



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 16 - julho de 2016

A solidão em Stefan George: poesia e filosofia

*Arlenice Almeida da Silva**

RESUMO

O artigo pretende contribuir para o debate contemporâneo sobre as relações entre poesia e filosofia, recuperando, em chave histórica, elementos da reflexão estética sobre a poesia de Stefan George. No polêmico “Círculo de George” encontram-se hermetismo e esteticismo, bem como a renovação da lírica por meio da revalorização do verso e do ofício do poeta. Em defesa da poesia pura, a dicção lúcida de George tenciona os limites da lírica para além da subjetividade romântica, em direção à objetividade da palavra. Filósofos como Simmel e Lukács examinam, no começo do século XX, se o lirismo de George é moderno ou ainda clássico: se é uma produção experimental derivada de um imaginário não sujeito à argumentação e aos usos comuns da linguagem ou se verifica-se nela uma recaída metafísica, a nova “reintegração da ideia” na poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Lírico; Stefan George; Lukács; Simmel; Hermetismo

ABSTRACT

This paper aims at contributing to the contemporary debate on the relationship between poetry and philosophy by recovering - under a historical perspective - some elements of aesthetic reflection on Stefan George's poetry. In the controversial "Stefan George and his Circle" hermeticism and aestheticism are present, as well as the renewal of the lyric verse through the revaluation and the poet's craft. In defense of pure poetry, George's lucid diction tensions the boundaries of the lyric beyond the romantic subjectivity toward word objectivity. In the early twentieth century, philosophers such as Simmel and Lukacs examine whether George's lyricism was modern or classic; whether it is an experimental production deriving from a non-subject. Philosophers such as Simmel and Lukacs examine in the early twentieth century George's lyricism was modern or classic: an experimental production from a non-subject imagery to argument and common uses of language, or whether there was a metaphysical relapse, the new "reintegration of the idea" in poetry.

KEYWORDS: Lyric; Stefan George; György Lukács; Georg Simmel; Hermeticism

* Doutora em Filosofia pela USP. Professora de Estética e Filosofia da arte do Departamento de Filosofia da UNIFESP, arlenice@uol.com.br.

No contexto da multiplicação dos meios de divulgação, a poesia contemporânea brasileira assinala intensa produção caleidoscópica, tanto estimulante, quanto desconcertante. Nesse cenário vertiginoso, entre inúmeros acertos, retorna, de quando em quando, o risco duplo da tendência confessional, travestido na moda recente da dita “autoficção” e da vulgarização da palavra poética ou banalização do verso. Intrínsecos à lírica, pelo menos desde o fim do século XVIII, esses impasses sinalizam a ameaça antevista por Mallarmé, no contexto da lírica neorromântica, da transposição da linguagem poética na “universal reportagem”: o perigo do “emprego elementar do discurso” como uma espécie de moeda de troca, na qual atinge-se a “[...] realidade das coisas senão comercialmente [...]” (MALLARMÉ, 2010, p. 164). Mas, seria possível, nesse século XXI, uma “palavra total” ou algum maravilhamento que pudesse, nas palavras de Mallarmé, “[...] transpor um fato de natureza em sua quase desapareição vibratória segundo o jogo da fala?” (p. 166).

Em pesquisa recente, Ludwig Lehnen reaproxima Stefan George (1868-1933) de Mallarmé (1842-1898), apontando na relação recíproca entre eles outras dimensões políticas do gesto poético. Para o autor, a crítica concentrara-se em reconhecer afinidades na produção inicial de George, dita simbolista; apontando, na politização da fase tardia, nos anos 1920-30, a traição das proposições da poesia pura de Mallarmé. Na contramão dessa tendência crítica, Lehnen dedica-se, então, ao estudo da obra tardia de George como “expressão da continuidade da lição mallarmeana” vendo afinidades especialmente no tratamento comum dado por ambos à acentuação da potência da palavra poética (LEHNEN, 2010, p. 25; 2003, p. 290). É porque, para Mallarmé, “é essencialmente daqui, da palavra, que surge o novo”¹, que George afirmará a força da palavra poética, “nenhuma coisa está onde a palavra falta”².

A despeito das aproximações otimistas de Lehnen, o tema continua polêmico, arrastando consigo inevitavelmente as questões que envolveram o “Círculo de George”: aristocratismo, esteticismo, afetação, conservadorismo, esoterismo, para não mencionar a tentativa de apropriação problemática de George pelo *establishment*, durante a ascensão do nazismo. Em torno de George, no entanto, também encontramos a renovação da lírica, a revalorização do verso e do ofício do poeta e a defesa do verso

¹ “C’est essentiellement d’ici du Mot que procede le Nouveau” Apud: LEHNEN, 2003, p. 290

² “Kein ding sei wo das Wort gebricht” (GEORGE, 2000, p. 161).

puro, conquistados por meio da composição consciente. Além disso, com o intuito de recuperar a dimensão simbólica da palavra, os limites da lírica são, em George, tensionados radicalmente, para além da subjetividade romântica, em direção à objetividade da palavra. Daí que, desde o final do século XIX, e igualmente no XX, críticos examinam se essa lírica foi de fato inovadora, porque derivada de um imaginário não sujeito aos usos e argumentações comuns, ou se era uma recaída metafísica, a nova “reintegração da ideia na poesia”, como ironizara Brunetière; aliás, a propósito não só de George, mas de todo o movimento simbolista (BRUNETIÈRE, 1893, p. 748). Em todo caso, o tema do símbolo na poesia, que ressurgiu nesse contexto artístico, despertou o esforço reflexivo de críticos e filósofos, provocando uma aproximação bem-sucedida entre poesia e filosofia.

É o que demonstra a vasta produção de ensaios estéticos sobre sua poesia, no começo do século XX, não só de membros do “Círculo”, como Friedrich Gundolf, mas de jovens filósofos como Simmel e Lukács; ímpeto retomado, anos depois, por Adorno e Gadamer, só para mencionar alguns nomes decisivos. Esses ensaios examinam fases específicas da lírica de George, que, em linhas gerais, pode ser dividida em três momentos. Na fase inicial, sob clara influência do simbolismo francês, com Mallarmé e Verlaine, surgem *Hymnen*, de 1890, *Abgabal*, de 1892, e tem início a publicação do periódico crítico e teórico, dirigido pelo poeta, *Blätter für die Kunst* (Folhas de Arte), de 1892 a 1919. A fase intermediária, a mais famosa, foi marcada pelos livros *Das Jahr der Seele* (O ano da alma), de 1897, e *Teppich des Lebens* (Tapete da vida), de 1900. A fase tardia traz publicações como *Der siebente Ring* (Sétimo Anel), de 1907, *Der Stern des Bundes* (Estrela da Liga) de 1914, e *Das neue Reich* (O novo Reino), de 1928.

O acesso difícil à obra de George deriva, *grosso modo*, de uma voz poética única e do árduo trabalho com a palavra, sempre na direção da musicalidade da linguagem³. Como contemporâneo do *Jugendstil* e da procura pelas formas simples, George destaca-se no panorama lírico por perseguir uma estética purificadora na qual a “[...] musicalidade da língua tem em vista a completa conjunção interior do som e da significação, da designação e do ser da palavra.” (GADAMER, 2010, p. 305). No entanto, para o debate estético do começo do século XX, a poesia de George é

³ Para Michael Hamburger, George instaura um rígido cânone estético e uma postura de exclusividade; “sua poesia é requintadamente musical e pictórica, mas também obscura e exclusiva” (Hamburger, 2007, p. 142).

considerada obscura e hermética pelo deslocamento que efetua: com uma dicção antinaturalista, o poeta ambiciona não só uma renovação cultural, como também devolver às palavras sua força simbólica. Rejeita, assim, a tradição recente da poesia alemã romanesca, a do lirismo protestante da vivência poética (*Erlebnisgedicht*) que privilegiava a expressão imediata da interioridade. Em termos histórico-conceituais, o ponto de partida da polêmica sobre o hermetismo de George encontra-se certamente nos ensaios de Georg Simmel, “Stefan George, Eine kunstphilosophische Betrachtung”, de 1898, e “Stefan George, Eine kunstphilosophische Studie”, de 1901. Neles, Simmel, como filósofo – a distinção com a sociologia não era ainda clara –, salienta a virada provocada pela poesia de George, especialmente com a publicação do poema *Das Jahr der Seele*, cujos versos teriam efetuado o ápice do antinaturalismo; uma ruptura radical, que, no entanto, já estava antecipada na lírica do velho Goethe. De fato, mesmo concentrando-se nas formas do sentir, isto é, na expressão dos sentimentos, a lírica de George demarca uma linha divisória para a arte: a palavra poética não é mais meio ou instrumento de expressão imediata de um sentimento pessoal, mas fim em si mesma; o sentimento conquista impessoalidade e autonomia, tornando-se a própria finalidade da arte. Estritamente formal, a lírica de George afasta-se, adverte Simmel, do sentimento primário que é a “tirania do motivo erótico” ou pura observação “erótica de algo accidental ou casual”, em busca de uma expressão sintética, ao mesmo tempo nuançada e precisa, variada e rigorosa, cujo resultado é uma unidade, abstrata e universal. “A matéria-prima dos sentimentos, diz Simmel, é amplamente refundida até atingir uma forma estética na qual nenhum limite ou acidente possa mais ser nela identificado” (1995, p. 23); o sentimento torna-se, assim, pura qualidade, o que lhe permite ser circunscrito como uma categoria objetiva. Vale destacar que, quando George faz do material afetivo a matéria-prima da obra de arte – um conteúdo circunstancial e accidental, encontrado na realidade e ligado ao vivido –, é para distanciar-se da subjetividade imediata em direção a uma “profundidade objetiva”, na qual “a vida do sentimento, seu mais terno e íntimo conteúdo, ganha expressão” (SIMMEL, 1992, p. 294). Como no velho Goethe, em George opera uma intimidade contida: não mais o sentimento e as certezas de sua juventude, mas um sentimento tornado estranho, situado fora do tempo, que rompe com sua origem histórica ou casual; de modo que os sentimentos são orientados para outra direção, autorizando um aprofundamento nas

camadas do Eu⁴. Uma forma lírica que vai além do subjetivo afirma-se como suprassubjetivo (*über-subjective*) e revelação última da profundidade da alma, que, ao cristalizar essa intimidade na obra de arte, sob sua legislação, incita um valor objetivo, no qual se antevê o futuro da obra de arte (SIMMEL, 1995, p. 26-34).

É precisamente por meio dessa categoria de valor objetivo que Simmel ilumina a dimensão filosófica da poesia de George, o que lhe permite investigar o tema da finalidade da lírica na modernidade, ponderar sobre a dimensão imanente e transcendente do verso e, por fim, examinar a relação entre a imediaticidade do vivido e a atualização ou “presentificação do vivido” (*Gegenwärtigkeit des Erlebens*) na forma poética. Enfrentando os impasses formalistas que visavam ao “puro valor estético”, Simmel demonstra como George desloca sua lírica para além dessa tensão, na medida em que a configura sempre “acima da imediaticidade de cada impulso”, de modo que sua poesia exploraria os “limites da interioridade”, sugerindo outras camadas de aproximação dos sentimentos.

A mesma intenção filosófica encontramos no ensaio de György Lukács, “A nova solidão e sua lírica: Stefan George”, de 1908, o qual compõe, com outros nove ensaios, o volume intitulado *A alma e as formas*, publicado em 1910-11. Trata-se de um texto seminal de crítica estética que influenciou Benjamin, Kracauer, Heidegger, Adorno, entre outros, nos quais o jovem filósofo húngaro busca reafirmar, pela primeira vez no século XX, o desejo de atribuir à crítica literária a dignidade filosófica que ela conquistara na época da revista *Athenäum*, dos irmãos Schlegel⁵. Sabe-se, hoje, por meio de cartas, que o ensaio de Lukács sobre George não foi bem recebido pelos críticos alemães, nem abriu as portas, como pretendia o filósofo húngaro, do fechadíssimo “Círculo de George”. O tratamento simpático dado ao poeta por Lukács foi recebido com grande silêncio, quebrado apenas, quase um ano depois, pela carta de Friedrich Gundolf a Ernst Robert Curtius, na qual o ensaio é avaliado friamente: “embora livre de preconceitos e deselegâncias”, afirma Gundolf, o ensaio ‘aberto’ de

⁴ Para Simmel, “só com o entrelaçamento com o mundo, do qual surge o sentimento imediato, o artista pode ser salvo; contudo, sua arte só obtém êxito se, fugindo da sua interioridade, o artista quebrar essa origem em direção ao caminho do estranhamento” (SIMMEL, 1992, p. 293).

⁵ LUKÁCS, György, *A alma e as formas*. Tradução Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Cf. Palmier, 2010, p. 47.

Lukács exhibe mais uma interpretação frágil do que significativa” (*apud* KELLER, 1984, p.122)⁶.

O que certamente causou estranhamento nos leitores do Círculo de George é a aproximação inabitual entre arte e filosofia, responsável pelo tom ‘aberto’ desse texto, nomeado por Lukács de ensaio, cujo estilo único e vigoroso reformulava a própria noção do gênero⁷. No caso do ensaio sobre George, Lukács julga, como crítico e filósofo, as três obras até então publicadas do poeta – *Das Jahr der Seele*, *Der Teppich des Lebens* e *Der siebente Ring* –, enxergando nelas um desenvolvimento interno, um “*Entwicklung*”: a transição da formação individual da alma, nos poemas iniciais, para a intensa esfera ética dos poemas posteriores. Além disso, o percurso atribuído à lírica de George podia ser lido como um autorretrato da experiência vivida pelo próprio Lukács: um espelhamento de sua solidão inicial e a busca de uma saída ética, percurso que, a se ver, assemelhava-se ao do poeta (KELLER, 1984, p. 122)⁸. Em todo caso, o ensaio não se detinha nem na personalidade do poeta nem na do crítico, mas, sim, em algo que as ultrapassava, isto é, na reflexão ampla que a obra ensejava sobre o problema do tempo. Para Lukács, se o ensaio é crítico é precisamente porque “[...] enxerga o destino nas formas [...] momento crucial em que as coisas se tornam forma, em que todo sentimento e toda vivência até então aquém e além das formas recebem uma forma, fundem-se e condensam-se em forma.” (2015, p. 40). O jovem húngaro enfrentava, assim, a obscuridade do verso de George com os recursos da linguagem filosófica, procurando compreender conceitualmente aquilo que a crítica literária da época apenas nomeava de estetizante, hermético ou distante. Investigando a pertinência de tais predicados, Lukács não só explicitava o significado dessa frieza, dita “*impassibilité*”, na poesia de Stefan George, como apontava para a crise geral da poesia⁹ e para o surgimento de um novo

⁶ Cf. Friedrich Gundolf, Briefwechsel mit Herbert Steiner und Ernst Robert Curtius (*apud* KELLER, 1984, p. 122). Ernst Bloch, em entrevista a Michel Löwy, em Tübingen, 24 de março de 1974, salienta que metade dos participantes do Schiur de Max Weber eram do Círculo de Stephan George, e que “não eram exatamente revolucionários [...] Por essa época, o marxismo não tinha o papel que tem hoje; era considerado um modelo entre outros; uma realidade literária entre outras e, portanto, não era objeto de polêmicas no círculo” (LÖWY, p. 282).

⁷ Cf. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper” (LUKÁCS, 2015, p. 31-53).

⁸ A novidade e ousadia dos textos de Lukács, o seu caráter independente em relação ao cenário cultural húngaro e sua disposição de dialogar com a literatura estrangeira, especialmente a alemã, podem ser percebidos na cautelosa recepção que o livro obteve entre os críticos literários húngaros. Seu texto foi acusado de “estrangeirismo”, “de aristocratismo formal”, “hermetismo”, ou seja, também o jovem ensaísta Lukács era acusado de ser “estetizante” (Tímor Árpád, 1988, p. 7-23).

⁹ Simmel já apontara igualmente em *Soziologische Ästhetik*, de 1896, que o presente era caracterizado no plano artístico pela ausência de estilos (SIMMEL, 1992b, p. 340-346).

lirismo. A lírica de George permitia, sobretudo, sondar os novos caminhos estéticos da modernidade, pois essas criações, dizia o filósofo, talvez “[...] não sejam mais poemas, e, sim, algo novo, diferente, algo que só agora começa a surgir” (LUKÁCS, 2015, p. 136).

Neste ensaio constata-se, em primeiro lugar, a enorme dívida teórica do jovem Lukács para com Simmel, na medida em que o primeiro reitera, sem citar, vários argumentos dos ensaios do segundo¹⁰, especialmente aquele que considera George um lírico moderno, em sintonia com o seu tempo. De fato, para Simmel, na medida em que o poeta buscava expressar, por meio de aproximações cada vez mais pessoais e íntimas, um sentimento mais profundo e objetivo, ele cristalizava no verso, paradoxalmente, aquilo que se “transforma de minuto a minuto”, provocando, assim, um efeito de objetividade e de regularidade. Por considerar o argumento importante e, no entanto, ainda impreciso, Lukács retorna ao problema da modernidade, sublinhando o que há de incontornável na lírica de George, e que Simmel apenas tangenciara, isto é, a dimensão histórica. Enquanto Simmel concentrara-se em acomodar George na “tendência ao distanciamento”¹¹ do artista e do estilo literário modernos, Lukács vê o hermetismo do poeta derivar sobretudo do afastamento do leitor e da interação contraditória entre o poeta e a época. Diferentemente de Simmel, dessa tensão resulta uma poesia que é reação ao tempo, cuja chave interpretativa é a presença de uma nova solidão e cujo conteúdo é a viagem solitária do poeta, que não pode ser seguida, já que apenas movimentava-se de uma solidão a outra solidão; as *lieds* de George seriam, assim, “canções de viajante” (*Wanderlieder*) em sua grande e infinita viagem; percursos construídos apenas interiormente, sem aventuras ou acontecimentos, “[...] de um viajante que sabe a sua meta, mas que, talvez, não chegue a lugar algum” (LUKÁCS, 2015, p. 132).

A solidão que aparece no jovem Lukács como índice da modernidade não é a de Baudelaire, “a solidão no meio da multidão”; portanto, não se trata aqui das *personas* do

¹⁰ Ressalte-se a influência de Simmel, professor de Lukács, entre os anos 1909-1910, em Berlim, não só na reflexão sobre o gênero ensaio, mas nos próprios temas desenvolvidos nos ensaios de *A alma e as formas* (WAIZBORT, 2000, p. 419-440).

¹¹ Simmel localiza na modernidade essa tendência ao distanciamento, cuja responsabilidade principal deriva da mediação do dinheiro, seja entre os homens e os objetos, seja nas relações sociais; “o dinheiro, ao qual é reduzido todo valor, nos distancia dos objetos”, de modo que o “estilo literário do século, afasta-se da designação direta das coisas; elas são colhidas em um extremo [...] é o fenômeno patológico do medo do contato” [...]. “Hoje compreende-se a profundidade cheia de vida nos fragmentos, na pura alusão, insinuações, aforismos, símbolos, e nos estilos embrionários da arte” (SIMMEL, 1992b, p. 211).

poeta, de ser “ele mesmo e outrem”, “escondido no mundo”; ao contrário, trata-se da solidão do poeta que escolheu não “compartilhar pequenas alegrias e insignificantes dores de todo mundo”, nem viver “imerso no coletivo” (LUKÁCS, 2015, p. 129) por não se contentar com o que há nele de passivo, acidental, fortuito e insignificante; alguém que “não está inclinado a adotar passivamente aquelas formas que foram criadas para expressar estados de alma estranhos a ele” (p. 131). Talvez, de algum modo, a solidão aqui esteja mais próxima do culto do “dandismo” de Baudelaire, como “o último esplendor de heroísmo em tempos decadentes”¹². Mas tão somente no sentido forte de que, para Lukács, a condição de solitário é momentânea e não natural, pois o fato de que uma poesia seja considerada obscura e não comunique mais alguma coisa a um público, não sinaliza apenas a crise da poesia, ou uma nova tendência, mas um ordenamento de uma nova situação histórico-cultural. O solitário, portanto, diz Lukács, é o esteta: “aquele que nasceu numa época em que o sentimento racional para a forma está morto” (2015, p. 131); de modo que, hoje, retomando o diagnóstico feito a propósito das novelas e tragédias de Richard Beer-Hofmann, as formas não se desenvolvem mais a partir da vida: ou são abstratas ou inexistentes (p. 174). Se há uma poesia atual, como a de George, inevitavelmente ela é obscura e inacessível, porque “ela é resultado de uma reflexão sobre a arte, de uma relação entusiástica com as grandes obras do passado e do estudo de seus segredos” (p. 174). Portanto, em conflito com a “época não artística”, o verso de George é reflexão e, como a filosofia, indicia caminhos que não levam a lugar algum; é precisamente porque ninguém precisa das canções do poeta que ele resiste, oferecendo ao leitor desconhecido ou inexistente “momentos de intensidade”, tal como o filósofo o faz com os conceitos. Como Simmel, Lukács compreende filosoficamente o procedimento hermético como o esforço pela apresentação rigorosa de um começo ainda desconhecido ou de um desfecho ainda não percebido, em uma operação categorial singular não conceitual, mas sensível, porque “o poeta inseriu o fato dentro de uma causalidade que ainda não é percebida de modo espontâneo pelo público” (LUKÁCS, 2015, p. 130), procedimento que será nomeado no posterior texto especulativo *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-4) de “utopia – a realidade utópica adequada ao homem”, e na *Teoria do romance* (1916), de “demonismo”. Nesse

¹² Cf. o poema em prosa de Baudelaire “As multidões”: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada” (BAUDELAIRE, 1995, p. 289).

sentido, a importância de George, para Lukács, não decorre da afirmação isolada de sua personalidade, inócua diante do leitor médio contemporâneo, mas do modo como, na obra, a personalidade é problematizada em função das insuficiências de um mundo, nos esboços de caminho que traça, como resistência diante desse mundo insatisfatório. A *impassibilité* não é a recusa da realidade, mas de ser integralmente absorvido naquilo que é comum a todos, na banalidade da vida; indiferença que despontara com o velho Goethe, repetindo-se com Baudelaire, Grillparzer, Hebbel, Keats, Swinburne, Flaubert e Mallarmé, e agora, com George. *Impassibilité* como a que lemos nos versos XXI do Prólogo de *O Tapete da vida* (*Der Teppisch des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*), de 1900:

Enquanto vapores coloridos ainda transfiguravam o monte
 Encontrei facilmente em meu trajeto os caminhos
 E reconheci no entorno mais de uma voz
 Agora não se ouve nada na senda cinzenta da tarde.

Agora ninguém caminha que possa, por um breve trecho,
 Despertar em mim esperança de caminho
 Que console meu desejo, ainda que pouco
 Nessa funda escuridão não caminha mais nenhum viajante.
 (apud LUKÁCS, 2015, p. 133)¹³.

Esse poema separa, com clareza e simplicidade, os velhos caminhos do novo: aqueles acompanhados pelas “vozes” e “vapores coloridos”, este que é “funda escuridão”; a forma distingue-se, igualmente, pela utilização de palavras simples e não compostas, frases curtas e pelo abandono das maiúsculas para os substantivos. Nessa específica dicção, o caminhar do viajante é também o próprio fazer do poeta, o esforço sem consolo ou esperança na direção da construção do poema. O título do livro, *Tapete da vida*, do qual o poema faz parte, aponta para a noção de elaboração da obra como uma urdidura, isto é, como a “capacidade de tecer tapetes coloridos com seus fios esgarçados” (LUKÁCS, 2015, p.16 8). Para Lukács, a despeito da época desfavorável, toda poesia dotada de vida própria, fechada em si mesma (*geschlossene*), “independente dos estados de alma comuns” (*gemeisamer Stimmungen*) luta arduamente para ser uma

¹³ “Solang noch farben rauch den berg verklärte/ Fand ich auf meinem Zuge leicht die fährte/ Und manche stimme kannt ich im geheg/Nunist es stumm auf grauem abendsteg// Nun schreitet niemand der für kurze strecke/ Desselben ganges in mir hoffnung wecke/ Mit noch so kleinem troste mir begehrt/ Soganz im dunkel wallt kein wandrer mehr.” Prólogo XXI (Vorspiel) de *Teppisch des Lebens*.

tessitura, um tapete (p. 129). É nesse sentido que a poesia de George se insurge contra a “lírica comum” (*gewöhnlichen*), vítima de sensações imediatas e de sentimentalismos insignificantes, buscando prosseguir o caminho do “agora”, da “funda escuridão”, embora sem cúmplices, nem vozes reconhecíveis ou outros viajantes. Diante da constatação da interrupção do movimento, pois “ninguém caminha”, resta ao poema, mesmo assim, prosseguir, afirmando-se como unidade singular e coesão urdida apenas entre elementos internos. Por essa razão, em *Teppich*, George adota uma forma rigorosa, que se verifica seja no número ordenado de 24 poemas, agrupados em dois segmentos, seja na simetria dos versos, que em cada poema repete a mesma divisão: quatro estrofes com quatro versos, nos quais predomina a medida de cinco pés, em clara referência à métrica antiga (KLUSSMANN, 1994, p. 68-69).

Autorizado pelo gesto do anjo, no prólogo de *Teppich*, George busca uma forma objetiva, diz Simmel, que, paradoxalmente, só a intimidade pode designar; diferentemente da interpretação de Lukács, o poeta articula, segundo Simmel, uma síntese entre interior e exterior, isto é, uma forma geral, universal e abstrata que enuncia o valor estético, síntese que é um “compromisso” entre o conteúdo lógico das palavras e a construção do verso; como se, pela primeira vez, “palavra e pensamento, rima e ritmo, chegassem ao que é próprio e certo e, no mesmo movimento interno, na direção de sua essência mais próxima” (SIMMEL, 1995, p. 29). Lukács, por sua vez, debruça-se ainda mais sobre as tensões do moderno, examinando como o rigor formal de George poderia ser, ao mesmo tempo, um novo classicismo, o renascimento da ordem gestada após o esgotamento do fluxo romântico e, “algo novo, que só agora começa a surgir” (LUKÁCS, 2015, p. 136).

Os ensaios de Lukács de *A alma e as formas*, porque são “considerações simbólicas dos símbolos da vida” (p. 40), não respondem, de fato, às perguntas que colocam; preservam até o fim a flutuação e indecisão nas questões, almejando circunscrever os problemas filosóficos que as obras indiciam e não apontar soluções e respostas definitivas. No entanto, no ensaio sobre Stefan George, Lukács ambiciona ir além, sugerindo, especificamente, os novos rumos do lirismo; nesse sentido, para ele, o percurso da virada teria começado historicamente com Goethe, considerado o pai da modernidade, com a seguinte afirmação: “Infelizmente, alguns de nós, modernos, às vezes nascem poetas, vagando por aí sem um destino certo, pois, se não me engano, os

direcionamentos particulares deveriam advir da realidade exterior, e as circunstâncias é que deveriam determinar o talento” (LUKÁCS, 2015, p. 131). Tomando o diagnóstico de Goethe como ponto de partido, Lukács defende que George é, ao mesmo tempo, moderno e esteta, haja vista que moderno é aquele que cria sua própria forma a partir de si mesmo, pois já não se satisfaz com as formas do lirismo habitual¹⁴. A ruptura histórica permite a Lukács localizar, assim, o declínio da tradição do canto popular, criticar o lirismo habitual e conceituar a nova lírica, da qual George é o melhor exemplo; de modo que se o dado histórico não é, no jovem Lukács, determinante para a compreensão da obra, ele não é, contudo, desprezível para o entendimento das mutações ocorridas na poesia e para o seu desenvolvimento futuro.

Do ponto de vista estético, trata-se, na sequência, de enfrentar o lado mais complexo do problema, afirma Lukács, que é o de compreender o valor de uma obra, entendê-la como “estrutura significativa”, superando, assim, a vacuidade e a instabilidade dos conceitos, até então vagamente ancorados nos princípios da objetividade e da subjetividade. Nesse sentido, diferentemente de Simmel, o esteta não resulta de um voltar-se para uma interioridade rica e livre; não se trata, assim, da substituição da determinação externa pela interna, insiste Lukács, pois George “não está disposto a falar sobre seus próprios sentimentos de modo bruto”, razão pela qual ele constrói para si próprio um “direcionamento particular” (*spezifischen Bestimmungen*) (LUKÁCS, 2015, p. 131), reagindo, assim, à época não artística.

Atinge-se, assim, o eixo filosófico do debate que consiste em saber como opera, de fato, no poema, a subjetividade: se ela é mero receptáculo das coisas ou se nela se antecipam relações ideais; em outros termos, se o poeta designa uma direção no fazer poético e busca uma lógica dos sentimentos, resta verificar se ela é abstrata ou se é um conteúdo tocado pela forma, para usar o vocabulário do neokantiano de Emil Lask, muito citado pelo jovem Lukács; ou ainda, dito mais diretamente, se o poeta subjetiva as imagens que constrói ou se objetiva nelas um pensamento. Simmel aponta, na lírica de George, a presença da atemporalidade (*Zeitlosigkeit*) ou da eternidade ideal, daquilo que

¹⁴ Gadamer localiza, na estética de Hegel, indícios dessa mudança: “todo artista estava plenamente consciente de que não existia mais a obviedade da comunicação entre ele e os homens com os quais vivia e para os quais criava. O artista do século XIX não se acha em uma comunidade, mas ele cria para si uma comunidade, com toda a pluralidade que é apropriada a esta situação e com toda a expectativa excessiva relacionada com isto, quando uma pluralidade reconhecida precisa se articular com a exigência de que somente a própria forma do criar e a mensagem da criação sejam verdadeiras” (GADAMER, 2010, p. 147).

está fora do tempo. Para ele, ela é uma poesia que parte da variedade das circunstâncias e tempos, e deságua, fechada em si mesma, em uma expressão simbólica: “as palavras não resgatam sua gênese histórica, a despeito de nelas ressoar algo da essência qualitativa do que ficou” (SIMMEL, 1995, p. 26). Por meio das palavras é possível evocar cores, pensamentos, movimentos, idéias, na sua “real necessidade”, justamente porque na obra, diz Simmel, as sensações reais e pessoais foram transformadas em “estado de agregação do sentimento” (*Aggregatzustand des Gefühls*), que condensam na obra o que é completo com o que é variado em um valor objetivo (SIMMEL, 1995, p. 26-28). Se a obra de arte é atemporal, ou seja, indiferente à determinação histórica, é porque ela mesma produz sua necessidade interna, ou seja, uma “ideia do sentido”, cujo efeito extrapola os limites do tempo, possibilitando à obra abrir-se para o individual, embora cristalize, ao final, o supra individual. Por meio da obra, diz Simmel, “sentimos o subjetivo, como uma necessidade objetiva” (p. 28). É por essa razão que Simmel fala no “íntimo qualitativo” (*Qualität des Intimen*) como a lei interna da obra (1995, p. 34), o que significa que quando o poeta encontra com austeridade e esforço o sentido “exato” da palavra, simultaneamente ele dá voz a sua interioridade, pois, como em Goethe, só por meio do particular, o profundo e o universal podem surgir; um universal “confessado no interior do ser”, diz Simmel, de modo que o elemento subjetivo é determinante, pois “a lei interna da obra é um abrir-se para o interior no movimento de realização do aparecer estético (*Erscheinung ästhetik*)” (p. 34).

Enquanto Simmel acentua na obra esse movimento recíproco, embaralhado e flutuante, entre interior e exterior, no qual a personalidade habita a mesma esfera do ideal, Lukács igualmente deriva o lirismo de George da intimidade, falando em um “lirismo pudico” (*keusche Lyrik*). No entanto, o que o último acentua é menos o aparecer sensível da ideia, para usar o vocabulário hegeliano, e mais a operação de um mecanismo radical de depuração no qual, por meio de uma “técnica puritana”, o poeta apresenta ao leitor o que há de mais universal na experiência vivida, isto é, o simbólico; nas palavras de Lukács,

[...] os poemas apresentam ideias platônicas, mas desembaraçadas (*befreit*) de toda realidade empírica. É por essa razão que a lírica de George é uma lírica casta: extrai das vivências apenas o mais geral, o simbólico, privando, assim, o leitor da possibilidade de reconhecer os detalhes da vida íntima. (LUKÁCS, 2015, p. 133-4).

Em George, diz Lukács, o vivido (*Erlebnis*) é elevado a símbolo, “[...] antes de tornar-se de um modo geral discurso para a poesia” (p. 123); daí desenharem os poemas apenas o “retrato imaginário do poeta, e oferecerem respostas apenas simbólicas” (p. 133). É por meio da técnica que antecipa o valor que George separa-se da tendência lírica que vigorava anteriormente, com Heine, Byron, ou o jovem Goethe, na qual o poema era a fusão de elementos concretos e de símbolos, ou, ainda, a elevação ao típico da experiência vivida concretamente. Em sintonia, portanto, com os escritores contemporâneos, como Hofmannsthal, George “[...] simplifica suas figuras, reduzindo suas qualidades ao estritamente necessário” (LUKÁCS, 2015, p. 181).

Assim, Lukács participa do debate estético em torno da poesia simbólica, examinando, na linhagem que liga o romantismo à arte moderna, se o simbólico em George seria, como em Goethe, a “ideia estética na imagem”, infinitamente atuante, inalcançável e inexprimível¹⁵; ou se ao simbólico restaria ser, na modernidade, apenas distância: aquela que os poetas modernos tomam da realidade, a qual, nas palavras de Simmel, pode-se apenas apontar ao longe com o dedo, ou seja, a realidade tornada atmosfera ou paisagem (*Stimmung*)¹⁶. Para Lukács, não há na lírica de George só distância, mas a relação entre distância e proximidade; é por essa razão que o filósofo insiste em diferenciar George dos demais simbolistas e até mesmo do próprio modernismo, pois nele não temos a forma “intelectualmente moderna”, experimental ou revolucionária; mas outra forma, paralela, nomeada de “a nova poesia da palavra” (*der neuen Wortdichtung*): moderna, mas ainda fiel ao gênero, na medida que é, sobretudo, “a lírica das relações humanas” (p. 141). O poeta fala de si, claro, mas “ele fala somente de si ao falar do mais profundo, do mais recôndito (*verborgenste*), tornando-se, a cada confissão, ainda mais misterioso, escondendo-se ainda mais em sua solidão” (LUKÁCS, 2015, p. 134). Assim, no *Torpor Estival (Juli- Schwermut)*, do *Tapete da vida*, lê-se:

Flores estivais ainda exalais tanto:
 Vento no campo seco com cheiro de sementes
 Tu me arrastas para terras tórridas
 O jardim imponente me era impertinente.
 [...]

 Sonolenta zumbia a vespa zanzando ao meio-dia

¹⁵ J. W. von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, nº 206, Werke Hamburger Ausgabe, v. XII, p. 481. Tradução Afonso Teixeira da Mota, nº 1113, Ed. de Max Hecker, Lisboa; Guimarães, 2001.

¹⁶ Cf. RIEGL, Alois. “Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst”. In: *Graphische Künste*, n. 22, 1899.

Pingava de sua fonte avermelhada
 Abrigada na tênue sombra dos talos
 Das folhas de papoula: grandes gotas de sangue

Nada do que fui apaga o passado
 Abatido estendo-me na relva extenuada
 A boca murcha murmura: como estou
 Das flores cansado das lindas flores enfastiado!¹⁷
 (GEORGE, 2000, p. 90).

A nova poesia da palavra, de fato, cria distâncias; afasta-se, no entanto, preferencialmente dos grandes acontecimentos e da sentimentalidade para poder dizer o “anseio” e a impossibilidade de vínculos autênticos; por meio de palavras “furtivas”, “repentinas” e “discretas”, George pode murmurar os “profundos desejos da alma” e permitir a aparição do que é infinitamente íntimo. Não é um lirismo sentimental, mas fortemente intelectual e construído¹⁸. George não inventa novas palavras, nem reinterpreta significações tradicionais; ele “[...] desperta novamente antigas formas vernaculares da história da língua alemã e enriquece a sua própria língua com a linguagem do camponês e do artesão de sua terra natal” (GADAMER, 2010, p. 307)¹⁹. A palavra é história e invenção, imagem e conceito, liturgia e litania. Por meio dela, o simbólico indiretamente se manifesta nas imagens construídas. É por essa razão que a poesia de George afasta-se também da natureza, como vemos especificamente nesses últimos versos; como o tesouro está perdido, consumido e dissipado; a natureza, diz Lukács, está “estranhamente distante desse homem imaginário”; ela não é mais “a paisagem romântica para os seus sentimentos” (2015, p. 140). Já no livro anterior, *Das Jahr der Seele*, de 1897, George rompera definitivamente com a forma tradicional

¹⁷ Blumen des sommers duftet ihr noch so reich:/Ackerwinde im gerben saat geruch/ Du ziehst mich nach am dorrenden geländer/ Mir ward stolzen gärten sesam fremd// Schläfrig schakelten wespen im mittagslied/ Und ihm träufelten auf die gerötete stirn/ Durch schwachen schutz der halme-schatten/Des mohnes blätter: breite tropfen blut// Nichts was mir je war raubt die vergänglichkeit./ Schmachend wiew damals lieg ich in schmachsender flur/ Aus matten munde murmelt es: wie bin ich/ Der blumen müd der schonen blumen müd!

¹⁸ Cf. Hofmannsthal, em suas *Conversas sobre a poesia*: “em busca de nós mesmos, não devemos mergulhar em nossa interioridade: temos que nos buscar lá fora, no que é exterior. Como o arco-íris sem substância, a nossa alma estende-se sobre a inevitável queda de nossa existência. Não possuímos o nosso próprio Ser: ele chega a nós a partir de fora, foge de nós por muito tempo e volta a nós na forma de um sopra” (apud ADORNO, 1998, p. 213).

¹⁹ Gadamer assinala ainda que, em nome da força da substância das palavras e da unidade formal do verso, o poeta confere uma tensa densidade ao interior do verso, despotencializando a rima final, o contrário do que era ressaltado na poesia romântica e pós-romântica. “A vocalização, a composição sonora interna do todo do verso, confere, por meio de suas assonâncias e simetrias, de suas antíteses e reduplicações, por meio de seu jogo de altos e baixos, uma suspensão mais leve ao som final da palavra rimada” (p. 308).

alemã no tratamento lírico da natureza e, nesse sentido, com o romantismo. Nessa obra, a natureza surgia decisivamente transformada em “parques” e jardins, ou seja, em espaços construídos e alterados pela imaginação; o jardim não assinala mais nenhum elo entre natureza e cultura: interiorizado e organizado pelo artista e seus sonhos, torna-se, assim, paisagem de contemplação e de enfado; não é ao acaso que, em *Das Jahr der Seele*, o convite para a contemplação dos ciclos do ano se dê a partir do outono, período no qual a natureza murcha, recolhe-se e, por fim, morre, como lemos no primeiro verso: “Vem ao parque tido por morto e admira/ O vislumbre de praias sorridentes/ o súbito azul na nuvem conspira/ilumina ilha e trilha iridescentes” (GEORGE, 2000, p. 64-65)²⁰. Em *Torpor estival*, a paisagem nem é imediatamente reconhecida nem reverenciada; transformada indiretamente, por meio de intensa musicalidade, afasta-se de qualquer melodia natural, pois é “paisagem que não existe em parte alguma”, mesmo que as flores, vespas e relvas adquiram intensa materialidade aos olhos do leitor. Nesse procedimento técnico, “intimidade e manifestação sensível” unificam-se na forma, garantida por vários efeitos rigorosos, entre os quais, o da repetição produzida pela ótica do poeta (*der blumen schonen müd, der schonen blumem müd*).

É preciso assinalar, então, que, para Lukács, a lírica de George não rompe radicalmente com a tradição, pois realiza no verso a “missão” de dizer profundamente os afetos que ainda são possíveis na modernidade; solução procurada, sem sucesso, pela novela lírica e pelo drama privado. É por essa razão que, no fazer do poeta, a linguagem oscila, aproxima-se e afasta-se das coisas, sem abandonar o sensível, visando tornar-se estrangeira, sugerindo, assim, uma comunicação interrompida ou perturbada. Se a linguagem abre mão de referir-se diretamente às coisas, ela, no entanto, não abre mão do essencial, dito profundo, evitando, assim, o risco de a forma perder-se no que é casual e vulgar, naquilo que é inteiramente singular e, portanto, inessencial. A essência, contudo, não é uma “metafísica imanente”, como em Schopenhauer, para quem o “poeta idealiza a natureza”, na medida em que o significativo é em si mesmo e não pelas relações que estabelece: o poeta “constrói *a priori* aquelas proporções numa intuição pura, não empírica, estabelecendo-as, portanto, não como elas se encontram efetivamente nas figuras assinaladas, mas como são na ideia” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 208).

²⁰ “Komm in dem totsagten park und schau:/ Der schimmer ferne lächelnder gestade/ Der reinen wolken unverhofftes blau/ Erhellte die weiher und die bunten pfade”.

Para Lukács, na lírica de George, o simbólico não se efetua como ideia *a priori*, nem como a manifestação de um oculto ideal de unidade nas coisas. É na obra, na fatura das relações rítmicas entre as palavras, que a matéria é simbolizada; só por meio das palavras um “ritmo vital” torna-se medida, valor, ou nas palavras de Mallarmé, “[...] ali onde explode uma potência especial da ilusão” (2010, p. 103). O tratamento dado às palavras demarca, sobretudo, a mudança ocorrida no gênero. O lirismo antigo era, diz Lukács, uma poesia de circunstância, destinada a um leitor geral, simples, pouco informado, mas conhecedor do sentido existente e das oposições que localizavam uma aventura ou um ato heroico, de modo que tais versos eram destinados a ser posteriormente cantados, em uma música própria para vozes coletivas; ou seja, o poema efetivava-se no canto. No lirismo moderno, no entanto, ocorre o fim do acompanhamento musical e do canto, não só pelo declínio da experiência comunitária que engendrara o canto, mas também porque a poesia já é nela mesma música, “[...] ao mesmo tempo texto e música, melodia e acompanhamento; uma totalidade fechada que não requer mais nenhuma complementação” (LUKÁCS, 2015, p. 137). Estamos, portanto, diante das condições formais que possibilitam a autonomia da obra de arte. Uma tarefa nada fácil, cuja extrema dificuldade consiste em ter que “[...] arrancar a linguagem do cotidiano, fazendo-a dizer a aspiração, sem referência ao mundo sensível e à significação convencional das palavras” (HAARSCHER, 1974, p. 132); ou nas palavras de Lukács, uma poesia que

[...]emprestando às combinações de vogais e consoantes sonoridades que nos transmitam aquilo que talvez mais tarde – ou talvez nunca – venha a ser expresso, aquilo que não se consegue expressar com as palavras, mas apenas despertar na alma com os sons das palavras. (2015, p. 137).

Em *A Alma e as Formas*, como, depois, em *A teoria do romance*, o que possibilita o surgimento da nova lírica é o isolamento provocado pela impossibilidade de uma “cultura pública” e de “sentimentos comuns” ou de “uma alma e uma voz nacionais”, no sentido antigo; a solidão moderna é a do “homem arrancado de todos os laços sociais”, mas que não cessa de desejar alguma forma de pertencimento.

Hoje contamos tudo, contamos a alguém, a qualquer um, a todos, mas, na verdade, nunca contamos realmente nada; qualquer um está tão

próximo de nós que a proximidade distorce aquilo que entregamos de nós ao outro e, no entanto, está tão distante de nós que tudo se perde no caminho entre nós e ele. Compreendemos tudo, e nossa máxima compreensão é um estado de deslumbramento, uma incompreensão exacerbada até a religiosidade. Com força selvagem procuramos romper o cárcere doloroso de nossa solidão, mas o que está mais próximo de nós é o gozo refinado de nossa eterna solidão. (LUKÁCS, 2015, p. 139).

De modo que se, para Lukács, o mergulho na intimidade “não anuncia nada de verdadeiramente decisivo” sobre o poeta, não se pode afirmar, no entanto, que a forma em George seja vazia, sem conteúdo; ao contrário, para decifrá-la, deve-se interrogá-la em sua relação com a vida, isto é, como abertura para a “exploração do possível” e como caminho para a alma; daí ela ser, para Lukács, a lírica de um “instante de comunhão”: o vínculo efetivo de uma “convivência íntima” (*inneren Geselligkeit*). Na lírica de George não há nostalgia, nem resignação; se ele se rebela contra o presente, como reconhece Lukács, é para afirmar o possível, o efêmero, o vulnerável, aquilo que apenas uma dicção discreta e intelectualizada ainda pode apreender. Nas palavras de Lukács,

[...] nossa vida está constituída de tal modo que olhares furtivos, uma palavra dita ao acaso, uma ideia mal interpretada são hoje as formas pelas quais as almas se comunicam. Como se o curso de seu diálogo fosse mais brando e, no entanto, mais ágil, e a área de contato fosse maior, mais espessa e repleta de fissuras. (2015, p. 136).

Essa poética da discrição é o símbolo das possibilidades contemporâneas de encontro entre as almas: “talvez seja culpa apenas da técnica que não vejamos claramente o que acontece e com quem; mas talvez essa técnica sirva apenas para encobrir; pois, ainda que pudéssemos ver, não perceberíamos nada corretamente”, conclui Lukács (p. 141). Nessa direção, no livro *O ano da alma*, lê-se no poema “Valado em neve” (*Waller im Schnee*):

A flor que na janela mimo e aninho
 No vaso cinza imune ao frio forte
 Me angustia apesar do meu carinho
 Dobra o caule lenta rumo à morte

Para evitar que seu antigo esplendor
 Traga mais tristeza à minha mente
 Escolho afiada faca e sem cor
 Corto a flor com o coração demente

Só deveria me dar calafrios?
 Queria a janela sem sua apatia...
 De novo elevo meus olhos vazios
 E as mãos vazias na noite vazia.²¹
 (GEORGE, 2000, p. 71)

Nesses versos, o poeta atém-se ao que é mais pessoal, adotando, no entanto, um tom de despistamento, de forte inspiração de seu predecessor Mallarmé, como se procurasse dissimular os elementos confessionais, evitando, assim, qualquer identificação e reconhecimento por parte do leitor. Lukács demonstra que o procedimento, se não resulta como em Mallarmé no aniquilamento da realidade, decorre de um afastamento de toda a realidade empírica. Enquanto Hofmannsthal insistia que somente através de símbolos, nunca diretamente, podemos compreender a vida (1991, p. 91), Lukács assinala que a dimensão trágica deste afastamento é a impossibilidade de conhecer o mundo ou pertencer a algum lugar e a consequência de que apenas restam fragmentos e instantes, enunciados apenas por meio de um murmúrio. Por isso, diz ele conhecemos concretamente cada flor e mil pequenas relações, mas “[...] as paisagens de nossa alma não existem em parte alguma” (LUKÁCS, 2015, p. 139), ou seja, se diante da mais absoluta proximidade reside a mais terrível obscuridade e se na compreensão de tudo, a mais absoluta incompreensibilidade; o instante, como “lampejo repentino de sentido”²² é um momento de lucidez máxima no qual o sujeito confronta sua impotência diante do mundo tornado estranho. O instante é concentração, ao preço de um

²¹ “Die blume die ich mir am fenster hege/ Verwahrt vorm froste in der grauen scherbe/Betrübt mich nur trotz meiner guten pflege/Und hängt das haupt als ob sie langsam sterbe// Um ihrer frühern blühenden geschicke/ Erinnerung aus meinem sinn zu merzen/ Erwähl ich scharfe waffen und ich knicke/ Die blasse blume mit dem kranken herzen// Was soll sie nur zur bitternis mir taugen?/ Ich wünschte dass vom fenster sie verschwände../ Nun heb ich wieder meine leeren augen/ Und in die leere nacht dir leeren hände//”.

²² Apesar de não se referir às obras de Lukács, Eric Auerbach, em vários momentos, se aproxima muito da reflexão do filósofo húngaro. Por exemplo, o conceito de moderno em Auerbach, apreendido nos romances de Virginia Woolf e de Marcel Proust, assinala também a valorização de uma nova concepção do tempo. O escritor moderno abandonou-se ao acaso e às contingências; não busca mais compor e ordenar o tempo de forma completa; ao contrário, faz do instante, de um fragmento escolhido ao acaso, o elemento que libera e desencadeia “processos da consciência”, realidades mais profundas, camadas de consciência que remetem a um tempo multifacetado. Mas, diferentemente de Lukács, o moderno para Auerbach não tem uma dimensão trágica, pois é a “confiança de que qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso de uma vida, está contida e pode ser representada a substância toda do destino” (AUERBACH, 1976, p. 480-498).

esvaziamento do conteúdo externo, nele sobressai o paradoxo no qual está imerso o homem contemporâneo, o dilema trágico de ter que escolher entre a arte ou a vida.

Para Simmel, a “síntese” presente nos poemas de George é animada do interior da individualidade; a lírica de George brota de “um ponto central da alma”, na qual o exterior liga-se ao interior, formando um corpo estranho e incoerente que não existe nem pode existir, um “puro reino simbólico”, no qual cada subjetividade conquista a expressão “monumental em uma forma”. Esse mergulho na interioridade é o pressuposto da forma, da nova lírica, nela, o ideal coincide com a própria consciência, posta como unidade fechada em si mesma; em suas palavras, quando “[...] a personalidade mora aqui na esfera do ideal, ela é a forma, na qual cada realidade estética é compreendida na sua relação com ela” (SIMMEL, 1995, p. 32). Para Lukács, George é moderno não no sentido de ser determinado pelas circunstâncias históricas, pelos adereços externos (*äusserlichen Requisiten*), mas no sentido antigo, “florentino”, de descrever com rigor como a “[...] nova alma se dá a conhecer em todas as suas manifestações sentimentais, das menores às mais decisivas na vida” (p. 142). Nesse sentido, George é moderno, embora continue, curiosamente, para Lukács, um lírico tradicional, o sucessor do velho Goethe; seria inútil, assim, contrapondo-se aos ensaios de Simmel, buscar no poeta o experimentador que teria, na lírica, alargado os domínios da individualidade. Seu caminho deságua em preocupações éticas, especialmente em seus últimos poemas, quando se torna “mais simples, austero e econômico nos meios” (LUKÁCS, 2015, p. 142); ainda uma forma mediadora que vislumbra uma relação à essência, ao universal, a uma pátria. Se George é aristocrático, é no sentido de que afasta, eticamente, no gesto poético, “[...] toda banalidade ruidosa, todo suspiro fácil e toda emoção barata. A lírica de George praticamente não conhece lamento: tranquila, talvez resignada, mas sempre valente, de cabeça erguida, mira a vida nos olhos” (p. 142).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. “George e Hofmannsthal - Correspondência: 1891-1951”. In: _____. *Prismas. Crítica cultura e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

ÁRPÁD, Tímor. “Lukács györgy ifjúri műveinek fogadtatása magyarországon”. In: _____. *Az ifjú Lukács a kritika tükrében*. Budapeste: Lukács Archívum, 1988.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. L'Évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle. Le Symbolism, *Revue bleue. Revue politique et littéraire, Paris*, n. 24, p. 748, 1893.

GADAMER, Hans- Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GEORGE, Stefan. *Crepúsculo*. Tradução Eduardo de Campos Valadares. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HAARSCHER, Guy. “Notes introductives”. In: HAARSCHER, Guy. *Georges Lukács, L'alme et les formes*. Paris: Gallimard, 1974.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. *A mulher sem sombra*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

KELLER, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben*. Frankfurt am Mai: Sandler Verlag, 1984.

KLUSSMANN, Paul Gerhardt. “Stefan George”. In: KLUSSMANN, Paul Gerhardt. *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994.

LEHNEN, Ludwig. *Mallarmé et Stefan George: politiques de la poésie à l'époque du Symbolisme*. Paris: PUPS, 2010.

_____. “L'Art, ce souverain”. *Revue de littérature compare*, Paris, n. 303, 2002/3.

MALLARMÉ, S. “Crise de verso”. In: MALLARMÉ, S. *Divagações*. São Paulo: Editora UFSC, 2010.

LÖWY, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: LECH, 1979.

LUKÁCS, György. *A alma e as formas*. Tradução Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin*. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SIMMEL, Georg. “Eine kunstphilosophische Betrachtung”. In: SIMMEL, Georg. *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*. Gesamtausgabe, v. 5. Frankfurt am Mai: Suhrkamp, 1992.

_____. “Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie”. In: SIMMEL, Georg. *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Gesamtausgabe, v. 7. Frankfurt am Mai: Suhrkamp, 1995.

_____. “Der Siebente Ring”. In: SIMMEL, Georg. *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*. Gesamtausgabe, v. 12. Frankfurt am Mai: Suhrkamp, 2001.

_____. “Soziologische Ästhetik”. In: SIMMEL, Georg. *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*. Gesamtausgabe, v. 5. Frankfurt am Mai: Suhrkamp, 1992b.

WAISBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Data de submissão: 24/03/2016

Data de aprovação: 10/04/2016