

O TEMA DA MORTE TRÁGICA DE LIEV TOLSTÓI E SEU IMPACTO EM MAX WEBER E GYÖRGY LUKÁCS: SOBRE A AUTONOMIA NAS CIÊNCIAS E NA ARTE

LEO TOLSTOY'S TRAGIC DEATH AND HIS IMPACTS ON MAX WEBER AND GYÖRGY LUKÁCS: ON AUTONOMY OF ARTS AND SCIENCE

Luis F. de Salles ROSELINO*

Resumo: O tema da morte trágica, presente nos escritos de Liev Tolstói, auxiliou tanto a Max Weber como a György Lukács a caracterizarem o *pathos* moderno de pressentimento da morte como uma contemplação do vazio. Weber e Lukács encontraram, através das leituras de Tolstói, uma interessante maneira de questionar a autonomia da arte e da ciência moderna, considerando pela esfera estética, como se mostra sem sentido a recente realidade imanente. Ambos assumiram o tema central das obras de Tolstói segundo uma mesma imagem, derivada do contraste entre o mundo antigo e o moderno. Max Weber adequou esse tema a sua teoria do desencantamento do mundo e Lukács, de modo muito semelhante, seguindo seu conceito do paradoxo da necessidade religiosa.

Palavras-chave: Tolstói – Weber – Lukács – Desencantamento – Necessidade Religiosa – *L'Art Pour l'Art*.

Abstract: The tragic death in Tolstoy's writings has helped both Max Weber and György Lukács in characterizing the modern *pathos* as a tragic contemplation of the emptiness of life. Through Tolstoy's readings, Weber and Lukács found an interesting source of denying arts and modern sciences autonomy, considering, from the aesthetics sphere, the meaningless of this new immanent reality. Both has assumed Tolstoy main theme from the same perspective, contrasting ancient and modern worldviews. Max Weber presented this theme in his disenchantment of world theory and Lukács, in a very similar way, following the paradox of religious needing as a mainline.

Keywords: Tolstoy – Weber – Lukács – Disenchantment – Religious Needing – *L'Art Pour l'Art*.

A morte trágica, tema presente nas obras de Liev Tolstói, parece possuir uma expressão exata daquilo que Max Weber buscara designar em sua *Ciência como Profissão*, um sintoma claro do “desencantamento do mundo”, condicionado pela progressiva intelectualização e racionalização.

György Lukács também mencionou um romance breve de Tolstói, *Três Mortes*, o qual seria, de fato, o mais didático para nosso tema. Ele narra como expõe o título, três mortes: a de uma senhora nobre, a de um cocheiro e a de uma árvore, com o objetivo de

* Mestre em Filosofia – Doutorando – Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, Campus de São Carlos, CEP: 13565-905. São Carlos, São Paulo – Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: felipe@guns.ru.

apresentar como os dois protagonistas lidam com a morte segundo a aceitação de sua realidade. Embora esse tema se estenda a quase todas obras de Tolstói, nesse se vê o caso mais elementar que diferencia o homem mais civilizado do homem em estado mais rude e mais natural.

Na primeira fatalidade, há algo terrível, incerto, mal resolvido; na segunda, a morte é encarada como algo mais comum, embora inevitável, menos trágico. Por fim, nas árvores, temos algo completamente indolor e, naturalmente, até belo. A religiosidade da senhora, que se vê questionada frente ao temor da morte faz com que ela interroge o padre acerca da onipotência e do perdão divino. Essa morte se apresenta fortemente contrastada à do cocheiro, que aceita sua morte com mais naturalidade, pois, sem mostrar qualquer apego aos bens e, logo, à própria vida, deixa um amigo levar suas botas. Sua morte condiz com sua realidade, sendo ele alguém que planta, colhe, abate cordeiros para fazer uso de sua carne e sua pele e, por fim, também morre como um cristão cuja religião de fato é a natureza. A morte do camponês, contrastada à da senhora nobre, mostra-se mais semelhante à da árvore, que morre “tranquilamente, veraz e belamente. Belamente porque não mente, não gesticula, não teme nem lamenta”¹, como explica Lukács citando uma carta do escritor russo, “Tolstói alude à religiosidade externa do camponês, a qual, muito provavelmente, é de caráter predominantemente mágico e tem, interiormente, pouco a ver com o Cristianismo como religião” (LUKÁCS, 1972, p.192)². Não se trata, portanto, da religião do período da Reforma e da Contra-Reforma, que rompeu com os elementos mágicos, que substituiu esses elementos por éticas racionais e teologias sistemáticas. Por outro lado, a morte mais sofrida é consequência do paradoxo da necessidade religiosa que se encontra em continuidade com esse processo de ruptura das práticas mágicas. Segundo ele:

A difusão dos conhecimentos humanos nos processos extramundanos, fez precisamente com que se destruísse a ilusão de sua dominação através dos usos da magia, e em seu lugar se colocou a religião, com sua ética humana estabelecida através da relação do homem com a transcendência. [...] O surgimento [*Entstehung*] e a consolidação da necessidade religiosa, tal como havíamos aqui definido, se favoreceu também institucionalmente, e se insere nesse sistema do surgimento e do desenvolvimento posterior e das religiões (LUKÁCS, 1972, p.184-85)³.

Não é difícil verificar que o caso do camponês era predominante na Antiguidade e que o caso da aristocrata se torna mais sintomático na Modernidade. Assim, de modo muito semelhante, Max Weber também utilizou essa constatação de Tolstói sobre a

morte para diferenciar a visão antiga da visão moderna, constatando que era comum ocorrer, na Antiguidade, o que ocorrera a “Abraão ou algum camponês dos tempos antigos, morria ‘velho e farto de viver’, pois colocava-se no ciclo orgânico da vida, pois sua vida e também o seu sentido, lhe trouxera, então, a noite de seus dias”⁴. Assim como indica a tradição judaica e segundo outras metáforas antigas recorrentes, parecia que antes encarávamos de modo bastante distinto a morte. Ela era vista com mais naturalidade, “a noite dos seus dias”, que a expõe como parte do ciclo natural e orgânico. Nesse sentido, prossegue Weber a explicação de que esse *pathos* antigo era “o que lhe poderia ser oferecido, sendo que não havia para ele nenhum enigma que quisesse desvendar, lhe restava desse modo e bem podia permanecer ‘satisfeito’” (WEBER, 1922, p.536)⁵.

Essa caracterização histórica da Antiguidade cumpre, na argumentação de Weber, o papel de contrapor-se ao Estado moderno. Desse modo, a constatação negativa sobre não haver qualquer enigma a desvendar, só se explica, evidentemente, em face do caso contrário ter se tornado então recorrente.

Mas um homem cultivado [*Kulturmensch*], tomando parte, no contínuo enriquecimento da civilização, com os pensamentos, saberes, problemas poderia vir a ficar ‘cansado de viver’ mas não farto de viver. Assim como no entanto, ele poderia capturar somente uma parte muito irrisória do renascimento constante da vida do espírito, algo somente provisório, não definitivo, assim, a morte se torna para ele um acontecimento sem sentido. E porque a morte é sem sentido, assim também vem a ser a vida cultural, a qual acaba sendo rotulada, por sua ‘progressão’ à tal morte sem sentido, como um disparate. Esse pensamento é o teor fundamental da arte de Tolstói, e pode ser identificado em todos seus romances tardios (WEBER, 1922, p.536-37)⁶.

A vida, para o homem civilizado versado, pode se mostrar aborrecida, ele poderia, facilmente, melancólico ou mesmo entediado, cansar-se dela, algo bastante distinto de morrer farto de seus dias, de encarar com naturalidade que já se deu o bastante, que deve aceitar satisfeito seu desfecho. Max Weber estava correto em identificar como esse tema foi tomando parte em todas as obras literárias de Tolstói, mais central em algumas, mais deslocado em outras, sem dúvida marcante como um problema que dá o sentido mais profundo em suas obras ao mostrar, justamente, a falta de sentido de nossa época.

Nesse trecho de Weber, a expressão “a arte de Tolstói” não se refere meramente a seus livros, mas sim, a sua reflexão sobre a arte em geral. A posição de Tolstói sobre a

arte é muito específica, ele se posiciona a respeito de uma questão fundamental que passa por Baudelaire, Goethe, e se opõe à posição mais recorrente. A arte deve buscar um sentido no mundo humano presente, justamente porque ela não possui um sentido em si mesma. Estamos diante de uma questão fundamental, a autonomia da arte e a posição de Tolstói se mostrava justamente contrária a essa autonomia.

Quando no trecho inicial Weber menciona a ausência de enigmas a se resolverem na morte mais natural, comum entre os camponeses incultos e homens não versados (*ungelernte*), ele aponta para a situação atual na qual o *post-mortem* passa a ser encarado com uma desconfiança crescente. A evolução do conhecimento e dos saberes na Modernidade não visa mais responder às questões fundamentais, o conhecimento científico foi gradativamente abandonando as questões originais, existenciais, a busca por um sentido. Tolstói, ao prefaciá-la edição russa de uma obra de Edward Carpenter, *Modern Science: a criticism*, expõe, a respeito da ciência moderna, essa constatação:

Mas esse esclarecimento jamais é conseguido, e o que acontece é que ao descer em suas pesquisas, cada vez mais e mais baixo, das perguntas fundamentais às menos importantes, a ciência chega, afinal, a uma esfera completamente alheia para o homem, que mal lhe diz respeito, e nessa esfera se detém sua atenção, ficando sem solução as questões mais importantes para o homem (TOLSTÓI, 2011, p.125-26)

O esclarecimento acaba por tomar um rumo específico, passa a buscar apenas aquilo que se mostra válido segundo suas próprias exigências, abandona assim, uma preocupação, mais própria da sabedoria antiga, as questões fundamentais sobre a vida humana e uma orientação para o agir. Ele considera apenas suas próprias questões como relevantes. Os próprios sujeitos do conhecimento, os homens da ciência, omitem-se das questões fundamentais, atribuem à própria ciência causas próprias, ela determina para ela mesma a relevância e pertinência dos saberes, ela é considerada, erroneamente, como autônoma e, assim, ao invés de fazê-la servir-lhes, os homens a servem. “E os homens estão seguros de que a propriedade de ocupar-se de ninharias, desprezando o mais essencial e mais importante, não é uma característica deles, mas da ciência” (TOLSTÓI, 2011, p.128). Assim, conclui:

os homens da ciência de nossa época, sem nenhuma religião e por isso sem base para escolher – pelo grau de importância – os objetos de estudo e separá-los dos menos importantes, e afinal da interminável quantidade de objetos que ficarão para sempre incompreendidos, por causa das limitações da inteligência humana e por causa da infinidade

desses objetos, estabeleceram para si uma teoria: ‘a ciência para a ciência’ (TOLSTÓI, 2011, p.129).

Essa expressão, “a ciência para a ciência”, parece nos indicar que Tolstói estaria nos apresentando uma variação de sua crítica à arte para a arte (*l’art pour l’art*). Isso verificaremos mais adiante, antes devemos compreender o que se entendia por essas idéias e essa suposta autonomia.

Os alemães fizeram do mote *l’art pour l’art* uma concepção estética filosófica bastante particular, a “autonomia da arte”. O jovem Lukács havia abordado com muita propriedade esse tema em mais de um de seus ensaios de *A Alma e as Formas*, considerava que “há escritores para os quais só importa em seu tempo, o conteúdo de seu isolamento; e há os estetas. Ou, para ser mais preciso, existe uma *l’art pour l’art* psicológica e uma sociológica. Quem são os estetas?”⁷ para responder a isso Lukács recorre a Goethe, nessa época em que Lukács não considerava tal ideia de *l’art pour l’art* tão nociva, assim a apresentava, dirigindo-se a quem soube compreender esse sentido como um sociólogo, isto é, quem soube interpretar em sua época o significado totalizante da arte de seu próprio tempo e não simplesmente o intuiu, partindo de seu mundo interior e verificando suas marcas em sua própria consciência. O esteta é aquele que sabe discernir o espírito de sua época, explica Lukács expondo o que Goethe denominava um poeta nato e acrescenta: “o esteta é aquele nascido em uma época na qual o sentimento racional da forma já está morto” (LUKÁCS, 1911, p.177)⁸. Tolstói era, evidentemente, um desses casos, o que é sintomático em sua obra era também sem dúvida em sua época, a ciência parecia responder a tudo, menos ao que de fato importava, qual o sentido disso tudo? (TOLSTÓI, 2011, p.128).

A constatação de Tolstói quanto ao fato de a ciência não poder responder às questões fundamentais, ou que ela só poderia tornar a existência humana mais problemática, mais desamparada, mais enigmática, partia de uma constatação teórica sobre a arte. Do ponto de vista filosófico, Tolstói negava a autonomia do conhecimento científico pois negava também a autonomia da arte. As formas, ao se colocarem como meio e fim em si mesmas, produziam algo desastroso: na arte, uma falsa arte; na ciência, um mundo sem sentido. Considerar que a arte ou a ciência poderiam buscar simplesmente um fim nelas mesmas implicaria condená-las tanto eticamente como esteticamente. A autonomia da arte, tão exaltada até então, mostrava-se, para Tolstói, como uma forma de sentimento já convalescente.

Verificamos alguns traços gerais da crise do sentido dado à vida e sua relação com a formação intelectual. O processo de intelectualização e racionalização produz gradativamente o desencantamento do mundo e suas consequências; perde-se ao longe o horizonte, a alma descobre-se desamparada. Max Weber buscou ir além das constatações de Tolstói. Se por um lado a racionalização e intelectualização poderiam ser identificadas historicamente diante do progresso técnico, pois assim designava Weber, por outro lado esse progresso nos direciona à incerteza, ao desamparo e, no leito da morte, ao desespero. E se pergunta:

Ora, teria, agora, esse processo de desencantamento, passado milênios na cultura ocidental e, sobretudo, teria esse ‘progresso’ – vinculado e pertencente à ciência como sua força de impulso, por qualquer de suas saídas, puramente práticas e técnicas –, algum sentido? (WEBER, 1922, p.536)⁹.

Para Weber, as saídas oferecidas pela ciência limitam-se a seus meios puramente técnicos, isto é, não possuem em si um sentido, são, ao contrário, responsáveis pelo esvaziamento da superstição e da magia, as responsáveis por abandonarmos as práticas fetichistas, tornando assim evidente e conseqüente esse processo de desencantamento do mundo. E ao indagar-se sobre haver nesse processo um sentido, Max Weber se dirige novamente a Tolstói:

Essa questão se acha colocada como de principal importância nas obras de Liev Tolstói. Por um caminho muito particular chegou ele até ela. O problema definitivo de suas inquietações giraram em torno progressivamente desta questão: Se a *morte* seria ou não um fenômeno dotado de sentido [*sinnvolle*]. E eis a resposta assumida por ele: para o homem cultivado – não. E não por uma causa definitiva, as vidas individuais, civilizadas, sendo inseridas em um ‘progresso’ incessante do sentido imanente não poderiam permitir-se rumar para qualquer fim. Assim, como para ela está sempre por vir um progresso posterior, ninguém ao morrer, pode se colocar à altura do que vem a ser a infinitude (WEBER, 1922, p.536)¹⁰.

Para Max Weber a resposta de Tolstói é simples: no caso específico do homem com formação cultural, nega-se a possibilidade da vida possuir um sentido face a morte. Para ele, seu desfecho é algo completamente incerto, uma interrupção desse processo ininterrupto de perguntar, saber, descobrir e, ao fim, uma decepção com a brevidade da vida face ao infinito progresso intelectual. Não há conclusão, não há resposta à qual chegaríamos ao fim da vida, há simplesmente uma frustração que só se cala, não por

que já viu o bastante, mas porque nada do que viu lhe fez entender um sentido, ou sentir cumprida a plenitude de seus dias, seu fim.

Segundo Tolstói em seu escrito *O Que é Arte?*,

Para justificar a seleção dos objetos de estudo (em conformidade com sua própria posição) os homens da ciência de nossa época acabaram concebendo uma teoria da ciência pela ciência, muito similar à teoria da arte pela arte (TOLSTÓI, 1899).

Expondo, desse modo bastante evidente, que de fato sua crítica da autonomia da arte é o pressuposto da crítica à ciência. Tolstói, como um esteta, fez da observação da decadência dos ideais Românticos, seu ponto de partida para a compreensão da decadência de sua época. “Assim como na teoria da arte pela arte, tudo aquilo que nos agrada é: a arte; na teoria da ciência pela ciência, o estudo do que nos interessa é: a ciência” (TOLSTÓI, 1899, p.202-203).

Parece muito evidente que Weber leu atentamente essas considerações de Tolstói, embora não cite nominalmente esses escritos, ele sem dúvida aponta para seu conteúdo ao declarar “a ciência atualmente detêm-se na empresa de uma ‘profissão’, serve suas próprias orientações e o conhecimento factual e sistemático, não a bens sagrados e revelações de videntes e profetas”¹¹ e identifica esse aspecto atual como uma “inescapável atribuição de nossa situação histórica”¹². De fato, Weber parece estar citando de forma não literal os dizeres de Tolstói, indicando seus questionamentos quanto ao sentido da ciência do seguinte modo: “e novamente Tolstói se levanta para questionar ‘quem responderá então a pergunta, uma vez que a ciência não o pode fazer, sobre o que devemos então fazer? E como devemos conduzir nossas vidas?’”¹³. E ao citar Tolstói, Weber reconhece a pertinência de seus questionamentos, no entanto, veta o direito de respondê-las, pois, segundo ele, isso exigiria “um profeta ou um salvador”¹⁴ e constata, de forma muito realista, “esse profeta [...] por certo não está ali” (WEBER, 1922, p.551)¹⁵. E conclui, desmascarando os profetas de cátedra (*Kathedersprophetien*) que buscam assumir tal encargo deixado vago, mas que não lhes diz respeito, “o fato fundamental que querem encobrir os suplentes, os quais são todos esses profetas de cátedra, é que vivemos em tempos sem profetas e alheio a Deus” (WEBER, 1922, p.551-52)¹⁶.

Tanto para Weber como para Simmel, embora problemático e passível de confusões, seria necessário saber separar o sentido dado à interpretação histórica e os valores particulares pertencentes a essas esferas científicas, éticas e estéticas. A arte ou

a ciência supostamente autônoma, criavam seu próprio sentido de modo a excluir de seu mundo as formas anteriores e os elementos históricos reais de sua origem imanente. Nas palavras de Simmel, a questão estaria no fato de que “essa auto-suficiência de nossos mundos individuais só se estende a seu conteúdo imaginado quando é pensada independente da maneira como são produzidos” (SIMMEL, 1907, p.105). Isto seria o mesmo, em termos nietzschianos, que a afirmativa de que toda origem (*Ursprung*) real apresentada como processo histórico, seu real nascimento (*Geburt*), seu real estado de iminência e sua proveniência (*Entstehung e Herkunft*) sempre as apresenta de modo a falsear e a insurgir contra tudo que é eterno, verdadeiro, bom e belo nesse mundo. Cada mundo é aparentemente desconexo mas, na realidade e na sua origem histórica, eles se contrapõem, de modo inicialmente trágico e, por vezes, cômico.

Nesse sentido Weber se opõe à suposição de um relativismo, indicando que ainda que se tome o ponto de partida extraético, isso não dispensa uma consideração quanto à dignidade ética desse ponto de vista. Alguns especialistas comparam a postura de Weber ao perspectivismo, embora seja algo ainda mais específico, uma teoria dos valores. Para Weber, todo agir está de algum modo passível de valorações, mesmo na sua forma mais imanente, mesmo recusando qualquer valor, seja a virtude, o bom, o belo ou verdadeiro, sempre se está numa luta de valores que se opõem tragicamente e “entre esses não é possível relativização nem acordo” (WEBER, 1922, p.469)¹⁷.

Ainda assim se nos permitirmos pensar, contudo, numa concepção tal, uma interpretação [*Auffassung*] que – acreditando por si mesma vir a desdenhar a expressão ‘valor’ em função do concretíssimo da vivência – viria por si mesma a constituir uma esfera, na qual se desdenharia, considerando estranha e hostil, toda santidade ou bem, toda legalidade ética ou estética, todo significado cultural ou valoração de personalidade, desse modo e justamente por isso, estaria reivindicando para si própria uma dignidade ‘imanente’ no sentido mais extremo da palavra. Quanto a esses dizeres sempre tomaremos o seguinte posicionamento, ela não seria de modo algum, por meio de nenhuma ‘ciência’ demonstrável ou ‘refutável’ (WEBER, 1922, p.468-69)¹⁸.

Max Weber está aqui mostrando certa desconfiança com relação a algumas heranças nietzschianas que parecem provocar uma ilusão intelectualista muito particular. A ciência não pode condená-las, mas será que nessa última consideração ela própria não se condena? E levando ao extremo o caráter imanente de uma interpretação, não está ela produzindo um outro mundo em oposição a tudo que seria para ela condenável? Isso não o torna igualmente falso? Parece que colocar o homem ou a vida como um substituto de tudo que se mostrou falso só poderia indicar duas coisas: de um

lado, que estamos necessitados, pobres e miseráveis, cercados pela incerteza como um errante no deserto, evidencia-se um paradoxo criado pela decadência das formas religiosas. Em segundo lugar, a super-valorização do imanente e do próprio homem parece apenas adiar uma desilusão, a mais derradeira, não mais com a religião, ou com Deus, mas com a própria debilidade e finitude humana. Já há muitos anos, dos salmos dravídicos ressoaram os seguintes dizeres: “meu Deus, meu Deus, por que me desamparastes?” eles foram ouvidos outra vez e narrados pelos evangelistas e não pararam de repercutir na forma de uma teodiceia do sofrimento¹⁹.

A relação entre a teodiceia da dor e a morte tolstoiniana não é totalmente evidente em Weber. Porém, Lukács traça com clareza um paralelo entre as considerações de Tolstói sobre a classe camponesa e a constatação de Max Weber da teodiceia da dor:

Já falamos a respeito das observações de Tolstói, sobre o comportamento dos camponeses que são típicos e interessam a esse respeito. [...] Estudando a teodiceia da dor, Max Weber cita uma enquete do ano 1896, na qual um considerável número de operários atestou sua incredulidade com relação à religião, explicando-se nos seguintes termos: a maioria apelou à ‘injustiça’ do mundo, e a minoria a argumentos científico-naturalistas (LUKÁCS, 1967, p.500-501).

Nesse trecho presente no texto de Weber *As seitas Protestantes e o Espírito do Capitalismo*, não identificamos diretamente uma menção a Tolstói, nem mesmo ao tema da morte, mas o que interessa a Lukács é que, nessa constatação, Max Weber se refere especificamente a operários, isto é, à característica ética específica em grupos menos intelectualizados. A própria constatação dessa enquete revela essa realidade, o fato de que a ciência não pode revelar um sentido para suas vidas se mostra para eles muito menos relevante. Ainda assim, consideram o mundo sem sentido, não por uma reflexão filosófica ou intelectual, mas pela simples constatação de um sofrimento injusto. Esse tema sempre foi, antes dos avanços científicos, a principal preocupação da teodiceia. Embora o caso apresentado por Tolstói seja específico do homem com formação cultural, o paradoxo da necessidade religiosa é geral e abrange diversos grupos, ainda que, segundo significados distintos.

Na Literatura, como se nota nos romances de Tolstói, evidencia-se esse processo histórico, suas crises, segundo traços gerais. Os dilemas éticos pessoais, evidenciam-se diante dos resquícios da magia, podendo ser contrastados com a predominância da religiosidade mais racionalizada, menos supersticiosa, contrária à magia. Mas, historicamente, isso se dá, colocando elementos humanos no lugar de seu caráter

transcendente. A arte manifesta conscientemente, no processo de desencantamento, os aspectos mais marcantes pois os apresenta de maneira mais radical que as novas éticas religiosas.

Para Max Weber tínhamos na tipificação religiosa a constatação de que as concepções de um Deus onipotente e a predestinação visavam excluir a possibilidade de um conhecimento pleno do desígnios divinos e invalidar a tentativa intelectual de propor uma teodiceia, dado seu sentido oculto ao entendimento humano. Esses elementos, de fato presentes no Judaísmo antigo, tornaram-se predominantes nas religiões cristãs adaptadas à visão mais racional do mundo. Também ocorrera na arte algo análogo e, até mesmo, mais radical. Segundo Lukács, “todas obras de arte autênticas são, no sentido exato da palavra, antiteodiceias” (LUKÁCS, 1972, p.215)²⁰ isso porque, explica Lukács, “a vontade e o pensamento do artista” implicam uma “ruptura com os fundamentos da necessidade religiosa” (LUKÁCS, 1972, p.216)²¹.

A obra de arte aborda o caráter trágico, o sobrenatural, aquilo que é transcendente, seja o belo, o bom, mas o apresenta como um produto humano, não como algo autônomo. Ao contrário, como algo que só possui sentido dentro desse mundo humano. Assim, mencionando o conteúdo trágico e a forma meramente humana com que as previsões do oráculo se realizam no *Édipo Rei*, Lukács afirma:

Em tal superação [*Aufhebung*] anímica da falta de um sentido para os fatos da vida, sempre se renuncia à alegação de que haveria nesses fatos [...] uma causalidade objetiva. É em si, a humanidade que dá sentido à própria vida dos homens: por isso toda poesia autêntica é uma antiteodiceia (LUKÁCS, 1972, p.217)²².

Nesse sentido, Lukács, apresenta também o caso do personagem Myshkin²³ diante da pintura de Hans Holbein. Neste episódio temos a imagem do corpo morto de Cristo, retratada pelo pintor Holbein, um inovador nas técnicas retratistas do Renascimento, iniciando uma crise de incredulidade, nascida do interior do próprio tema religioso retratado com traços demasiadamente humanos. Não tínhamos, antes do Renascimento, tal efeito nos quadros representativos dos personagens bíblicos, suas formas áureas, as feições luminosas davam a imagem como um todo, um caráter meramente pictórico, menos humano e mais santo. Só durante o Renascimento viriam a surgir pintores que expressaram traços éticos modernos, desmistificados, retratando santos como homens. Independente do fato, sem dúvida relevante, de que Holbein também ilustrou Bíblias luteranas, o que mais choca esteticamente é como ele deu aos

temas transcendentais uma expressão mundana, causando a impressão que provocou no príncipe Myshkin, personagem de Dostoiévski, que sentiu haver diante dele um corpo humano sem vida, no caso, o corpo de Cristo. Este personagem, que era um cristão devoto, vê sua convicção abalada pelo retrato que, diferente dos demais retratos de Cristo, não expunha beleza nem brilho, mas apenas o corpo inerte, expirado, como um cadáver comum. A arte exporia, para Lukács, a fonte imanente do mundo transcendente criado pelo homem.

Tanto os resquícios da magia como a religião que se afirmam em contraposição às formas mágicas, são produtos de uma mesma situação paradoxal: a necessidade religiosa, fenômeno que possui um fundamento histórico objetivo. Segundo Lukács, seria um grande equívoco “subestimar a importância desses resquícios [mágicos] na gênese e conservação da necessidade religiosa.” Novamente, Lukács menciona diretamente a tese weberiana acerca do Calvinismo, da ética da predestinação como sendo a “tentativa mais consequente de eliminar os elementos mágicos da religião” (LUKÁCS, 1967, p.491), e sua constatação condiz precisamente com o que foi citado anteriormente. Trata-se da substituição de uma forma ética por outra que cumpre um papel análogo, como a Providência e a adivinhação. O paradoxo da necessidade religiosa não se resolve, nem mesmo com o aparente desencantamento. Ao contrário, ele só se agrava, tal como morte mais trágica de Tolstói.

Temos, no quadro geral, algo semelhante ao ímpeto camoniano frente ao temor de se defrontar com o limite desconhecido dos oceanos, por supor um abismo geográfico. Também o homem moderno que se aventura em qualquer busca éticoreligiosa, conserva consigo o temor de que cedo ou tarde vai se deparar com um abismo ético, com o vazio da existência, a morte sem sentido que coloca toda a vida como vã.

Estas [necessidades] se mostram hoje aceitas, como é natural, de forma bastante distinta daquelas dos tempos ideologicamente dominados pela religião. Elas são iguais às de outrora, no entanto requerem pela falta de sentido no aquém, o cumprimento de um sentido no além, e desse modo desejam ver nessa vida sem sentido no aquém, o prolongar-se de sua significação postergada no além. O paradoxo da necessidade religiosa contemporânea se agrava pelo fato de que em muitos casos – seja consciente ou inconscientemente – esse para além é o nada (LUKÁCS, 1972, p.200)²⁴.

Esse tipo de constatação tem o teor exato daquela metáfora do *Grand Hotel Abgrund* em sua constatação sobre o Nihilismo, que é apresentada em relação às

manifestações artísticas derivadas do mesmo “paradoxo da necessidade religiosa”, essa estranha tendência a contemplar o abismo, ou o nada. Essa situação, que é fruto das transformações éticas, mostra-se análoga ao quadro geral da “destruição da razão” que, agora, na esfera artística, expressa-se na “destruição da forma”.

A sujeição da arte contemporânea aos princípios determinados pela nova necessidade religiosa tem um caráter muito mais espontâneo, sem orientação. A natureza amorfa e sem perfil da atual necessidade religiosa apoia na arte todas suas tendências à destruição das formas estéticas (LUKÁCS, 1967, p.254).

O que é surpreendente, é que esse paralelo entre a destruição da razão e a destruição da forma se apresente, no seu conteúdo éticoestético, não como “irracionalismo filosófico”, como seria o caso seguindo as leituras mais frequentes e às vezes superficiais de *Destruição da Razão* [ZdV]. Ao contrário, o elemento constitutivo da crise moderna apresenta-se segundo o aprisionamento técnico *racionalista*, reiterando sua influência weberiana²⁵ na interpretação da modernidade:

Assim que é substituída por uma transcendência contraposta ao mundo ao qual dá forma, se rompe a determinação estética das obras, com a única diferença de que essa transcendência, vista por seu conteúdo, não representa um para além do real, senão uma situação terrena; e tampouco tem a tese transcendente neste caso um caráter irracional e niilista, mas de natureza prática e racional (LUKÁCS, 1967, p.231).

Essa forma racional permitiu a Max Weber interpretar na Modernidade um processo encadeado, uma evolução segundo a racionalização e o desenvolvimento intelectual e constatar que a arte e a ciência, embora se representem como autônomas, só passaram a se caracterizar assim por terem sido condicionadas fora da esfera religiosa. Justamente por isso Weber não as considera autônomas de fato, sendo que os mesmos meios supostamente as libertara, ao serem tomados como meios e fins, condicionaram-na. A racionalização, que inicialmente liberta o conhecimento da magia, produz também um engessamento da espírito; o domínio técnico crescente que criou infinitas possibilidades à disposição da vontade criadora, causou um empobrecimento da forma. Por essas constatações Weber reconhece os paradoxos da vida moderna segundo sua forma mais aguda, mas se furta a produzir, a partir dessa constatação, uma valoração desse mundo sem sentido, como condenável eticamente ou esteticamente.

O que fundamenta a interpretação de Max Weber, e é isso que deve ser entendido quando ele emprega a expressão “heteronomia”, é que não cabe perguntar

sobre o dever ser ou fazer (*Sollen*) como um *fim* em si mesmo, mas unicamente o que tem que ser feito (*müssen*), dado que as questões são colocadas agora de forma racional, segundo as formas unívocas de empregar os *meios* práticos, e que seria por esse motivo, verificável cientificamente sem recorrer a valorações, mas não dão um sentido ao mundo. Ao contrário, só reafirmam a constatação evidente. A heteronomia é o que garante em cada caso histórico sua condição técnica, ela condiz com o conceito de técnica corretamente compreendido, o que significa em termos teóricos, apenas os meios, ela é rigorosamente contrária à ideia de autonomia, sendo a autonomia um fim nela mesma.

Para Weber a valoração estética não pode sobrepor-se à interpretação do historiador,

pelo contrário: o *interesse* nas obras de arte e em suas particularidades e relevância estética individual, e também: sendo seu *objeto*, sua heteronomia: enquanto seu *a priori*, dado por ela, para ela e por seus meios, não é, de modo algum, afirmação de valor estético (WEBER, 1922, p.483, grifo nosso)²⁶.

O que se mostra como objeto, as obras de arte, não são em si mesmas o objeto do historiador ou do sociólogo da arte. Seu objeto caracteriza-se, antes, segundo o interesse do estudioso em identificar os elementos *objetivos*. Todo valor estético da obra de arte deve ser desconsiderado em observância às condições puramente técnicas e da especificidade da obra de arte em questão, sua época expõe suas condições objetivas, “sua heteronomia” e “seus *a prioris*”, expondo assim, novamente em termos especificamente kantianos, as determinações exteriores e casuais do fenômeno artístico.

Assim explica que não cabe ao historiador perguntar se a produção estética seria virtuosa, promove o bem e a felicidade ou se ela é condenável e decadente, diz Weber em *A Ciência Como Profissão*:

Não cabe colocar em questão se o reino da arte não seria talvez um reino de principados diabólicos, um reino desse mundo, e desse modo no sentido interior mais profundo, antídívino e, no sentido aristocrático mais profundo que há, de espírito antifraternal. Assim também não deve se perguntar se *devem* haver obras de arte (WEBER, 1922, p.542, grifo nosso)²⁷.

Tolstói considerava exatamente isso que Weber vetava: “no lugar da arte religiosa está sendo colocado uma arte vazia e com muita frequência, viciosa” (TOLSTÓI, 1899, p.160). Considerava, em oposição à arte supostamente autônoma, que

a arte deveria buscar uma orientação exterior a ela, deveria promover o amor fraternal: “a tarefa da arte a ser cumprida é tornar o sentimento de fraternidade e amor ao próximo, que agora se reduz apenas aos melhores da sociedade, o sentimento costumeiro e instintivo de todos homens” (TOLSTÓI, 1899, p.211) e para Tolstói só a arte poderia cumprir esse encargo.

Weber e, posteriormente, Lukács, compartilhavam dessa constatação de que a autonomia da arte não correspondia a sua forma histórica. Como está sendo indicado, Weber, embora inspirado pelas questões e problemas levantados pelo escritor russo, considerava algo que deve ser diferenciado de Tolstói. Para ele a arte *tem de ser* compreendida como heterônoma e não como autônoma. Para Tolstói a arte não *deve ser* autônoma. Weber pressupõe um fundamento teórico crítico sobre a existência das obras de arte, Tolstói propõe um ideal estético, um *dever ser*.

Contraditoriamente, Habermas, no primeiro volume de *Teoria da Ação Comunicativa*, compreende a abordagem de Max Weber sobre os fenômenos estéticos, segundo a ideia de “autonomia”. Em seu livro, Habermas afirma que “Max Weber leu *a racionalização cultural* segundo a ciência e a técnica moderna, ancorado pelo princípio na arte, no religioso, de diretrizes éticas autônomas [*autonomer*]” (HABERMAS, 1988, p.228)²⁸. Certamente Habermas, não sendo leigo com relação a Weber nem, muito menos, com relação a Kant, utiliza a expressão “autônoma” com seu pleno sentido filosófico. Isso fica evidente quando Habermas expõe, mais adiante, esse suposto sentido weberiano da “arte como autônoma”:

Não apenas a ciência, Weber também inclui a *arte autônoma* [*autonome Kunst*] dentre as formas de fenômenos de racionalização cultural. Os padrões de expressão artística estilizados estavam inicialmente integrados ao culto religioso, como adornos de igrejas e templos, como danças e cantos ritualísticos, como encenação de episódios significativos, de textos sagrados, etc.; por condição inicialmente do mecenato das cortes e posteriormente pela produção artística capitalista-burguesa, ela se emancipa: ‘a arte constitui-se agora enquanto um cosmos sempre consciente que engloba autossuficiente [*selbständiger*] seus próprios valores’ (HABERMAS, 1988, p.229)²⁹.

Assim Habermas cita Max Weber, apresentando por que para ele a arte seria autônoma. Nesse trecho encontramos a fonte teórica weberiana que conduziu Habermas a compreender *na modernidade*³⁰ o fenômeno artístico como autônomo, observando na última frase, de autoria do próprio Weber, que coloca a arte na Modernidade como havendo conquistado sua “autossuficiência” [*selbständiger*]. Embora não seja, a rigor,

denominada “autônoma”, essa aparente autonomia se daria em relação ao seu passado submisso à religiosidade. Nesses termos e ao contrário do que foi aqui desenvolvido, Habermas compreende uma autonomia no lugar de uma heteronomia, mas isso somente porque não identifica uma teoria dos valores separada da constatação histórica de Weber³¹.

Além disso, buscamos evidenciar que Weber utiliza a expressão “heteronomia” e também autossuficiência [“*selbständiger*”] ao se referir à arte emancipada na Modernidade, mas não utilizava, a rigor, a expressão *Autonomie*,³² nem qualquer derivado.

Ora, se analisarmos com cuidado a interpretação de Weber, notamos no que emancipa a arte e a torna supostamente “autônoma” na Modernidade, dá-se justamente, ou melhor, contraditoriamente, pelo mesmo elemento que, ao contrário, condiciona-a. Foi, num primeiro momento, o mecenato e, posteriormente, o que mais diretamente nos interessa, as técnicas produtivas do Capitalismo moderno que a emanciparam do meio religioso. Torna-se evidente a seguinte questão: como poderiam as condições materiais e técnicas torná-la autônoma uma vez que é ela própria que agora a condiciona? Algo não pode ser condicionado e autônomo ao mesmo tempo.

Nesse trecho de Weber da *Consideração Intermediária* (GARS)³³ citado por Habermas, vemos o que é, por Weber identificado como um mundo, ou um cosmos, autossuficiente. Esse conceito de autossuficiência é, de fato, sinônimo de autonomia e, justamente por isso, Habermas, igualando-os, afirma: “autossuficiência significa, antes de mais nada, que ela pode desenvolver ‘por si própria a legislação da arte’”³⁴. É possível discordar dessa afirmação, compreendendo aí que a designação mais própria, nesses termos, seria autonomia e não autossuficiência, recorrendo às diferenças entre as concepções de liberdade de Fichte e Kant. Além disso, pareceria bastante coerente discordar dessa afirmativa, indicando que Weber não considera a arte autônoma de um ponto de vista teórico-causal, apenas autossuficiente num sentido histórico muito recente e não sem problematizá-lo criticamente.

Em seguida, Habermas comenta o texto de Weber sobre *Os Fundamentos Sociológicos e Racionais da Música*, traçando um paralelo com o desenvolvimento posterior das considerações de Adorno sobre a arte vanguardista, e seu caráter reflexivo. Habermas dá a entender que Adorno deu continuação à reflexão de Weber, o que é muito coerente, mas constata que Adorno divergia do mesmo por não considerar tais manifestações artísticas como autônomas. Nas palavras de Habermas (1988):

Adorno seguiu essa linha [weberiana], analisou e demonstrou que a evolução artística vanguardista se torna processo e meio reflexivo de produção da arte [...] embora ele tenha permanecido sobremodo cético frente à ‘autossuficiência do método diante das coisas [Sache]’³⁵.

Habermas compreendeu em Weber traços de divergências a esse respeito, traços esses que aqui não nos parecem tão claros.

Max Weber explica que “a criação de novos meios técnicos significa, antes de mais nada, a multiplicação da diferenciação e, no sentido da elevação do valor, unicamente a *possibilidade* da multiplicação da ‘riqueza’ da arte”³⁶. Nesse trecho fica clara a separação da valoração estética e do progresso técnico científico. Uma obra de arte sem o conhecimento técnico da perspectiva não se mostra esteticamente mais limitada ou inferior, o desenvolvimento técnico permite mais possibilidades, mas não determina o curso do desenvolvimento estético,

obras de arte com técnicas, certamente mais ‘primitivas’ – figuras sem, por exemplo, o conhecimento pleno da perspectiva – permitiriam [*vermögen*] esteticamente a mesma plenitude, sendo absolutamente igualáveis às criadas sobre o solo de técnicas racionais (WEBER, 1922, p.485)³⁷.

Weber grifou especificamente o radical “possível” (*möglichlich*) da expressão “possibilidade” (*möglichkeit*), para enfatizar que o progresso técnico *pode eventualmente* viabilizar, mas *não* traz em si os elementos práticos capazes de realizar por si próprio, i.e., de forma autônoma, o enriquecimento estético. É possível notar aqui um sentido de autonomia que é negado, embora indique do ponto de vista valorativo que a arte não poderia, *a priori*, ser determinada por elementos alheios a ela, embora quanto à consideração causal, mostre-se sempre condicionada historicamente. Weber apresentava, como vimos, a necessidade de se reconhecer os seus “*a prioris*”, no sentido de sua heteronomia.

Max Weber considerava o progresso da diferenciação como passível de uma ilusão intelectualista. A mesma desconfiança o faz apresentar, com relação à diferenciação e ao progresso técnico, uma constatação bastante realista, que o coloca em vantagem, se comparado aos que ignoram o risco de tal ilusão. A diferenciação e o progresso técnico são entendidos segundo a *possibilidade* e, frisemos, não mais que isso, de um enriquecimento do valor estético. E Weber acrescenta a seguinte opinião, “de fato ele”, no caso, o progresso dos meios técnicos, “apresentou frequentemente o efeito inverso, o ‘empobrecimento’ do sentimento das formas [*Formgefühls*]” esse tipo

de opinião, evidentemente, não poderia ser emitido por Weber sem a típica ressalva de que “contudo, para a consideração empírico-*causal*, a mais importante representação universal do momento progressivo da arte, é a alteração da ‘técnica’ (no sentido mais elevado da palavra)” (WEBER, 1922, p.485)³⁸.

Desse modo, mesmo reconhecendo uma tendência muito realista no domínio técnico como produtor do empobrecimento estético, a constatação de Weber apresenta-se de fato muito cuidadosa em não recair no erro oposto à valoração estética da obra de arte tecnicamente mais evoluída, o erro de considerar toda arte que se serve do domínio técnico mais avançado, como decadente, o que seria também uma forma de valoração. Por isso, apesar de constatar que o progresso dos meios técnicos conduz muito mais ao empobrecimento do que ao enriquecimento, ambos diagnósticos fugiriam, para Weber, daquilo que deveria ser evidenciado na história da arte, a fria relação dos meios técnicos e das condições histórico-sociais com a vontade artística. Não podemos ignorar que essa constatação de Weber condiz muito propriamente com aquilo que se diagnosticou, mais recentemente, com ralação à “indústria cultural”, embora as ressalvas a desqualifiquem cientificamente, esse tipo de opiniões, as ressalvas e advertências de Weber nos conduzem a compreender que o sentido dado a essa autonomia da arte, corresponde, em todo o caso, ao que Lukács denomina problema da totalidade, à ideia de cosmos ou mundo, tal como fora problematizada no Idealismo e reinterpretada por Marx. Essa suposta autonomia não é compreendida senão como problema. Ainda que Weber critique as valorações indevidas nas considerações históricas, ele reconhecia uma grande vantagem no uso pragmático da reflexão que apresente advertências e que problematize questões fundamentais.

Sua posição ambígua a esse respeito confirma-se nas seguintes passagens. Para ele não podemos fundamentar cientificamente uma constatação sobre a decadência da arte, pois isso “conduz ao risco de, p. ex., buscar ‘esclarecer’ o resultado de uma ‘falha’ ou uma ‘decadência’, do que talvez poderiam ter sido efeito dos ideais heterogêneos do agente, falhando assim no que seria sua tarefa mais própria: o ‘compreender’” (WEBER, 1922, p.486)³⁹. Ao buscar demonstrar cientificamente uma valoração, o historiador acaba indo no sentido contrário à compreensão, confundindo a esfera valorativa com a empírica. Para Weber, a esfera empírica, que dispõe de seus meios teóricos e métodos, não possui por esses meios, condições de apreender ou demonstrar características valorativas dos objetos e ao fazê-lo recai no erro que caracteriza os profetas das cátedras.

Os novos “profetas das cátedras” falam da vida como uma possibilidade de superação desses limites; movidos por entusiasmo nem sempre recaem na lembrança de que seu sentimento corresponde à necessidade religiosa. A filosofia da vida que quer superá-lo, produz não mais que um simulacro, uma “tentativa forçosa”, diz Weber, e se querem sacrificar o entendimento a esses valores, seria melhor que retornassem às igrejas que lhes receberão de portas abertas.

Weber em outro texto intitulado *Entre duas leis*, diz que nas questões políticas, nas decisões sobre a guerra, não cabem as considerações valorativas. “O novo testamento tem de ser deixado totalmente de fora desse debate – ou: ser levado a sério. E nesse caso, ser tão consequente como foi Tolstói, e não menos que isso”⁴⁰. Weber está se referindo ao final da vida de Liev Tolstói, época dos textos que foram aqui utilizados. Já idoso ele adotara um estilo de vida radical para abandonar completamente qualquer parte nesse mundo decadente. Seguir o novo testamento significa para Weber, agir como Tolstói; significa reconhecer que

qualquer um que receba um centavo de receita da renda de outros, que direta ou indiretamente necessite pagar outros por bens essenciais ou de consumo, produtos do suor alheio e não de seu próprio, nutre sua existência pelo mecanismo sem amor e alheio à compaixão da luta econômica pela existência⁴¹.

Embora Weber indique que Tolstói tenha sido plenamente consequente quando buscou se libertar de tudo quanto o impedia de viver de forma indigna, quando buscou atrair sectários a uma vida comprometida com valores éticos cristãos e livre de toda hipocrisia religiosa, não deixou de dar a sua vida o mesmo sentido que encontramos em suas obras literárias. Assim, conclui Weber, “quem não leva em conta essas consequências – e o próprio Tolstói só o fez uma vez que estava já a caminho da morte – deve então saber que ele está atado às legalidades aqui desse mundo” (WEBER, 1921, p.62)⁴².

Max Weber não deixa de fazer notar a relação direta entre o sentido e o problema das obras de Tolstói, e sua própria existência, a vida, sua vida, imitando sua própria arte. Parece bastante destruidora a constatação de Weber de que Tolstói só encarou de fato suas ideias de forma consequente quando vivenciou ele próprio a chegada da noite de seus dias.

Referências Bibliográficas

- HABERMAS, Jürgen. *Theorie des Kommunikativen Handelns*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- _____. *The Theory of Communicative Action*. Boston: Beacon Press, 1983.
- _____. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Santillana, 1987.
- HORKHEIMER, Max.; ADORNO, Theodor. *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido Verlag, 1947.
- _____. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- LUKÁCS, György. *Ästhetik IV*. Darmstadt: Hermann Luchterhand, 1972.
- _____. *Die Seele und die Formen*. Berlin: Egon Fleischel & Co. 1911.
- _____. *Die Zerstörung der Vernunft*. Darmstadt: Hermann Luchterhand, 1974.
- _____. *El asalto a la Razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. 2. Ed. Barcelona: Grijalbo, 1959.
- _____. *Estética*. v. I-III. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- _____. *Estética*. v. IV. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- _____. *Marxismo e Teoria da Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. *The soul and the Forms*. Massachusetts: MIT Press, 1974.
- ROCKMORE, Tom. *Irrationalism: Lukács and the marxist view of reason*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- SCHLUCHTER, Wolfgang. *Paradoxos da Modernidade. Cultura e Conduta na Teoria de Max Weber*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- _____. *Unversöhnte Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- SEERY, John E. Marxism as artwork: Weber and Lukács in Heidelberg, 1912-1914. *Berkeley Journal of Sociology*, v. 27, p. 129-165, 1982.
- SIMMEL, George. *Schopenhauer y Nietzsche*. Buenos Aires: Ed. Anaconda, 1950.
- TOLSTÓI, Liev. *O Reino de Deus Está em Vós*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1994.
- _____. *Os Últimos Dias*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.
- _____. *What is Art*. Toronto: George Morgan & Co. 1899.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Ancient Judaism*. New York: Free Press, 1967.
- _____. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1922.
- _____. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie III*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1923.
- _____. *Gesammelte politische Schriften*. München: Drei Masken Verlag, 1921.
- _____. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1922.
- _____. *Die protestantische Ethik und der „Geiste“ des Kapitalismus*. Weinheim: Beltz Athenäum, 2000.
- _____. Remarks on Technology and Culture. In: *Theory, Culture & Society*, SAGE, London, n. 4, v. 22, p.23-38, 2005.
- _____. *Sociologia das religiões e Consideração Intermediária*. Lisboa: Relógio d'água, 2006.

Notas

¹ *Ruhig, ehrlich und schön. Schön, weil er nicht lügt, weil er nicht grimassiert, nichts fürchtet und nicht bedauert.* No seguinte trecho, bem como em todos os trechos citados nos quais constam em nota a versão original, a tradução para o português é de autoria do próprio autor do artigo, nos demais trechos a tradução seguiu a edição citada nas respectivas referências bibliográficas.

-
- ² Tolstoi deutet zwar die äußerliche Religiosität des Bauern an, die höchstwahrscheinlich überwiegend magischen Charakters ist und mit dem Christentum als Religion innerlich wenig zu tun hat.
- ³ Wonach gerade die Ausbreitung der menschlichen Kenntnisse über die Vorgänge in der Außenwelt die Illusion ihrer Beherrschbarkeit durch Magie zerstört und an ihre Stelle die Religion mit ihren menschlichethisch durchsetzten Beziehung zwischen Mensch und Transzendenz gestellt hat [...] Die Entstehung und Verfestigung des religiösen Bedürfnisses, wie wir es oben bestimmt haben, wird zugleich auch institutionell gefördert und ins System der entstehenden und sich weiterentwickelnden Religionen eingefügt.
- ⁴ Abraham oder irgendein Bauer der alten Zeit starb »alt und lebensgesättigt«, weil er im organischen Kreislauf des Lebens stand, weil sein Leben auch seinem Sinn nach ihm am Abend seiner Tage gebracht hatte.
- ⁵ [...] was es bieten konnte, weil für ihn keine Rätsel, die er zu lösen wünschte, übrig blieben und er deshalb »genug« daran haben konnte.
- ⁶ Ein Kulturmensch aber, hineingestellt in die fortwährende Anreicherung der Zivilisation mit Gedanken, Wissen, Problemen, der kann »lebensmüde« werden, aber nicht: lebensgesättigt. Denn er erhascht von dem, was das Leben des Geistes stets neu gebiert, ja nur den winzigsten Teil, und immer nur etwas Vorläufiges, nichts Endgültiges, und deshalb ist der Tod für ihn eine sinnlose Begebenheit. Und weil der Tod sinnlos ist, ist es auch das Kulturleben als solches, welches ja eben durch seine sinnlose »Fortschrittlichkeit« den Tod zur Sinnlosigkeit stempelt. Ueberall in seinen späten Romanen findet sich dieser Gedanke als Grundton der Tolstoj sehen Kunst.
- ⁷ Es gibt Schriftsteller, die in ihrer Zeit nur inhaltlich isoliert dastehen, und es gibt Ästheten; oder um präziser zu sein: es gibt ein soziologisches und psychologisches l'art pour l'art. Wer ist Ästhet?
- ⁸ ein Ästhet ist, wer in einer Zeit geboren ist, da das rationelle Formgefühl ausgestorben ist.
- ⁹ Hat denn aber nun dieser in der okzidentalen Kultur durch Jahrtausende fortgesetzte Entzauberungsprozeß und überhaupt: dieser »Fortschritt«, dem die Wissenschaft als Glied und Triebkraft mit angehört, irgendeinen über dies rein Praktische und Technische hinausgehenden Sinn?
- ¹⁰ Aufgeworfen finden Sie diese Frage am prinzipiellsten in den Werken Leo Tolstoj's. Auf einem eigentümlichen Wege kam er dazu. Das ganze Problem seines Grübelns drehte sich zunehmend um die Frage: ob der T o d eine sinnvolle Erscheinung sei oder nicht. Und die Antwort lautet bei ihm: für den Kulturmenschen — nein. Und zwar deshalb nicht, weil ja das zivilisierte, in den »Fortschritt«, in das Unendliche hineingestellte einzelne Leben seinem eigenen immanenten Sinn nach kein Ende haben dürfte. Denn es liegt ja immer noch ein weiterer Fortschritt vor dem, der darin steht; niemand, der stirbt, steht auf der Höhe, welche in der Unendlichkeit liegt.
- ¹¹ Daß Wissenschaft heute ein fachlich betriebener »Beruf« ist im Dienst der Selbstbesinnung und der Erkenntnis tatsächlicher Zusammenhänge, und nicht eine Heilsgüter und Offenbarungen spendende Gnadengabe von Sehern, Propheten.
- ¹² das freilich ist eine unentrinnbare Gegebenheit unserer historischen Situation
- ¹³ Und wenn nun wieder Tolstoj in Ihnen aufsteht und fragt: »Wer beantwortet, da es die Wissenschaft nicht tut, die Frage: was sollen wir denn tun? und: wie sollen wir unser Leben einrichten ?«
- ¹⁴ ein Prophet oder ein Heiland.
- ¹⁵ der Prophet [...] ist eben nicht da.
- ¹⁶ diese Grundtatsache, daß er in einer gottfremden, prophetenlosen Zeit zu leben das Schicksal hat, durch ein Surrogat, wie es alle diese Kathederprophetien sind, verhüllt wird.
- ¹⁷ Zwischen diesen gibt es keine Relativierungen und Kompromisse.
- ¹⁸ Es läßt sich jedenfalls eine Konzeption dieser Auffassung denken, welche — obwohl sie für das von ihr gemeinte Konkretissimum des Erlebens den Ausdruck »Wert« wohl verschmähen würde — eben doch eine Sphäre konstituieren würde, welche jeder Heiligkeit oder Güte, jeder ethischen oder ästhetischen Gesetzmäßigkeit, jeder Kulturbedeutsamkeit oder Persönlichkeitswertung gleich fremd und feindlich gegenüberstehend, dennoch und eben deshalb ihre eigene in einem alleräußersten Sinn des Worts »immanente« Dignität in Anspruch nähme. Welches immer nun unsere Stellungnahme zu diesem Anspruch sein mag, jedenfalls ist sie mit den Mitteln keiner »Wissenschaft« beweisbar oder »widerlegbar«.
- ¹⁹ „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ na tradução de Lutero, cantada com toda expressividade em Mathäus Passion de J. S. Bach.
- ²⁰ Alle echten Kunstwerke sind im genauen Sinne des Wortes Antiteodizeen.
- ²¹ Wollen und Denken des Künstlers, ein Bruch mit den Grundlagen des religiösen Bedürfnisses.
- ²² [...] eine solche seelische Aufhebung der Sinnlosigkeit von objektiven Lebensstatsachen weist stets den Anspruch ab, [...] objektive Kausalität zu erblicken. Die Menschheit selbst ist es, die dem eigenen Leben der Menschen einen Sinn verleiht: darin ist jede echte Dichtung eine Antitheodizee.

²³ Dostoiévski, *O idiota*.

²⁴ *Diese nehmen heute natürlich sehr oft ganz andere Formen an, als in ideologisch von der Religionen beherrsch Perioden. Sie gleichen ihnen aber trotzdem darin, dass sie als Erfüllung einer diesseitigen Sinnlosigkeit eine jenseitige Sinnhaftigkeit fordern, und deshalb das diesseitige sinnlose Leben durch ein jenseitig sinnhaftes verlängert zu sehen wünschen. Die Paradoxie des gegenwärtigen religiösen Bedürfnisses spitzt sich darin zu, dass dieses Jenseits in vielen Fällen – für den Beteiligten Bewusst oder unbewusst – das Nichts ist.*

²⁵ Apesar de Lukács haver, em *A Destrução da Razão* [ZdV], acusado Weber de irracionalismo, ele próprio reproduziu na *Estética* uma consideração negativa sobre a racionalidade análoga à de Max Weber. O que sugere que aquilo que Lukács denominava “irracionalismo” em Weber não diz respeito a essas constatações éticas. Trata-se de uma questão confusa, de certo modo, o caráter irracionalista de Weber e de Windelband se refere ao princípio do *Hiatus irrationalis*, isto é evidente, mas em outros momentos Lukács faz menção ao irracionalismo em Weber como uma fonte metafísica histórica que não se apresenta de maneira explícita. Uma das grandes falhas na interessante interpretação de Rockmore é não diferenciar essas nuances, reduzindo todas à idéia de antinomia do pensamento burguês.

²⁶ *Vielmehr: Das Interesse an den Kunstwerken und an ihren ästhetisch relevanten einzelnen Eigentümlichkeiten und also: ihr Objekt ist ihr heteronom: als ihr Apriori, gegeben durch deren von ihr, mit ihren Mitteln, gar nicht feststellbaren ästhetischen Wert.*

²⁷ *Aber sie wirft die Frage nicht auf, ob das Reich der Kunst nicht vielleicht ein Reich diabolischer Herrlichkeit sei, ein Reich von dieser Welt, deshalb widergöttlich im tiefsten Innern und in seinem tiefinnerlichst aristokratischen Geist widerbrüderlich. Danach also fragt sie nicht: ob es Kunstwerke geben s o l l e.*

²⁸ *Die kulturelle Rationalisierung liest Weber ab an moderner Wissenschaft und Technik, an autonomer Kunst und religiös verankerter prinzipieller Ethik.*

²⁹ *Aber nicht nur die Wissenschaft, auch die autonome Kunst rechnet Weber zu den Erscheinungsformen der kulturellen Rationalisierung. Die künstlerisch stilisierten Ausdrucksmuster, die zunächst dem religiösen Kult als Kirchen- und Tempelschmuck, als ritueller Tanz und Gesang, als Inszenierung bedeutsamer Episoden, heiliger Texte usw. integriert waren, verselbständigen sich mit den Bedingungen der zunächst höfisch-mäzenatischen, später bürgerlich-kapitalistischen Kunstproduktion: »Die Kunst konstituiert sich nun als ein Kosmos immer bewußter erfaßter selbständiger Eigenwerte.«*

³⁰ Embora essa ressalva não fique clara, a autonomia de modo algum poderia ser universal, uma vez que no passado estava amalgamada com as formas de religiosidade. Somente por esquecimento, parafraseando Nietzsche, poderia alguém considerar a arte como intrinsecamente autônoma. Mas de fato como se pode ler na *Miséria da Filosofia*, de Marx, toma-se sempre como natural a forma presente e artificial todas as demais e o historiador, assim também, assemelha-se ao teólogo.

³¹ Lukács soube caracterizar com exatidão essa separação em Weber e a crítica no prefácio de 1965 a *Marx e Engels Historiadores da Literatura*.

³² Se atentarmos à História da Filosofia, poderíamos então com clareza reconhecer que autonomia designada como *Autonomie* é um conceito kantiano, o qual se compreende rigorosamente nessa expressão que remete a “nomia”, ou melhor, “nomoi” (*νόμοι*) “leis”, e faz “autonomia” corresponder ao imperativo, a capacidade legisladora universal. Quem substitui a expressão de origem grega pela variante “*Selbstständigkeit*”, que se traduz igualmente por autonomia, e aqui designamos “autossuficiência” apenas para diferenciá-las, é J. G. Fichte, atribuindo um sentido variante à liberdade kantiana compreendida nesses termos, e reconhecido por muitos como uma compreensão inexata do conceito de Kant.

³³ GARS - *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* (1920-21).

³⁴ *Verselbständigung bedeutet zunächst, daß sich die »Eigengesetzlichkeit der Kunst« entfalten kann.*

³⁵ *Adorno hat auf dieser Linie die avantgardistische Kunstentwicklung analysiert und gezeigt, wie die Prozesse und Mittel der Kunstherstellung reflexiv werden [...] Er bleibt freilich gegenüber dieser »Verselbständigung der Methode gegenüber der Sache« skeptisch.*

³⁶ *Die Schaffung neuer technischer Mittel bedeutet zunächst nur zunehmende Differenzierung und gibt nur die M ö g l i c h k e i t zunehmenden »Reichtums« der Kunst im Sinn der Wertsteigerung.*

³⁷ *Kunstwerke mit noch so »primitiver« Technik — Bilder z. B. ohne alle Kenntnis der Perspektive — vermögen ästhetisch den vollendetsten auf dem Boden rationaler Technik geschaffenen absolut ebenbürtig zu sein,*

³⁸ *Tatsächlich hat sie nicht selten den umgekehrten Effekt der »Verarmung« des Formgefühls gehabt. Aber für die empirisch k a u s a l e Betrachtung ist gerade die Aenderung der »Technik« (im höchsten Sinn des Worts) das wichtigste allgemein feststellbare Entwicklungsmoment der Kunst.*

³⁹ *Er kommt dann in die Gefahr, z. B. für die Folge eines »Fehlers« oder eines »Verfalls« zu »erklären«, was vielleicht Wirkung ihm heterogener Ideale der Handelnden war, und er verfehlt so seine eigenste Aufgabe: das »Verstehen«.*

⁴⁰ *Das Evangelium aber möge man aus diesen Erörterungen draußen lassen - oder: Ernst machen. Und da gibt es nur die Konsequenz Tolstois, sonst nichts.*

⁴¹ *Wer auch nur einen Pfennig Renten bezieht, die andere - direkt oder indirekt - zahlen müssen, wer irgendein Gebrauchsgut besitzt oder ein Verzehrsgut verbraucht, an dem der Schweiß fremder, nicht eigener, Arbeit klebt, der speist seine Existenz aus dem Getriebe jenes liebeleeren und erbarmungsfremden ökonomischen Kampfs ums Dasein.*

⁴² *Wer die Konsequenzen nicht zieht – und das hat Tolstoi selbst erst getan, als es ans Sterben ging -, der möge wissen, daß er an die Gesetzmäßigkeiten der diesseitigen Welt gebunden ist.*

Artigo recebido em 10/08/2013. Aprovado em 01/10/2013.