

Goethe praticamente antecipa a afirmação de Nietzsche. Ou poderíamos alegar, cronologicamente, que Nietzsche parafraseia Goethe. O que nos interessa, no entanto, é que ao afirmar que “o trabalho deixou de ser um fim em si”, Nietzsche segue a mesma trilha de Goethe quando este afirma que o artista “não encontra prazer no trabalho” ou “a sua maior felicidade na realização”. E este é apenas um aspecto desta aproximação, qual seja, o do burguês encarar a profissão com um fim, um dever “sagrado” e, no entanto, prazeroso. Podemos destacar ainda a *práxis* desta visão: a atenção constante à disciplina e à ordem não somente exteriores, mas principalmente no que diz respeito ao mundo mental, nos conduz à tese de Weber segundo a qual tais características foram herdadas de uma ética protestante. No entanto, cabe-nos aprofundar um pouco mais esta questão para melhor compreendê-la no contexto alemão.

Ainda no texto de *A ética protestante*, Weber analisa quatro vertentes oriundas do protestantismo: Calvinismo, Pietismo, Metodismo e Seitas Anabatistas e Batistas. Em cada uma delas apresenta as variações dogmáticas e contextuais que foram forjando as

transformações da Igreja reformada de Lutero. No cenário da discussão aqui posta quanto à tradição alemã, e no que diz respeito à esfera estética, analisaremos de forma mais profunda o Pietismo.

Ao analisarmos o histórico construído por Weber em torno das quatro vertentes protestantes, sobressai como elemento comum a todas elas a ascese intramundana e a conduta racional de vida na busca da comprovação da salvação. Para o pietismo, ou para o pietismo alemão, no entanto, teremos um elemento primordial para a compreensão da problemática presente na tradição religiosa alemã, com profundos impactos para a esfera estética. Este elemento aparece no retorno de um fator que, se o próprio Weber não chegou a classificar como de caráter imanente, atribuiu certa flutuação à racionalidade mais estável presente no calvinismo, a saber: “experimentar *sentimentalmente* a bem aventurança eterna (a “felicidade”, como ele diz), em vez de instruí-los a adquirir pelo trabalho racional a certeza de ir gozá-la no outro mundo” (WEBER, 2004, p. 123-124) (grifos do autor). Esta especificidade do sentimento Weber atribui a Zindendorf, um dos pensadores que moldaram o pietismo alemão, o qual estava ainda mais latente no interior da comunidade de Herrnhut¹⁰. Sem dúvida, isso confere a este recorte alemão uma particularidade singular no sentido de que não basta, por mais disciplinada que seja, a racionalização da conduta de vida quanto à profissão como forma de salvação. Aqui neste contexto, exige-se ainda a certeza através do sentimento, e neste mundo, da salvação e das bem-aventuranças. Teremos, portanto, esta tensão ou flutuação que tem nos dois extremos o luteranismo e o calvinismo e, no meio deste jogo de forças, o pietismo alemão. Ainda n’A *ética protestante* Weber destaca:

Tudo somado, se considerarmos o pietismo alemão dos pontos de vista que aqui nos interessam, teremos de constatar no embasamento religioso de sua ascese uma hesitação e uma incerteza que contrastam a olhos vistos com a férrea coerência do calvinismo e que em parte se deve a influências luteranas, em parte ao caráter sentimental de sua religiosidade. [...] Mas em comparação com o calvinismo, a intensidade da racionalização da vida teria de ser necessariamente menor, porque o estímulo interno da ideia centrada no estado de graça a ser comprovado sempre de novo, inclusive como garantia do futuro eterno foi desviado sentimentalmente para o presente, e no

¹⁰ Hernutense, hernuto. Em alemão Herrnhuter, membro da fraternidade de Herrnhut, de doutrina pietista e econommia coletivista, cujo nome replica o da pequena cidade alemã onde se ergueu a sede desta peculiar confraria sectária dos irmãos morávios acolhidos pelo piedoso conde Von Zinzendorf (1700-1760) em suas terras na saxônia. Cf. WEBER, 2004, p. 284.

lugar da autoconsciência que o predestinado almejava conquistar passo a passo no trabalho profissional sem descanso e bem-sucedido foram colocadas essa humildade e essa fragmentação do ser, decorrente em parte da agitação dos sentimentos voltada puramente para experiências interiores, em parte do instituto luterano da confissão, considerado pelo pietismo muitas vezes com pesadas reservas, embora tolerado de modo geral. [...] Em seu conjunto o pietismo, de Francke e Spener a Zinzendorf, moveu-se no sentido de crescente ênfase no caráter sentimental. Não se tratava, porém, de nenhuma “tendência de desenvolvimento imanente” a expressar-se aí. Antes, aquelas diferenças resultavam de antagonismos do meio religioso (e social) de que provinham seus líderes. [Não se pode nesse passo descer a detalhes, da mesma forma que:] não vem ao caso o modo como a peculiaridade do pietismo alemão ganha expressão em sua distribuição social e geográfica. (WEBER, 2004 p. 124 -125)

O que interessa aqui é ressaltarmos que, no caso alemão, e em um recorte do contexto protestante mais amplo, teremos esse retorno do *sentir*, que cria uma tensão com a racionalização prática da vida, especialmente quanto à profissão. Tensão esta que não chega a romper com esta racionalidade, mas acrescenta uma singularidade a este processo. Assim, Weber ainda destaca:

Cabe lembrar aqui mais uma vez que as nuances que opõem esse pietismo sentimental e a conduta de vida religiosa do santo puritano apresentam-se, naturalmente, em gradações muito tênues. Se fosse preciso caracterizar ao menos provisoriamente uma consequência prática da diferença, pode-se apontar que as virtudes que o pietismo inculcava eram antes aquelas que podiam pôr em prática, de um lado, o funcionário, o empregado, o operário e o trabalhador que produz em domicílio “fiéis à sua profissão” e, do outro, empregadores de conformação preponderantemente patriarca!, ostentando sua condescendência a fim de agradar a Deus (à maneira de Zinzendorf). O calvinismo, em comparação, parece ter mais afinidade eletiva com o rígido senso jurídico e ativo do empresário capitalista burguês. O puro pietismo do sentimento, por fim — como já ressaltou Ritschl —, é um passatempo religioso para *leisure classes* {classes ociosas}. (WEBER, 2004 p. 124)

A hipótese que aqui se constrói – o contexto pietista alemão como uma singularidade essencial no processo de emancipação da esfera estética – está fundamentada no fato de que Weber descreve um descolamento da esfera artística perante a esfera religiosa. Para ele, assim como as demais esferas sociais, a estética também entra em tensão com a religião quando passa a concorrer com esta, colocando-se como meio de salvação intramundana:

Assim como ocorre em relação ao mais forte poder irracional da vida pessoal, a religiosidade ética, especialmente a fraternal, envolve-se também numa profunda tensão interna com a esfera da arte. Na origem a relação primitiva entre ambas foi certamente a mais íntima imaginável. Ídolos e ícones de todo tipo, a música como meio de êxtase ou de exorcismo ou de

atos culturais apotropéicos, como a dos cantores sacros e dos magos, os templos e as igrejas como as maiores obras artísticas, paramentos e instrumentos sacros de todo tipo como objetos particulares do trabalho artesanal fazem da religião uma fonte inesgotável de possibilidades de realização artística. No entanto, quanto mais a arte se constitui como uma esfera dotada de legalidade intrínseca — produto da formação dos leigos—, tanto mais costuma destacar-se diante das inteiramente díspares ordens hierárquicas de valores ético-religiosas que são assim constituídas. (WEBER, 2000 p. 402-403)

A oposição entre a esfera religiosa e a estética ultrapassa os limites da luta entre uma ética da fraternidade comunal e fechada, com suas regras bem definidas e com moral própria, por um lado, e uma insurgente ética do indivíduo que abandona a racionalidade ascética para mergulhar em um universo onde a valoração a respeito do mundo e seus conflitos ganha cada vez mais força, por outro, quando o que entra em questão, na verdade, é a luta de uma visão metafísica do mundo que coloca Deus como um ser supramundano, desprovido de forma, mas completo de significado, em detrimento de uma arte que ressalta justamente a forma e a materialização daquilo que se busca compreender ou visualizar. É natural que tal conflito possa agora tornar-se mais latente já que a arte em si mesma sempre representou a materialização daquilo que o artista ou próprio homem buscou compreender do mundo ou de si mesmo, e, se no início essa materialização estava restrita à esfera religiosa, com a produção de músicas, pinturas ou esculturas que apenas ratificavam uma visão ascética do mundo como principal meio de produção simbólica, agora a arte criou um universo dotado de autonomia e peculiaridades que entra em conflito com a esfera religiosa.

Este conflito nasce quando a arte, ao colocar-se como esfera independente e formadora de juízo de valor no artista passa a competir com a religião. Tal divergência pode ser representada principalmente no posicionamento do artista com relação ao processo de criação. Se antes a disciplina e a racionalidade ascéticas eram a principal fonte de inspiração do artista, e isso o prendia a representar na arte somente temas de caráter religioso, agora a arte também é um veículo pelo qual as ideias e os questionamentos dos artistas e da sociedade passam a ganhar vida e forma.

Esta nova fase entra em contradição com a esfera religiosa quando propõe como fuga do mundo e da sua racionalidade metódica uma arte descompromissada e que apenas deixa fluir e vir à tona de forma apaixonada e desenfreada as inspirações dos artistas.

É imprescindível destacar o fato de que este processo é gradativo e não abrupto. E que o caso descrito acima com relação ao pietismo representa um avanço no sentido de

intensificação da racionalização e desmagificação da esfera religiosa. Mas, ao mesmo tempo revestido com esta tensão fomentada por este retorno do elemento *sentimento*, ou, nas palavras de Weber, “agitação dos sentimentos voltada puramente para experiências interiores”, contrastando com a racionalidade prática vocacional profissional. Acreditamos que, no caso alemão em especial, o processo de descolamento da esfera estética herda esta tensão pietista entre racionalidade prática e sentimento voltado para experiências interiores. Neste âmbito, o artista, enquanto sujeito a encarnar este conflito, tem que equacionar, além da problemática do processo criativo engajado ou não com elementos comuns à religião, seus rituais e ícones, esta tensão entre arte como fim em si e a vivência íntima como estado de graça, uma espécie de salvação intramundana de caráter profano conferida pela arte. Weber ainda destaca que a esfera artística enquanto instância independente está condicionada ao caráter intelectualista da civilização moderna, e que este elemento confere ainda mais tensão a este processo de emancipação:

A descoberta consciente do especificamente artístico está reservada à civilização intelectualista. Mas é precisamente com isso que desaparece o caráter da arte de fundadora da comunidade, bem como sua compatibilidade com a vontade de salvação religiosa. Não apenas a religiosidade ética e a mística genuína condenam então aquela salvação intramundana que a arte puramente como tal pretende oferecer, vendo-a como coisa contrária a Deus e adversa a toda salvação da irracionalidade ética do mundo, com toda entrega a valores artísticos, puramente como tais, e significando para o ascetismo autêntico uma grave violação da sistematização racional da condução da vida, como também a tensão se exacerba com a expansão da atitude, própria ao intelectualismo, calcada na esfera estética, aos assuntos éticos. A rejeição da responsabilidade por um juízo ético e o medo de parecer apegado à tradição, típicos de épocas intelectualistas, conduzem à transformação de juízos éticos em formalmente estéticos [...] (WEBER, 2000, p. 403)

No trecho acima, Weber afirma que a arte, agora enquanto instância liberta da esfera religiosa, adquire duas formas de tensão: a primeira, expressa em “[...] significando para o ascetismo autêntico uma grave violação da sistematização racional da condução da vida [...]”, que representa o momento em que a arte passa a concorrer com a esfera religiosa enquanto forma de salvação intramundana, talvez já com um caráter mais imanente. Aqui, no entanto, entenda-se *imanente* com referência à arte apropriada pelos leigos, ou podemos chamar também de intelectuais descolados da esfera religiosa, e não mais sob o domínio dos intelectuais da religião.

A segunda forma de tensão aparece expressa em “[...] conduzem à transformação de juízos éticos em formalmente estéticos [...]”, que traduz o sentimento destes mesmos intelectuais não mais inseridos em uma esfera religiosa (leigos), no que diz respeito aos seus juízos éticos, para os quais, perante o “medo de parecer apegados à tradição”, assumem uma espécie de fuga para a esfera estética, o que lhes confere um descolamento perante a aura religiosa ou tradicional. Teremos na figura do professor de música do filho de Thomas Buddenbrook exatamente o conflito expresso acima. Deixemos o próprio narrador explicitar esta ligação, como se Thomas Mann tivesse construído um protótipo humano que transfigurasse o processo descrito por Max Weber:

Havia aliás um contraste estranho entre essa moleza do seu exterior e o rigor e gravidade do seu caráter. Edmund Pfühl era organista de vasto renome, e a reputação da sua sabedoria contrapontística não encontrava limites nas muralhas da cidade paterna. O livrinho sobre os Gêneros da música sacra, que editara, fora recomendado por dois ou três conservatórios para estudos particulares; as suas fugas e arranjos de corais tocavam-se aqui e ali, sempre que um órgão ressoava em louvor de Deus. Essas composições, bem como as fantasias com que, aos domingos, regalava o auditório da Igreja de Santa Maria, eram inatacáveis, imaculadas, cheias da dignidade inexorável, imponente, lógica e moralista do Estilo Rigoroso. A sua natureza parecia alheia a toda beleza terrena, e o que expressava não empolgava os sentimentos puramente humanos do leigo. Manifestava-se nelas, triunfando, vigorosamente, a técnica que se tornara religião ascética, o domínio das regras, elevado para a mais absoluta sublimação e transformado em finalidade. (MANN, 1975, p. 437)

É um exercício interessante contrapormos inclusive termos que se justapõem, como se ambos os autores tivessem em perfeita afinação. Mais uma vez, parafraseamos Weber: “[...] quanto mais a arte se constitui como uma esfera dotada de legalidade intrínseca — *produto da formação dos leigos* [...]”, comparando-o com Thomas Mann quando usa esta mesma nomenclatura: “[...] e o que expressava não empolgava os sentimentos puramente humanos do leigo [...]”, para designar todo aquele que estaria fora do entendimento de arte ligada à religião e à moralidade do Sr. Pfühl, destacando, inclusive, que “a sua natureza era alheia a toda beleza terrena”, revelando o antagonismo entre arte racionalizada ligada à esfera religiosa e arte “mundana”, representando, assim, o processo de autonomização da esfera estética.

Mas ainda podemos ir mais longe e relacionarmos a afirmação weberiana segundo a qual “a rejeição da responsabilidade por um juízo ético e o medo de parecer apegado à

tradição” – ou seja, a fuga de toda ideia de moralidade que represente um obstáculo a livre criação artística – com uma passagem de Thomas Mann na qual o Sr. Pfühl condena exatamente esta postura, ao se recusar a tocar um trecho de *Tristão e Isolda*:

— Isto não toco minha senhora; fico o seu servidor respeitoso, mas isto não toco! Isto não é música... Pode acreditar!... Sempre me lisonjeei de entender algo de música! Ma isto é o caos! Isto é demagogia, blasfêmia e loucura! É uma névoa perfumada onde transluzem relâmpagos! Eis o fim de qualquer moral na arte! Não o toco! (MANN, 1975, p. 439)

Como contraponto a esta visão da arte ainda atrelada à esfera religiosa e à ideia de moralidade, apresentamos uma inspirada descrição de Hanno – filho de Thomas Buddenbrook – ao piano. Os elementos destacados por Thomas Mann demonstram a livre inspiração, o fluir descompromissado da criatividade e, por fim, como destacaremos, exatamente aquela busca de salvação intramundana proporcionada pela arte, a mesma que intensificou a tensão com a esfera religiosa. Lembrando que, no caso pietista alemão, como já analisamos, esta tensão era peculiarmente sobreposta pela busca do sentimento de bem-aventurança e salvação, ainda aqui, na horizontalidade terrena.

De fato, o efeito produzido pelo pequeno Hanno — efeito que, talvez, se limitasse a ele próprio — era menos de natureza sentimental do que de natureza sensível. Um truque harmônico qualquer, bem simples por si só, elevava-se a uma importância preciosa e enigmática mediante acentuação ponderosa e retardativa. Certo acorde, determinada harmonia nova, esta ou aquela entrada ganhavam eficiência surpreendente, empolgante, por meio duma entonação inesperadamente surdinada. Hanno tocava esses trechos alçando as sobranceiras e executando um movimento do tronco, como se quisesse esvoaçar e adejar... Então veio o final, o adorado final de Hanno, coroando o todo no seu êxtase primitivo. Suavemente envolvido pelas cadências perolinas e flutuantes do violino, tremulou em pianíssimo o acorde em mi menor... Cresceu, aumentou, reforçou-se lenta, muito lentamente; no forte, Hanno acrescentou o dó bemol, dissonante, que conduzia para a tonalidade básica. E enquanto a Stradivarius, cantando, e ondeando, sussurrava em torno desse dó bemol, o menino, com toda a força que tinha, graduou a dissonância até o fortíssimo. Retardou a solução; não a comunicou nem a si próprio nem ao auditório. Como seria ela, essa solução, essa queda encantadora e desembaraçada para si maior? Felicidade sem igual, satisfação de excessiva doçura! A paz! A bem aventurança! O céu!... Ainda não... ainda não! Mais um instante de dilação, de demora, de tensão, que se devia tornar insuportável para, depois, causar um deleite tanto mais delicioso... Mais um último, um derradeiro gozo dessa saudade tormentosa e impulsora, desse arranco de vontade, extremo e convulsivo, que, contudo, ainda não se via realizado e redimido; pois Hanno sabia: a felicidade só dura um momento... O tronco ergueu-se vagarosamente; os olhos tornaram-se muito grandes;

tremeram os lábios cerrados; aspirou o ar pelo nariz, sob estremecimentos que o sacudiram... E então não pôde mais reter o deleite, que veio e se apoderou dele; Hanno já não reagia contra ele. Afrouxaram-lhe os músculos; fatigada e vencida, a cabeça se inclinou sobre o ombro; fecharam-se os olhos, e um sorriso melancólico, quase que dorido, expressando inefável encantamento, lhe brincou em torno da boca. Enquanto isso, acompanhado pelas cadências do violino, cochichando, sussurrando, tecendo e ondeando em volta, aquele seu trêmulo, reforçado por notas graves, sustentada pelos pedais, resvalou para si maior, onde rapidamente cresceu até o fortíssimo, para, depois, sem ressonância, terminar abruptamente num breve bramido... (MANN, 1975, p. 446-447)

Ora, toda a construção da peça musical desdenha de toda racionalidade e ascetismo. O gozo final é preparado com esmero. A arte enquanto veículo de salvação está posta nas linhas acima. A esfera estética concorre com a religiosa e proporciona ao artista, então, a “Felicidade sem igual, satisfação de excessiva doçura! A paz! A bem aventurança! O céu!...” Hanno não é somente o filho de uma família burguesa que destoa da inclinação para a disciplina e racionalidades ascéticas intramundanas. Ele é o retrato perfeito do artista em busca desta outra via de salvação proporcionada, agora, pela arte, pela esfera estética. O céu! Os breves momentos ao piano proporcionam ao artista o paraíso que a religião deixa agora de pertencer de forma absoluta.

Neste ponto podemos trazer a segunda frase de Nietzsche, correspondente ainda ao item (2):

Os artistas e os contemplativos de todas as espécies fazem parte dessa categoria humana rara [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 63-64)

Como já indicamos nas linhas acima, teremos, portanto, tanto em *Morte em Veneza* quanto em *Os Buddenbrook*, novamente as personagens como representantes deste conflito acima descrito: são os “artistas e contemplativos”. É exatamente este movimento que vamos encontrar no protagonista de *Morte em Veneza* e em duas personagens de *Os Buddenbrook*. No caso de *Morte em Veneza*, Thomas Mann apenas corporificou na figura do jovem Tádzio e na sua beleza a inspiração e belezas desprendidas de qualquer racionalismo. Como podemos averiguar no trecho abaixo:

Na verdade, o propósito que almejava era trabalhar em presença de Tádzio, tomar como modelo ao escrever a figura do rapaz, deixar seu estilo seguir as linhas desse corpo que lhe parecia divino, transportar sua beleza ao domínio espiritual, tal como outrora a águia transportava ao éter o pastor troiano. Nunca mais sentira o doce prazer da palavra, nunca estivera tão consciente

da presença de Eros na palavra como durante as horas perigosamente deliciosas em que, sentado à mesa rústica sob o toldo, diante de seu ídolo, a música de sua voz nos ouvidos, modelava segundo a beleza de Tádzio sua pequena dissertação — aquela página e meia de prosa burilada, cuja integridade, nobreza e vibrante tensão de sentimento iriam despertar em breve a admiração de muitos. (MANN, 2000, p. 53)

Nas linhas acima temos a beleza na sua condição natural materializada na beleza de Tádzio. Ao afirmar “deixar seu estilo seguir as linhas desse corpo que lhe parecia divino, transportar sua beleza ao domínio espiritual”, o narrador confirma que, para o escritor ou artista, Tádzio é a fuga para a criação espontânea. “Deixar seu estilo seguir”, ou seja, sem normas, regras, pré-condições para a criação, tais como a racionalidade da arte quando atrelada à esfera religiosa exige. “Modelava segundo a beleza de Tádzio sua pequena dissertação”, significando que a beleza divina, ou seja, fora do alcance criativo do artista comum ou que poderia vir através de processos puramente humanos, naquele instante, guiava o processo criativo de Aschenbach.

A figura de Tádzio é apenas uma imagem que carrega consigo a representação de toda inspiração que tenta romper com aquela outra fonte de criação ainda atrelada à racionalidade religiosa. Ainda podemos usar o termo *secularizar* como expressão que materializa este processo de rompimento da esfera artística em relação à esfera religiosa. Segundo o *Dicionário Michaelis*, secularizar pode ser definido como “tornar secular ou leigo (o que era eclesiástico); dispensar dos votos monásticos; obter a secularização; deixar as funções sacerdotais, ou deixar de pertencer a uma ordem religiosa.” Ora, nas palavras do próprio Weber, “[...] quanto mais a arte se constitui como uma esfera dotada de legalidade intrínseca — produto da formação dos leigos —, tanto mais costuma destacar-se diante das inteiramente díspares ordens hierárquicas de valores ético-religiosas que são assim constituídas.” Este estágio que analisamos é a radicalização do processo de independência da esfera artística. Este processo é progressivo e não imediato. Os artistas são os secularizados da esfera religiosa, os leigos que se desprendem da racionalidade que impede vôos mais altos da criatividade. Secularizados não em sentido literal, pois mesmo aqueles que herdaram este conflito de um primórdio deste processo também carregam consigo este fardo.

Neste contexto, a própria viagem de Aschenbach representa uma oportunidade, uma fuga quase inconsciente da racionalidade. Seus impulsos para retornar a sua vida profissional e fugir da peste que invade Veneza remetem à oscilação entre aquele processo criativo

independente citado acima e o retorno à racionalidade da produção que advém de uma disciplina austera, que remete à ética protestante já analisada por Weber e incorporada pelo Espírito Burguês. Porque, como veremos mais a frente, este processo de emancipação não é constante e linear, mas pendular e instável, principalmente neste estágio em que a tensão entre a esfera estética e a religiosa apresenta-se de forma mais pujante. A pretexto de toda a beleza divina de Tádzio, existe, portanto, assim como em Goethe, o que podemos definir *grosso modo* como um “processo educativo” que já moldou algumas características do artista, como constatamos no trecho a seguir:

Aschenbach não era amante do prazer. Sempre e onde quer que fosse que se tratasse de festejar, descansar, gozar a vida — e fora assim sobretudo quando ainda era jovem —, sentia-se logo inquieto e contrariado, compelido a voltar ao mais árduo esforço, à sua sagrada e ascética obrigação cotidiana. (MANN, 2000, p. 48)

O romance coloca o protagonista, portanto, nos mesmos questionamentos de Thomas Mann quanto à literatura. Mais que isso, remete ao processo de autonomização da esfera artística analisada por Weber, processo este no qual o poder criador não mais é fruto da inspiração divina, mas sim de uma racionalidade e ascetismo intramundano próprios da estética. Como contraponto, Aschenbach visualiza em Tádzio a beleza natural, pura, espontânea, desatrelada da disciplina e racionalidade daquele outro viés criativo. A sua atração é exatamente por este elemento contrastante incorporado na beleza de Tádzio.

Este também é o drama vivenciado em *Os Buddenbrook* por Christian, irmão de Thomas Buddenbrook, e Hanno, seu filho. No caso de Christian, temos o mesmo conflito vivenciado por Wilhelm, de Goethe, quanto aos laços de pertencimento a uma família burguesa. Christian é sempre uma figura deslocada no seio familiar por não ter seguido os mesmos passos de Thomas quanto aos negócios da família. Em conversa com sua irmã, Thomas Buddenbrook afirma:

[...] compreendo perfeitamente o que você quer dizer, Tony. Christian é muito pouco discreto... é difícil explicá-lo. Falta-lhe qualquer coisa que se poderia chamar de equilíbrio, equilíbrio pessoal. [...] ele mesmo se entrega a uma loquacidade muito desagradável, exibindo o seu íntimo a todo o mundo. Isso, de vez em quando, dá uma impressão simplesmente medonha. Ele não tem um jeito de quem delira? [...] Christian ocupa-se, demasiadamente consigo mesmo, com os acontecimentos no interior do seu próprio eu [...] Sempre haverá homens que têm direito àquele interesse pelo próprio eu e a

essa observação minuciosa dos seus sentimentos [...] Mas nós nada mais somos do que simples comerciantes [...] (MANN, 1975, p. 236-237)

Teremos, ainda, representado neste trecho, a tensão entre mundo objetivo e subjetivo expressa na tradição da *Bildung* quando Thomas afirma que Christian ocupa-se demais com o seu interior. Essas poderiam ser palavras que contrastariam perfeitamente a carta de Wilhelm citada acima quanto à utilidade de uma profissão perante a formação da personalidade do indivíduo. A tradição e influência burguesa da família pediriam que o irmão de Thomas seguisse os mesmos passos do irmão, mas sua natureza sempre caminha no sentido oposto. A paixão pela arte, pela música, pelo teatro e por uma vida que fuja de toda esta racionalidade ascética intramundana é o que almeja Christian. Aliás, esta mesma racionalidade ascética burguesa é uma das últimas pontes remanescentes que ligam e, ao mesmo tempo, separam a arte da esfera religiosa, a lembrar do caso bem específico do pietismo alemão já explicado anteriormente. A burguesia é um elemento deste estágio de racionalização da conduta religiosa e, como tal, também exerce influência nesta tensão entre a esfera religiosa e a estética. Mas Thomas Mann vai além e encarna na figura de Hanno as consequências últimas desta tensão. Teremos aqui, no entanto, um elemento fundamental na compreensão do caso do filho de Thomas Buddenbrook.

Harvey Goldman (1988) defende a seguinte tese: o que está em jogo, no caso de Hanno, não é somente um desalento íntimo pela não aceitação, por parte da família, de sua inclinação para a música em detrimento da tradição familiar. Partindo do princípio de que Weber forjou o desenvolvimento de uma “personalidade ocidental”, a partir de seus estudos sobre a ligação entre o protestantismo e o capitalismo, Goldman afirma que a perda da vocação – exatamente aquela no sentido estritamente weberiano – leva o indivíduo literalmente à morte ou ao declínio moral. O interessante na tese de Goldman é que ela contribui de forma substancial para afastarmos a interpretação superficial de que a saga dos Buddenbrook é um caso de declínio financeiro ou de desencantos no sentido existencial desta palavra. A nosso ver, Goldman retrata, ainda, um dos estágios de conquista da independência da esfera estética perante a esfera religiosa. Historicamente, no contexto em que se passa a novela, a esfera artística já possuía uma relativa autonomia, mas o caso de Hanno, em especial, faz emergir uma circunstância na qual o sentido de vocação está migrando da esfera religiosa – ainda que já bastante secularizada na ideia burguesa quanto a profissão – para a esfera estética. É como se pudéssemos, através de um estudo de caso fornecido pela literatura,

enxergarmos um pequeno recorte, uma realidade micro, de um processo situado em uma conjuntura histórica.

Pierucci (2003), a respeito do real conceito de desencantamento do mundo, que vem bem a calhar com a argumentação aqui desenvolvida, busca desmitificar essa amplitude conceitual que acabou por revestir o termo weberiano *desencantamento do mundo*. Primeiro o autor preocupa-se em retirar o conceito weberiano do âmbito de uma *sociologia da religião*, devolvendo este mesmo recorte da sociologia weberiana a dois aspectos de caráter macrossociológicos: “uma sociologia geral da mudança social como inevitável racionalização da vida, e uma sociologia específica da modernização ocidental” (PIERUCCI, 2003, p. 18). Depois, afirma que existem somente dois sentidos para o conceito de desencantamento do mundo:

Eis, em síntese, a minha tese. O termo “desencantamento”, acompanhado ou desacompanhado de seu complemento “do mundo”, tem dois significados na obra de Weber: desencantamento do mundo pela religião (sentido “a”) e desencantamento do mundo pela ciência (sentido “b”). São essas as duas únicas acepções do termo, os dois únicos registros de seu uso como conceito, suas duas únicas *conceituações*. E se quisermos ser fiéis à mais atual cronologia de seus escritos, temos de convir que as duas não são sucessivas ao longo da obra, ocorrendo concomitantemente ou de forma intercalada no decorrer de seus derradeiros oito anos de vida, a começar do ensaio metodológico escrito em 1912-13 até às últimas inserções por ele feitas na segunda versão d’*A ética protestante* em 1920, poucos meses antes de morrer, passagens estas que por isto mesmo foram as últimas comentadas aqui [...]. (PIERUCCI, 2003, p. 219)

A tese de Pierucci corrobora exatamente o que a relação da sociologia weberiana com a literatura de Thomas Mann vem possibilitar-nos demonstrar: o drama de Aschenbach, Christian e Hanno não é, de forma empobrecida, somente o conflito existencial de figuras humanas rejeitadas em suas vocações, ou seja, depressão, tristeza. O que encontramos reluzindo nestas três personagens é a personificação do conflito expresso por Weber entre a esfera estética e a religiosa que estamos desenvolvendo neste capítulo. As personagens de Thomas Mann são apenas um meio do literato encarnar um processo que não está preso ou mesmo representado nas pessoas, ele é um processo de instâncias e esferas sociais do mundo. Ainda sobre isso, Pierucci afirma:

Diz Weber que os acontecimentos do mundo se tornaram *entzaubert*: desencantados, desenfeitiçados. O emprego da voz passiva se oferece como uma oportunidade para alertar os mais açados quanto ao fato de que não é o mundo (o mundo moderno, hélas!) que “nos desencanta” por alguma

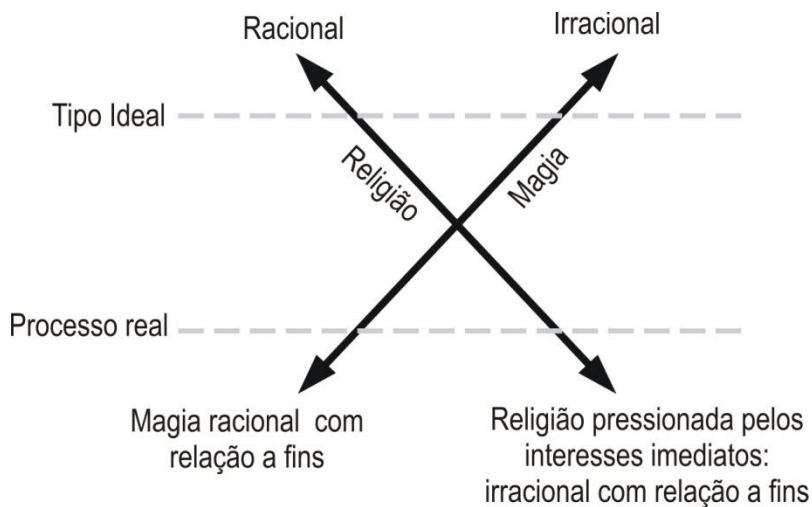
razão, mas é o mundo ele mesmo que “se torna desencantado”. São os processos e sucessos deste mundo [*die Vorgänge der Welt*] que “ficam desencantados”, não nós, os sujeitos modernos, tardomodernos, pós-modernos, pós-metafísicos, pós-históricos, *en bref*, pós-tradicionais, que teríamos nos desencantado “com” a vida moderna e, ainda por cima, assim “desiludidos com o mundo”, talvez nos imaginássemos estar sendo retratados quando Weber fala em desencantamento... do mundo. Na realidade estamos simplesmente confundindo desencantamento “do” mundo com “sentimentos” ou “estados de espírito” de desencanto, decepção, desilusão, desengano, desapontamento. Desolação?, também. E desamparo, *disempowerment*, desespero, depressão... nada a ver com Weber, para quem desencantamento do mundo rimava com ascetismo intramundano, [...] conforme têm demonstrado os trabalhos de Harvey Goldman (1988 e 1995) com bons e fartos argumentos, inclusive textuais. (PIERUCCI, 2003, p. 110-111)

Pierucci cita o próprio Harvey Goldman, o qual é de importância fundamental na argumentação aqui construída. O desencantamento do mundo weberiano, como demonstra Pierucci, é a desmagificação da religião como forma de salvação. O processo de autonomização da esfera estética é uma consequência – talvez no sentido mesmo daquelas que Weber afirmava serem não programadas –, uma radicalização deste processo de autonomização e independência. Mas mesmo que sejam processos do mundo e estejam intrinsecamente atrelados a instâncias sociais, eles “vivem” e se depuram através de vivências dos sujeitos sociais, representados, aqui, pelas três personagens de Thomas Mann: os artistas leigos ou secularizados. Mas esta oscilação entre irracionalidade e busca de salvação pela arte, que convivem e entram em tensão com a racionalidade ascética intramundana da esfera religiosa demonstram que este processo de desmagificação nem sempre é tão precisamente demarcado. Aqui a teoria weberiana se utiliza novamente da construção de um tipo ideal para tentar dar sentido e organizar a complexa realidade. Religião associada estritamente à racionalidade e magia vinculada unilateralmente à irracionalidade é uma construção típico-ideal. Por isso temos, volta e meia, a despeito da radicalização da racionalização proporcionada pela religião, este retorno do sentir, do elemento mágico proporcionado pela esfera artística. Mais uma vez, é este o conflito encarnado na relação entre Aschenbach e Tadzio e aquela vivenciada por Hanno. Esta oscilação sempre acompanhou o processo de autonomização da esfera estética, desde que ela ainda ligava-se intrinsecamente à esfera religiosa. Vale a pena conferirmos, na íntegra, os resultados obtidos por Pierucci a fim de que eles iluminem ainda mais o processo aqui descrito, levando-nos aos mesmos resultados no que diz respeito à esfera estética:

Desencantamento do mundo não se apresenta aí carregando um significado de definição clara e direta, nem rumando numa direção unívoca, que seria — como veremos mais tarde — o da racionalização religiosa especificamente ocidental desmagificando a religiosidade por incremento de sua racionalidade axiológica, mas algo mais complicado, um processo mais complexo no qual é a magia que de repente aparece em sua indiscutível racionalidade teleológica de curto prazo, em sua racionalidade prático-técnica só que teoricamente irracional, tosca, bem pobre em significação, contrastando com a abundância de sentido de que são portadoras as metafísicas religiosas. A religião, agora, aparece como sem saída racional, desgarrada de sua velha orientação em direção a uma racionalização teórico-doutrinária sempre mais sofisticada e uma prática religiosa sempre mais sublimada racionalmente em termos éticos. Agora, a religião afunda no irracional, “à medida que avança o desencantamento do mundo”.

Eis-nos assistindo à religião abrir mão de suas pretensões racionalistas, inclusive da pretensão ético-prática de regulamentar racionalmente a vida cotidiana dos fiéis e de implantar o religiosamente válido nas ações do dia-a-dia. Ei-la que se vê, ao contrário, “obrigada a aceitar referências de sentido cada vez mais subjetivamente irracionais com relação a fins” (Kat: 181; WL: 433), “à medida que avança o desencantamento do mundo”. Referências de sentido cada vez mais “fora do comum”, extracotidianas, extraordinárias, místicas, deslocando-se da ascese intramundana para o misticismo extático extramundano, paradoxalmente fazendo, “à medida que avança o desencantamento do mundo”, o caminho inverso ao percorrido pelo desencantamento ético-religioso do mundo. E isso tudo sem conseguir reverter, por sua conta, por sua própria capacidade motivacional agora desorientada, o processo de desencantamento, que continua “avançando”, adjetiva Weber: *zunehmend*, montante e sem destino. Como ficamos, então, se o processo de racionalização ético-religiosa de alguma forma se faz em detrimento da magia, mais precisamente, em contraste com a irracionalidade da magia? Já que Weber nessa nossa listagem de passos acaba nos presenteando com um novo ângulo de onde olhar para o mundo da magia, aceito a provocação que adivinho aí contida e passo agora a considerar o fato por ele apontado: a ação mágica tem, do ponto de vista (subjetivo) de quem a executa e pratica, uma forte característica (intramundana) de racionalidade com relação a fins (intramundanos), vinculados portanto a interesses (intramundanos), não a ideias. (PIERUCCI, 2003, p. 78-80)

É importante destacarmos do trecho acima que, mesmo admitindo e demonstrando esta oscilação entre racionalidade e irracionalidade – para Pierucci, através da relação entre magia e religião, para nós entre a esfera religiosa e a esfera estética –, o processo de desencantamento do mundo “continua avançando”. É como se esta oscilação fosse um micro-processo dentro de um macro-processo. A disciplina religiosa ascética intramundana frente a frente com a salvação mágica e de “racionalidade teleológica de curto prazo, em sua racionalidade prático-técnica, só que teoricamente irracional”. Podemos desenhar este processo de oscilação com elementos analisados por Pierucci no seguinte gráfico:



Adaptando o gráfico para nossa análise, já teríamos presente a esfera religiosa, cabendo-nos substituir apenas a magia pela esfera estética, representando a mesma tensão posta acima por Pierucci no que diz respeito ao processo de emancipação entre arte e religião.

Assim, teríamos que o processo de independência da esfera estética possui os mesmos fatores alternadores de posição similares as da tensão entre magia e religião analisadas por Weber e comentadas por Pierucci, ou seja: o artista – tal como representado a pouco no trecho de Hanno ao piano e demonstrado no caso do pietismo alemão na sua especificidade de retorno ao sentir – busca esta salvação imediata que a esfera estética pode oferecer através do processo criativo, emancipado da disciplina ascética religiosa ou de qualquer moralidade, assim como quando a religião torna-se irracional com relação a fins, ao sofrer a pressão dos interesses imediatos (linha tracejada do gráfico indicada por “Processo real”). Mas, ao mesmo tempo, o artista vê-se preso a esta racionalidade que depura a inspiração e a torna uma construção assentada na mais profunda dedicação e austeridade, também aos moldes da magia quando, a despeito de no modelo típico ideal (linha tracejada no gráfico indicada por “Tipo ideal”) posicionar-se no pólo irracional, assume posturas racionais quando a ação é baseada com relação a fins.

Por fim, explicitado o real sentido do desencantamento, suas implicações e desdobramentos na esfera estética, podemos finalizar com a última frase de Nietzsche:

[...] saídos daí, são de uma indolência, mesmo se esta lhe cause a ruína, a desonra, perigos de morte ou de doença. Receiam menos o tédio do que um trabalho sem prazer: é preciso mesmo que se entediem muito para que o seu trabalho resulte. Para o pensador e todos os espíritos inventivos, o tédio vem

a ser esta desagradável “calma” da alma que precede o cruzeiro feliz, os ventos alegres; é preciso que ele suporte em si esta calma, esperando o seu efeito.

A perda da vocação, agora encarnada não mais na tradição familiar burguesa, mas no chamado da arte não atendido, leva o artista a perecer (cf. Goldman, 1988). O desencantamento, a desmagificação religiosa como conduta de salvação, a oscilação entre racionalidade e irracionalidade na linguagem literária de Thomas Mann, somente poderiam ser coroados com a maior expressão desta tensão, quando o artista acaba deslizando para um dos extremos: a morte. Nietzsche diz-nos que o artista está disposto a pagar este preço, ou seja, todo o conflito descrito acima que gera infindáveis horas de tédio, também narradas e vivenciadas por Aschenbach e Hanno. Em uma das primeiras novelas de Thomas Mann, *Desejo de felicidade*, vamos encontrar a chave para desvendarmos o real sentido do que seja esta *morte*. Nela, Paolo, criatura vitimada por problemas cardíacos, encontra motivo para viver enquanto não consegue casar-se com a mulher tão almejada. Após inúmeros fatos, o casamento consuma-se e, conforme relata o narrador, após este fato somente um destino esperava Paolo:

O que mais tenho a dizer? — Ele está morto; morreu na manhã seguinte à noite do casamento — quase na própria noite de núpcias. Não podia ser diferente. Pois não foi só com o desejo, com o seu desejo de felicidade, que Paolo vencera a morte durante tanto tempo? A realização de seu desejo de felicidade deixou-o sem motivo para lutar ou resistir, sem um pretexto para continuar vivendo — Paolo tinha de morrer. Perguntei-me se ele tinha agido mal, conscientemente agido mal para com aquela a quem se unira. Porém, vi-a por ocasião do sepultamento, parada à cabeça do esquife; e na fisionomia da moça reconheci a expressão que tinha identificado no rosto de Paolo: a gravidade firme e solene do triunfo. (MANN, 2001, p. 100)

Talvez, em meio a todo este complexo campo de forças relatado na tensão e no real sentido do conflito entre a esfera estética e a religiosa, a única salvação para o artista seja *permanecer num relativo ponto de equilíbrio*. Podemos afirmar que Aschenbach e Hanno, apesar de compartilharem do mesmo drama – a tensão comum ao processo de automonização da esfera estética -, alcançam o mesmo destino por meios opostos, ou seja, dois artistas que fugiram da tensão ou pelo deslize para o processo criativo totalmente livre, ou pela perda da vocação pela racionalidade excessiva, ou não atendimento do chamado. Portanto, podemos desenhar dois extremos: 1) Hanno - posicionar-se integralmente no campo da racionalidade e da disciplina ascética, não dando vazão para a vocação já desprendida da

esfera religiosa e 2) Aschenbach - a arte como forma de salvação e entrega total à fluidez criadora.

Para Aschenbach, a causa de declínio foi o deslize para o segundo extremo:

Pois a beleza, Fedro, grava bem isso, apenas a beleza é simultaneamente divina e visível; ela é, portanto, o caminho do sensível, ela é, meu pequeno Fedro, o caminho pelo qual o artista alcança o espírito. Mas tu crês, meu querido, que aquele que se encaminha ao espiritual pela via dos sentidos pode algum dia alcançar a sabedoria e uma verdadeira dignidade viril? Ou antes acreditas (tu és livre para decidir) que este é um caminho atraente, conquanto perigoso, na verdade um caminho equívoco e pecaminoso que necessariamente conduz ao erro? Pois é preciso que saibas que nós, poetas, não podemos percorrer o caminho da beleza sem que Eros se interponha, arvorando-se em nosso guia; sim, ainda que sejamos, a nosso modo, heróis e guerreiros disciplinados, somos como mulheres, pois a paixão é nossa sublimação, e nosso anseio não pode deixar de ser amor — para nossa satisfação e para nossa vergonha. Vês agora que nós, poetas, não podemos ser nem sábios nem dignos? Que fatalmente incorremos em erro, que fatalmente permanecemos devassos e aventureiros do sentimento? A maestria de nosso estilo é mentira e estupidez; nossa fama e respeitabilidade, uma farsa; a confiança depositada em nós pela multidão, altamente ridícula; a educação do povo e da juventude pela arte, um empreendimento temerário que devia ser proibido. Pois, como pode servir de educador quem traz em si um pendor inato e incorrigível para o abismo? Bem que gostaríamos de renegá-lo e adquirir dignidade, mas para onde quer que nos voltemos, lá está ele a nos atrair. É assim que renunciamos, por exemplo, ao conhecimento analítico, pois o conhecimento, Fedro, não tem dignidade nem rigor; ele é sábio, compreensivo e indulgente, não tem firmeza nem forma; simpatiza com o abismo, ele é o abismo. A este rejeitamos, pois, decididamente, e nossa única aspiração passa a ser então a beleza, o que quer dizer simplicidade, grandeza, um novo vigor, a espontaneidade reconquistada e a forma. Mas forma e espontaneidade, Fedro, levam à embriaguez e à cobiça, arriscam levar um coração nobre a cometer um atentado atroz contra o sentimento, atentado que sua própria exigência de austera beleza repudia como infame — também elas conduzem ao abismo. Digo que elas nos conduzem, a nós poetas, para o abismo, pois não conseguimos elevar-nos, mas apenas exceder-nos. E agora eu me vou, Fedro. Quero que fiques aqui e só quando já não me avistares mais, só então, parte também. (MANN, 2000, p. 82-83)

Já para Hanno, em meio a esta mesma tensão, o não vivenciar, mesmo que em um nível mínimo aceitável, as suas inclinações estéticas o levam para o primeiro extremo. Na cena em que Thomas Mann descreve a sua morte, teremos o perfeito diagnóstico deste processo:

Casos de tifo costumam decorrer da seguinte maneira: aos distantes sonhos febris, ao abandono ardente do enfermo chega o chamado da vida, em voz

inconfundível e animadora. No caminho, estranho e quente pelo qual ele passeia e que o conduz para a sombra, a frescura e a paz, o espírito será alcançado por essa voz dura e vigorosa. Escutando atentamente, o homem ouvirá esse brado claro, alegre e um pouco zombador que o exorta a voltar e regressar, brado que lhe vem de um país que deixara tão longe, para trás, e quase já esquecera. Se então se levantar nele como que uma percepção da sua covarde falta ao dever, envergonhando-o, criando nele energia renovada, coragem e alegria, amor e solidariedade para com o formigueiro cínico, variegado e brutal a que virou as costas, por mais longe que se tenha desviado no atalho estranho e quente, ele há de regressar e viver. Mas se se sobressaltar de medo e antipatia ao som da voz da vida que ouvir, essa recordação, esse som folgazão e provocador terá por resultado um meneio de cabeça e um gesto negativo do braço; ele se precipitará para diante no caminho que se lhe abriu para a fuga... e então, não há dúvida, terá de morrer. (MANN, 1975, p. 659)

Assim como no caso de Paolo, permanecer em um dos extremos ou alcançar “o objetivo em si” representa a morte. A chave está exatamente no conflito e na tensão entre estas duas posições. Não resvalar para nenhuma das duas é sobreviver, como se o próprio conflito fosse o combustível que mantém o artista secularizado vivo. Ao não ouvir “a voz”, Hanno preferiu perecer a voltar para um mundo onde não encontra, nem mesmo sob o signo da dor e da rejeição, a mínima possibilidade de atender ao seu “chamado”.

Goldman afirma com relação ao pai de Hanno que ele “habita em seu chamado como na prisão em que o prisioneiro deve agir como se ele estivesse livre”¹¹ (GOLDMAN, 1988, p. 76) Mesmo em posições diferentes, Hanno e Aschenbach vivem o mesmo dilema. Weber enxergou e decodificou este conflito por meio da sociologia. Thomas Mann materializou-o na linguagem literária. Este trabalho apenas buscou juntar estas pontas soltas para conferir ainda mais luz à sociologia weberiana e à literatura de Thomas Mann.

¹¹ Tradução minha.

CONCLUSÃO

Apesar das numerosas contribuições dos manuais de pesquisa, o que mais se verificou neste trabalho foi a real inexistência de uma fórmula, ou mesmo de um roteiro para qualquer espécie de análise sociológica. Os métodos e estratégias que funcionaram perfeitamente para as análises em torno de Dostoiévski, por exemplo, tiveram que ser modificados para contemplarem as especificidades de um autor como Franz Kafka. Thomas Mann, por sua vez, exigiu uma terceira via através da qual pudéssemos concatenar as informações presentes na sua especificidade. Aliás, este foi, talvez, o maior desafio deste trabalho: como articular a multiplicidade de informações de diversas disciplinas e tradições, cada qual com a sua peculiaridade. Podemos registrar, por exemplo, três matrizes: biográfica ou contextual, textual e aquelas que contemplam as análises já realizadas com base em diversas teorias.

A base metodológica e os procedimentos quanto à análise e fichamento tanto da teoria sociológica de Weber quanto das obras literárias foram os únicos elementos que contemplaram as três análises.

No caso de Dostoiévski, o mundo a ser destrinchado destoa totalmente dos demais. A Rússia, com suas especificidades políticas, sociais e religiosas molda temas e contextos que, apesar de tudo, ainda aproximam-se daqueles de Max Weber. Talvez como possibilidade de uma análise antológica, tal como se pudesse ver na Rússia a Alemanha anterior a sua geração. Porque o que mais pudemos ratificar neste trabalho foi, principalmente, a magnitude e amplitude contextual da teoria weberiana, ao se debruçar sobre processos comuns aos mais divergentes contextos. Da Rússia ao contexto germânico de Kafka e Thomas Mann, ela possui a sua validade e aplicação. E nem poderia ser diferente, dada a quantidade de informações manipuladas por Weber para explicar as intrincadas realidades que tentava compreender.

Assim, a polifonia de Dostoiévski encontrou ressonância na teoria das múltiplas esferas sociais de Weber. Aquela multiplicidade de vozes nos textos dostoiévskianos nos remete à constante tensão entre as esferas sociais weberianas. O altruísmo e capacidade de distanciamento do autor russo possibilitou-o colocar em diálogo inúmeras vozes que tratam de temáticas ora concordantes, ora divergentes, sobre vários aspectos, que vão do político ao religioso. A análise em torno do capitalismo revelou que, assim como Dostoiévski, Weber permaneceu ao lado dos intelectuais que recusaram a si mesmos uma postura apaixonada, deslindando as consequências do capitalismo em meio a pressão exercida pela sua “crosta de

ação” weberiana em perfeita sintonia com o “muro de pedra” dostoiévskiano. Este, aliás, talvez seja o maior achado deste trabalho. Por fim, encontramos uma importante janela para uma possibilidade de um “estudo de caso” do tipo ideal weberiano, construído por Dostoiévski por meio da figura do protagonista de *O idiota*, para o qual teve a sua compreensão profundamente enriquecida através do olhar da mesma teoria do tipo ideal.

Em Kafka, Weber representou muito mais do que oportunidades de aproximação. Para a principal dificuldade encontrada, qual seja, a da infinidade de leituras quanto às obras kafkianas, a capacidade da teoria weberiana de ir do macro ao micro sem maiores perturbações para o entendimento final facultou um ponto de convergência das inúmeras possibilidades de entendimento, principalmente se lembrarmos, mais uma vez, do alcance da teoria weberiana. Os processos kafkianos, que construíram verdadeiros e intrincados castelos textuais, explicam, de forma geral, a metamorfose sofrida pelo mundo ocidental a partir da ascensão da burocracia e do capitalismo, transformando sistemas, comunidades e indivíduos, postos respectivamente no aparelho judicial que condena K., na comunidade existente em torno do castelo e na figura de Gregor Sansa, o homem que virou em inseto por não adequar-se a todas estas transformações, porque, como vimos, a imagem do inseto é carregada de realismo e ultrapassava, para Kafka, uma simples imagem grotesca.

Finalmente, em Thomas Mann, os dramas de Hanno e Aschenbach, analisados sobre o processo de emancipação da esfera estética frente a religiosa destacados por Max Weber, perderam aquele aspecto empobrecido de dramas existenciais para ganharem uma nova complexidade. Na verdade, à luz de Max Weber, ambos os protagonistas retratam, na sua individualidade, um processo de caráter muito mais abrangente. Desenhamos todo um histórico da evolução do tema em torno da esfera estética no contexto alemão, desde Goethe a Thomas Mann, a fim de que a culminância em torno da saga dos *Buddenbrook* ou o declínio representado em *Morte em Veneza* pudessem ser inseridos em um contexto mais amplo.

As oportunidades de compreensão e análise da teoria weberiana a partir dos textos literários, em contrapartida ao profundo enriquecimento das possibilidades de análise dos mesmos, representam o maior ganho deste trabalho.

Uma sociologia da subjetivação parece ser um termo contraditório em si mesmo, mas através das estratégias e metodologias fornecidas pela própria ciência social, em especial a sociologia da cultura, foi possível concretizar a pesquisa que ora encerramos, como mais uma

contribuição para a compreensão da sociologia weberiana, bem como de todas as obras literárias aqui analisadas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: **PRISMAS: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998, p. 239-270.

AUERBACH, Erich. “A Dulcinéia encantada”. In: **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4^a. Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001, p. 299-320.

BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte.” In: **Obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1986, p. 135-164

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4^a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. “Epos e romance (sobre metodologia do estudo do romance)”. In: **Questões de literatura e de estética; a teoria do romance**. Tradução de Aurora Bernardini e outros. 5^a. Ed. São Paulo: Ed. Hucitec/Annablume, 2002, 9. 397-428.

BOURDIEU, Pierre. Fundamentos de uma ciência das obras. In: **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COMTE, August. Curso de Filosofia Positiva. In: **Os Pensadores: Comte**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Correspondências 1838-1880**. Tradução de Robertson Frizero. Porto Alegre: 8Inverso, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Crocodilo & Notas de Inverno sobre Impressões de Verão**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Bons Schaiderman. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Idiota**. Tradução de Paulo Bezerra; desenhos de Oswaldo Goeldi. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DOSTOIEVSKAIA, Anna Grigorievna. **Meu Marido Dostoiévski**. Tradução de Zoia Prestes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

DURKHEIM, Émile. *Da Divisão do Trabalho Social*. Traduzido por Eduardo Brandão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v.1.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**. Trad.de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOLDMAN, Harvey. 1988. **Max Weber and Thomas Mann. Calling and Shaping of the Self**. Berkeley: University of California Press.

HARRINGTON, Austin. Alfred Weber's essay "The Civil Servant" and Kafka's "In the Penal Colony": the evidence of an influence. In: **History of the Human Sciences**. 2007; 20; 41

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução de Modesto Carone, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

KAFKA, Franz. **O Castelo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LEMAIRE, Gérard-Georges. **Kafka**. Tradução Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: RS: L&PM, 2006.

LEPENIES, Wolf. **As três culturas**. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 1996.

LIMA, Luiz Costa. "A análise sociológica da literatura". In: **Teoria da literatura em suas fontes**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.2, 2002, p.659-687.

MANN, Thomas. **Os Buddenbrook**. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

MANN, Thomas. **Morte em Veneza & Tonio Kröger**. Prefácio de Luciano Trigo; Tradução de Eloísa Ferreira Araújo Silva. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MANN, Thomas: **O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros**. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Tradução Luís Cláudio de Castro e Costa. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **História**. Organizador Florestan Fernandes. 3ª ed. SP: Ática, 2003. Coleção grandes cientistas sociais.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Martins Claret, 2002

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano, demasiado humano**. São Paulo. Ed Escala. 2ª edição – 2007.

_____. **A Gaia Ciência**. Tradução Jean Melville. São Paulo. Martin Claret, 2007.

PIERUCCI, Antonio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: USP & Ed. 34, 2003.

RINGER, Fritz. **A Metodologia de Max Weber ; unificação das ciências culturais e sociais**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2004.

RINGER, Fritz. **O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã (1890-1 933)**. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edusp, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. “Max Weber e Dostoiévski: Literatura russa e sociologia das religiões”. In: **A atualidade de Max Weber** / Jessé Souza (organizador). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 283-303.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Tradução de Waltensir Dutra. 5 ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1982.

_____. **Ensaio sobre a teoria das ciências sociais**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2003.

_____. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “Sociologia da religião (tipos de relações comunitárias religiosas)”. In: **Economia e sociedade**; fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução de Regis Barbosa e Karen Barbosa. 3ª ed. Brasília: Ed. UnB, 2000, p. 279-422.