

A VERDADEIRA LUTA É COM O DUENDE

POR

RAUL ANTELO

Les premiers Caprices, leurs déguisés, leurs duègnes et leurs intrigues, ne sont ni la réalité, ni tout à fait des rêves : mais une Comédie Espagnole plus complexe que celle des tapisseries, un théâtre imaginaire qui conserve souvent l'éclairage des chandelles...

André Malraux, *Saturne*

A chapa 49 dos *Caprichos* de Goya, “Duendecitos”, mostra-nos umas figuras monásticas, praticantes portanto de uma vida celibatária, que conversam, no escuro de uma cela, enquanto as luzes filtram-se, com dificuldade, pelas barras de uma janela superior, confabulando. Poderíamos tomá-la como ponto de partida ou epígrafe da construção de uma teoria do duende que é, no fundo, a proposta de uma forma-de-vida singular. Malraux, quem se apropria do conceito, *duègnes*, nela vê uma comédia espanhola, isto é, um teatro imaginário a meio caminho entre a realidade e o sonho. Garcia Lorca aborda, com efeito, a figura do duende a partir de alguns exemplos aparentemente corriqueiros. Eles fornecem o *paradigma*, que é um modo de questionar os modelos jurídicos autonomistas, em benefício da abordagem multidisciplinar e do estudo das técnicas biopolíticas em função das quais o Estado integra entre suas tarefas o cuidado da vida dos indivíduos. O *duende* funciona, então, no pensamento de Lorca, como paradigma porque ele auxilia a construir e tornar inteligível um contexto histórico-problemático bem mais amplo. Mas, para tanto, Lorca parte de casos concretos:

O maravilhoso cantador El Lebrijano, criador da Debla, dizia: “Nos dias em que canto com duende não há quem possa comigo”; a velha bailarina cigana La Malena exclamou um dia, ao ouvir Brailowsky tocar um fragmento de Bach: “Olé! Isso tem duende!”, e entediou-se com Glück, com Brahms e com Darius Milhaud. E Manuel Torres, o homem com maior cultura no sangue que conheci, disse, escutando o próprio Falla tocar seu *Nocturno del Generalife*, esta esplêndida frase: “Tudo o que tem sons negros tem duende”. E não há nada mais verdadeiro.

Esses sons negros são o mistério, as raízes que penetram no limo que todos conhecemos, que todos ignoramos, mas de onde nos chega o que é substancial em arte. Sons negros, disse o homem popular da Espanha, e coincidiu com Goethe, que define o duende ao falar de Paganini, dizendo: “Poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica”. (García Lorca 37)

Ao remeter a Goethe e aos “sons negros”, isto é, aos tons negros, melancólicos, do moderno, Lorca está revelando qual é o marco conceitual de partida: Goya. Com efeito, quase vinte anos depois, Eugenio d’Ors associaria também ambos os artistas, Goethe e Goya, argumentando que o primeiro toma a riqueza vegetal com o fervor panteístico de sua simpatia e intui, na metamorfose das plantas, um dinamismo que não lhe permite a quem as contempla repousar na estabilidade da definição fixa, da mesma forma que Goya, a despeito de toda norma acadêmica, consegue deixar um canto do quadro sem representação alguma, assim realizando um ato de deliberada libertação, a ruptura de uma convenção e um enquadramento, que configura em última análise uma lição subversiva ainda viva (D’Ors 20). Define, então, a seguir:

Assim, pois o duende é um poder e não um obrar, é um lutar e não um pensar. Eu ouvi um velho violonista dizer: “O duende não está na garganta; o duende sobe por dentro a partir da planta dos pés”. Ou seja, não é uma questão de faculdade, mas de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue; ou seja, de velhíssima cultura, de criação em ato. Esse “poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica” é, em suma, o espírito da terra, o mesmo duende que abraçou o coração de Nietzsche, que o buscava em suas formas exteriores sobre a ponte Rialto ou na música de Bizet, sem encontrá-lo e sem saber que o duende que perseguia tinha saltado dos misteriosos gregos às bailarinas de Cádiz ou ao dionisíaco grito degolado da seguriya de Silvério. (García Lorca 37)

O *duende* lorqueano, obscuro e estremeado, é descendente remoto daquele alegríssimo demônio de Sócrates e do melancólico demoniozinho de Descartes, mas deve ser definido em contraste e contraposição com duas outras entidades, uma romântica e outra, clássica. O anjo e a musa. “Todo homem, todo artista, dirá Nietzsche, cada degrau que sobe na torre de sua perfeição é às custas da luta que trava com um duende, não com um anjo, como se diz, nem com sua musa. É preciso fazer essa distinção fundamental para a raiz da obra” (García Lorca 38).

Ora, para Lorca, o anjo guia e presenteia, defende e previne. Ele deslumbra, mas voa sobre a cabeça do homem, está acima, derrama sua graça, e o homem, sem nenhum esforço, realiza sua obra, ou sua simpatia, ou sua dança. O anjo ordena, e não há maneira de recusar suas luzes, porque agita suas asas de aço no ambiente do predestinado (García Lorca 38).

A musa dita, e, em algumas ocasiões, sopra. Pode relativamente pouco, porque já está distante e tão cansada [...] que teve que colocar meio coração de mármore. Os poetas de musa ouvem vozes e não sabem de onde elas vêm; são da musa que os alenta e às vezes os merenda. Como no caso de Apollinaire, grande poeta destruído pela horrível musa que foi pintada a seu lado pelo divino angélico Rousseau. A musa desperta a inteligência, traz paisagem de colunas e falso sabor de lauréis, e a inteligência é muitas vezes a inimiga da poesia, porque imita demasiadamente, porque eleva o poeta a um trono de agudas arestas e o faz esquecer que logo podem comê-lo as formigas. (García Lorca 38)

Mas há algo que iguala anjos e musas: nenhum deles se abre a uma experiência interior. “Anjo e musa vêm de fora; o anjo dá luzes e a musa dá formas” (García Lorca, 38). Ao contrário, o duende tem que ser despertado nas últimas moradas do sangue. E esta constatação abre-nos a primeira definição mais contundente, “a verdadeira luta é com o duende” (García Lorca 39).

Assim como Carl Einstein estipulara, em seus aforismos metodológicos, poucos anos antes da palestra sobre o duende, que a história da arte era a luta entre imagens, da mesma forma, e também a partir de Nietzsche, Lorca entende que “para buscar o duende não há mapa nem exercício. Só se sabe que ele queima o sangue como uma beberagem de vidros, que esgota, que rechaça toda a doce geometria aprendida, que rompe os estilos, que faz com que Goya, mestre nos cinzas, nos pratos e nos rosas da melhor pintura inglesa, pinte com os joelhos e com os punhos com horríveis negros de betume” (García Lorca 39). Mas Goya não está sozinho nessa constelação. Lorca nos propõe uma série, a que “desnuda Mosén Cinto Verdaguer com o frio dos Pirineus, ou leva Jorge Manrique a esperar a morte no páramo de Ocaña, ou veste com uma roupa verde de saltimbanco o corpo delicado de Rimbaud, ou põe olhos de peixe morto no conde Lautréamont na madrugada do boulevard” (García Lorca 39). O *duende* é em suma a fantasmagoria do moderno, em que pessoas e ações sofrem uma iluminação, não apenas teórica, mas também no imediatismo da presença sensível. O duende manifesta-se enquanto fantasmagorias que traçam passagens entre o mágico e o técnico, mas onde a humanidade aparece como rebaixada, quando não condenada. Tudo quanto os homens podem esperar de novo revela-se tão pouco capaz de fornecer uma solução liberadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade. Por isso Benjamin dizia que a autêntica experiência, a *Erfahrung*, é fruto do trabalho, ao passo que a simples vivência, a *Erlebnis*, é a fantasmagoria do ocioso. O duende trabalha. Ele é o correlato intencional da mera vivência.

Mas, longe de buscá-lo na cidade grande, em Paris, e no século XIX, Lorca nos propõe um percurso ancestral, que passa pelos “grandes artistas do sul da Espanha, ciganos ou flamengos, quer cantem, dancem ou toquem, sabem que não é possível nenhuma emoção sem a chegada do duende. Eles enganam as pessoas, e podem dar

a sensação de duende sem que ele esteja lá, como as enganam todos os dias autores ou pintores ou modistas literários sem duende; mas basta atentar um pouco, e não se deixar levar pela indiferença, para descobrir o engodo e fazê-lo fugir com o seu tosco artifício” (García Lorca, 39). O duende seria um anteparo contra o tédio e o aborrecimento capitalistas.¹

Uma vez, a “cantadora” andaluza Pastora Pavón, A Menina dos Pentes, sombrio gênio hispânico, equivalente em capacidade de fantasia a Goya ou a Rafael o Galo, cantava em uma pequena taberna de Cádiz. Cantava com sua voz de sombra, com sua voz de estanho fundido, com sua voz coberta de musgo, e a enredava em seus cabelos ou a molhava em camomila ou a perdia entre matas escuras e longínquas. Mas nada; era inútil. Os ouvintes permaneciam calados.

Estava ali Ignacio Espeleta, formoso como uma tartaruga romana, a quem perguntaram uma vez: “Como não trabalhas?”, e ele, com um sorriso digno de Argantônio, respondeu: “Como vou trabalhar se sou de Cádiz?”

Estava ali Eloísa, a quente aristocrata, rameira de Sevilla, descendente direta de Soledad Vargas, que em trinta não quis casar com um Rothschild porque não a igualava em sangue. Estavam ali os Floridas, que as pessoas crêem carneiros, mas que na realidade são sacerdotes milenares que continuam sacrificando touros a Gereão, e em um canto, o imponente dono de gado Don Pablo Murube, com ar de máscara cretense. Pastora Pavón terminou de cantar em meio ao silêncio. Só, e com sarcasmo, um homem pequenino, desses homenzinhos bailarinos que saem de súbito das garrafas de aguardente, disse com voz muito baixa: “Viva Paris!”, como se dissesse: “Aqui não nos importam as faculdades, nem a técnica, nem a maestria. Nos importa outra coisa.”

Então A Menina dos Pentes levantou-se como uma louca, tronchada como uma carpideira medieval, e bebeu de um gole um grande copo de Cazalla feito fogo, e sentou-se a cantar sem voz, sem alento, sem matizes, com a garganta abrasada,

¹ Em artigo pioneiro, David Lesmes, autor de livro recente, *Aburrimiento y capitalismo. En la escena revolucionaria: París, 1830-1848*, usa um conceito heideggeriano, mas também cigano, o *temple*, nesse mesmo sentido, algo próximo do duende, e assim argumenta que “*La filosofía –nos dice Heidegger– sucede en cada caso en un temple de ánimo fundamental*”, pero decidir cuál es ese temple, para nosotros, pasa por preguntarnos quiénes somos *hoy* y cuál es la esencia de nuestra modernidad. La propuesta de Heidegger a este respecto comporta una crítica a lo que él llama ‘filosofía de la cultura’, es decir, un pensamiento de la subjetividad que, exponiendo lo ‘actual’, impide, desde su propia intención de objetividad y la consecuente distancia que ella requiere, tocar la esencia de la época. A esta, Heidegger la llamará más tarde ‘la época de la imagen del mundo’, porque es ‘el hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna’. Hacernos esta imagen implica un posicionamiento frente al mundo que se convierte en objeto conmensurado en una medida humana con su correspondiente en una subjetivación del *subjectum*, un proceso de dos llamado a convertir la contemplación del mundo en una teoría del hombre. Esto y no tanto una cuestión política, económica o social es lo que conforma para Heidegger la esencia de la modernidad. La búsqueda de una identidad epocal define la época, y mientras la filosofía de la cultura está cerrada en ello, para Heidegger será este gesto especular el que le dé la pista para encontrar ese estado de ánimo fundamental: si la modernidad no cesa de *observarse* sin *ser* es porque nos hemos vuelto aburridos para nosotros mismos” (Lesmes 169).

mas... com duende. Conseguira matar toda a estrutura da canção para dar lugar a um duende furioso e abrasador, amigo de ventos carregados de areia, que fazia com que os ouvintes rasgassem suas roupas quase com o mesmo ritmo com que as rasgam os negros antilhanos do rito, agrupados perante a imagem de Santa Bárbara.

A Menina dos Pentes teve que descarregar sua voz porque sabia que estava sendo escutada por gente estranha que não pedia formas, mas tutano de formas, música pura com o corpo exíguo para poder manter-se no ar. Teve que empobrecer em facilidades e em seguranças; quer dizer, teve que afastar a musa e ficar desamparada, para que seu duende viesse e se dignasse a lutar com os braços nus. E como cantou! Sua voz já não cantava, sua voz era um jorro de sangue dignificado por sua dor e por sua sinceridade, e se abria como uma mão de dez dedos pelos pés cravados, mas cheios de borrasca, de um Cristo de Juan de Juní. (García Lorca 39-40)

Além da religiosidade haitiana estudada por Métraux, Lorca toca aqui numa questão muito importante para os modernistas, a da sinceridade que, a seu ver, obtém-se através do entusiasmo. Bastaria pensar no rendimento que esse conceito tem no pensamento crítico de José Bergamín para avaliar até que ponto o conceito de *duende* tangencia a reflexão espanhola dos anos 20. Em poucas palavras, longe de pensar a forma, Lorca e Bergamín pensam a metamorfose multicultural para a qual o poeta de Granada presta um ouvido *aturdido*:

A chegada do duende pressupõe sempre uma transformação radical em todas as formas sobre velhos planos, dá sensações de frescor totalmente inéditas, com uma qualidade de rosa recém criada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso. Em toda música árabe, dança, canção ou elegia, a chegada do duende é saudada com enérgicos “Alá, Alá!”, “Deus, Deus!”, tão próximos do “Olé!” dos touros que talvez seja o mesmo [grifo meu]; e em todos os cantos do sul da Espanha a aparição do duende é seguida por sinceros gritos de “Viva Deus!”, profundo, humano, terno grito de uma comunicação com Deus por meio dos cinco sentidos, graças ao duende que agita a voz e o corpo da bailarina, evasão real e poética deste mundo, tão pura como a conseguida pelo raríssimo poeta do século XVIII Pedro Soto de Rojas através de sete jardins, ou a de João Clímaco por uma estremecido acesso de pranto. (García Lorca 39-41)

Por paradoxal que possa parecer, a metamorfose traduz uma disseminação estésica muito equilibrada, que atinge “o iniciado, vendo como o estilo vence uma matéria pobre, e o ignorante, no não sei quê de uma emoção autêntica” (García Lorca 41). Todas as artes, segundo Lorca, são portadoras de duende, mas onde ele encontra maior campo, como é natural, é na música, na dança e na poesia falada, porque elas precisam de um corpo vivo que interprete, já que “são formas que nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato” (García Lorca 41). Lorca nos diz, em suma, que o duende não conhece hierarquias nem estratos.

Este é o caso da enduendada Eleonora Duse, que buscava obras fracassadas para fazê-las triunfar, graças ao que ela inventava, ou o caso de Paganini, descrito por Goethe, que fazia com que se ouvisse melodias profundas em verdadeiras vulgaridades, ou o caso de uma deliciosa garota do Porto de Santa Maria, que vi cantar e dançar a horrorosa canção italiana O Mari!, com uns ritmos, uns silêncios e uma intenção que faziam da bugiganga italiana uma dura serpente de ouro puro. O que acontece é que eles encontravam efetivamente alguma coisa nova, que não tinha nada a ver com a anterior, que punham sangue vivo e ciência em corpos vazios de expressão. (García Lorca 41-42)

E assim como o duende se dissemina por todas as artes, longe está de ser confundido com um *ethos* nacional, embora destaque que “a Alemanha tem, com exceções, musa, e a Itália tem permanentemente anjo, [mas] a Espanha é em todos os tempos movida pelo duende, como país de música e dança milenares, onde o duende espreme limões de madrugada, e como país de morte, como país aberto à morte” (García Lorca 42). Estão aqui os dois vetores que é relevante distinguir: a ancestralidade e a morte. Para Lorca, a morte não é o apagamento da vida mas, ao contrário, sua exacerbação, ecoando uma heideggeriana interpretação do humano como um ser-para-a-morte. Se o humano aparece quando o sujeito penetra na linguagem e inaugura a temporalidade da história, García Lorca antecipa-se à identificação entre morte e transgressão (Bataille) e mesmo, a partir de Nancy, à releitura da inclusão excludente de Agamben, que deita por terra o conceito de contrato social, para ver, na sociedade moderna, a lógica do *bando*. Há, em suma, uma identificação entre a linguagem e a morte:

A palavra é, talvez, demasiado naturalmente próxima da morte: daí que seja astuciosa, à medida da sua fragilidade e aptidão para desaparecer, moribunda, não que ela seja palavra de um moribundo, mas palavra do próprio morrer. Por vezes isto entende-se e reaparece ao filósofo através da linguagem dominada de que ele aprendeu a dispor, por direito de cultura, o retirar-se para que, em seu lugar, saindo dos limites de todo o lugar, encontre espaço o obscuro e desagradável murmúrio que seria a pura-impura palavra filosófica, e então não haveria nada a dizer, senão “isto segue o seu curso”. (Blanchot 50)

A linguagem, em consequência, é vista como sem-fim. Em todos os países a morte é um fim. Ela chega e fecham-se as cortinas. Na Espanha, não. Na Espanha elas são abertas. Muita gente vive ali entre suas paredes até o dia em que morre e é colocada ao sol. Um morto na Espanha está mais vivo como morto que em qualquer lugar do mundo: fere seu perfil como um fio de uma navalha bárbara. O chiste sobre a morte e sua contemplação silenciosa são familiares aos espanhóis. Desde *O sonho das caveiras*, de Quevedo, até *O Bispo apodrecido*, de Valdés Leal e por ele poderíamos acrescentar até *A idade de ouro* de Buñuel, “a faca e a roda do carro, e a navalha e as

barbas pontudas dos pastores, e a lua despida, e a mosca, e as despensas úmidas, e os destroços, e os santos cobertos de renda, e a cal, e a linha cortante dos alpendres e dos mirantes têm na Espanha diminutas ervas de morte, alusões e vozes perceptíveis para um espírito alerta, que nos traz à memória o ar rígido de nosso próprio trânsito” (García Lorca 43). Lorca está assim potencializando o valor do fragmentário e da montagem descontínua, em que o comunitário é visto como abandono.

As cabeças geladas pela lua que Zurbarán pintou, o amarelo manteiga com o amarelo relâmpago de El Greco, o relato do padre Sigüenza, a obra inteira de Goya, a abside da igreja de El Escorial, toda a escultura policromada, a cripta dos Benavente em Medina de Rioseco, equivalem no culto às romarias de San Andrés de Teixido, onde os mortos tomam lugar na procissão, aos cantos fúnebres que cantam as mulheres de Astúrias com lanternas cheias de chamas na noite de novembro, ao canto e à dança da Sibila nas catedrais de Mallorca e Toledo, ao obscuro In Recort tortosino e aos inumeráveis ritos da Sexta-Feira Santa, que com a cultíssima festa dos touros formam o triunfo popular da morte espanhola. (García Lorca 44)

Tal arrazoado conclui com um julgamento próximo ao de Eisenstein. Se, no mundo, somente o México pode ombrear-se com a Espanha nesse culto ancestral à morte, Lorca está, com o duende, aproximando-se das teorias do muralismo revolucionário do cineasta soviético, por ele ensaiadas, no México, contemporaneamente à palestra sobre o duende. Desenham-se assim três diferentes atitudes em relação à finitude:

Quando a musa vê a morte chegar fecha a porta ou ergue um plinto ou passeia uma urna e escreve um epitáfio com mão de cera, mas em seguida começa a rasgar seu louro com um silêncio que vacila entre duas brisas. Sob o arco truncado da ode, ela junto com sentido fúnebre as flores exatas que pintaram os italianos do século XV e chama o seguro galo de Lucrécio para que espante sombras imprevistas.

Quando vê chegar a morte, o anjo voa em círculos lentos e tece com lágrimas de gelo e narciso a elegia que vimos tremer nas mãos de Keats, e nas de Villasandino, e nas de Herrera, e nas de Bécquer e nas de Juan Ramón Jiménez. Mas que horror o do anjo ao sentir uma aranha, por menor que ela seja, sobre seu pé rosado e macio!

Ao contrário, o duende não chega se não vê possibilidade de morte, se não sabe que ela há de rondar sua casa, se não tem segurança de que há de balançar esses ramos que todos carregamos e que não têm, que não terão consolo.

Com idéia, com som ou com gesto, o duende gosta das bordas do poço em franca luta com o criador. Anjo e musa escapam com violino ou compasso, e o duende fere, e na cura dessa ferida, que não se fecha nunca, está o insólito, o inventado da obra de um homem. (García Lorca 44)

García Lorca associa portanto a virtude mágica do poema ao fato de o sujeito estar sempre *enduenado*, a despeito de que essa luta pela expressão adquira às vezes, em

poesia, caracteres mortais. Em outras palavras, o barroco, por estar vinculado à morte, é vida, mas uma vida em busca de um objeto permanentemente esquivo.

Recordai o caso da flamenguíssima e enduendada Santa Teresa, flamenga não por dominar um touro furioso e dar-lhe três passes magníficos; não por enfrentar frei Juan de la Miseria nem por dar uma bofetada no Núncio de Sua Santidade, mas por ser uma das poucas criaturas cujo duende (não anjo, porque o anjo não ataca nunca) a transpassa com um dardo, querendo matá-la por ter roubado seu último segredo, a ponte sutil que une os cinco sentidos com esse centro em carne viva, em nuvem viva, em mar vivo, do Amor libertado do Tempo.

Valentíssima vencedora do duende, é um caso oposto ao de Felipe da Austria, que, ansiando buscar musa e anjo na teologia, viu-se aprisionado pelo duende dos ardores frios nessa obra de El Escorial, onde a geometria ombreia com o sonho e onde o duende põe máscara de musa para eterno castigo do grande rei. (García Lorca 45)

O duende não se aplica portanto à matéria por inteiro, mas às zonas de contato, às instâncias limiáres com o Outro. Ele não é literal, mas litoral e desenha assim heterocronias, heterologias e heteronomias que renovam por completo a estesia:

O duende ama a orla, o limite, a ferida, e se aproxima dos lugares onde as formas se fundem em um anelo superior a suas expressões visíveis. Na Espanha (como nos povos do Oriente, onde a dança é expressão religiosa) o duende tem um campo sem limites nos corpos das bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marçal, nos peitos dos que cantam, elogiados por Juvenal, e em toda a liturgia dos touros, autêntico drama religioso onde, da mesma maneira que na missa, se adora e se sacrifica a um Deus.

É como se todos os duendes do mundo clássico se juntassem nessa festa perfeita, expoente da cultura e da grande sensibilidade de um povo que descobre no homem suas melhores iras, suas melhores bílis e seu melhor pranto. Nem no baile espanhol nem nos touros alguém se diverte; o duende se encarrega de fazer sofrer através do drama, em formas vivas, e prepara as escadas para uma evasão da realidade que circunda. (García Lorca 45)

E, a seguir, García Lorca aborda aquilo mesmo que, no pensamento de Didi-Huberman, isto é, numa antropologia do visível, tornar-se-ia dominante a partir de seu ensaio sobre o *bailaor* de soledades:

O duende opera sobre o corpo da bailarina como o vento sobre a areia. Transforma com mágico poder uma garota em parálitica da lua, ou enche de rubores adolescentes um velho roto que pede esmola pelas tendas de vinho, dá aos cabelos um cheiro de porto noturno, e em todo momento opera sobre os braços com expressões que são mãos da dança de todos os tempos. (García Lorca 45-46)

Mas, junto com a contingência dos contatos, soma-se o caráter irrepitível do acontecimento, uma vez que “o duende não se repete, como não se repetem as formas do mar na tempestade”. Nesse ponto, Lorca associa o duende à tauromaquia, o que significa ligar Goya e Picasso.

Nos touros ele adquire seus acentos mais impressionantes, porque tem que lutar, por um lado, com a morte, que pode destruí-lo, e por outro lado com a medida, base fundamental da festa.

O touro tem sua órbita: o toureiro, a dele, e entre órbita e órbita um ponto de perigo onde está o vértice do terrível jogo.

Pode-se ter musa com muleta e anjo com bandeirinhas e passar por bom toureiro, mas na faina de capa, com o touro limpo ainda de feridas, e no momento de matar, necessita-se da ajuda do duende para acertar no cravo da verdade artística.

O toureiro que assusta o público na praça por sua temeridade não toureia, mas encontra-se neste plano ridículo, ao alcance de qualquer homem, de jogar com a vida; ao contrário, o toureiro mordido pelo duende dá uma lição de música pitagórica e faz esquecer que arrisca constantemente o coração sobre os cornos.

Lagartijo com seu duende romano, Joselito com seu duende judeu, Belmonte com seu duende barroco e Cagancho com seu duende cigano, ensinam, desde o crepúsculo do anel, a poetas, pintores e músicos, quatro grandes caminhos da tradição espanhola.

A Espanha é o único país onde a morte é o espetáculo nacional, onde a morte toca longos clarins à chegada das primaveras, e sua arte está sempre regida por um duende agudo que lhe dá sua diferença e sua qualidade de invenção.

O duende que enche de sangue, pela primeira vez na escultura, as faces dos santos do mestre Mateo de Compostela, é o mesmo que faz São João da Cruz gemer ou queima ninfas nuas com os sonetos religiosos de Lope.

O duende que levanta a torre de Sahagún ou trabalha ladrilhos quentes em Calatayud ou Teruel é o mesmo que rasga as nuvens de El Greco e põe a rodar a pontapés os aguazis de Quevedo e as quimeras de Goya.

Quando chove faz surgir Velázquez enduado, em segredo, por trás de seus cinzas monárquicos; quando neva faz Herrera sair nu para demonstrar que o frio não mata; quando arde, põe em suas chamas Berruguete e o faz inventar um novo espaço para a escultura. (García Lorca 46-47)

Mas, nesse iluminador atlas da cultura espanhola, inadvertidamente, como *en passant*, Lorca solta três definições mordazes: Góngora tem musa; Garcilaso tem anjo, mas São João da Cruz tem duende (García Lorca 47). E assim,

A musa de Gonzalo de Berceo e o anjo do Arcipreste de Hita devem separar-se para dar lugar a Jorge Manrique, quando chega ferido de morte às portas do castelo de Belmonte. A musa de Gregoria Hernández e o anjo de José de Mora devem separar-se para que cruze o duende que chora lágrimas de sangue de Mena e o duende com cabeça de touro de Martínez Montañes, como a melancólica musa da Cataluña e o anjo

molhado de Galicia olham, com amoroso assombro, o duende de Castilla, tão distante do pão quente e da dulcíssima vaca que pasta com normas de céu varrido e terra seca. Duende de Quevedo e duende de Cervantes, com verdes anêmonas de fósforo um, e flores de gesso de Ruidera o outro, coroam o retábulo do duende da Espanha. (García Lorca 47)

Cada uma dessas três figuras conceituais, musa, anjo e duende, verdadeiras personagens epistemológicas, tem traços próprios.

A musa permanece quieta; pode ter a túnica de pequenas pregas ou os olhos de vaca que miram em Pompéia o narizinho de quatro caras com que seu grande amigo Picasso a pintou. O anjo pode agitar cabelos de Antonello de Mesina, túnica de Lippi e violino de Massolino ou de Rousseau.

O duende... Onde está o duende? Pelo arco vazio entra um ar mental que sopra com insistências sobre as cabeças dos mortos, em busca de novas paisagens e acentos ignorados; um ar com cheiro de saliva de menino, de erva pisada e véu de medusa que anuncia o constante batismo das coisas recém criadas. (García Lorca 47-48)

Alguns meses depois da estreia de *Bodas de sangue* pela companhia de Lola Membrives, a conferência sobre o duende foi lida por García Lorca, em outubro de 1933, em “Amigos del arte”, o cenáculo vanguardista portenho da rua Florida 659. Nesse mesmo local, aliás, em seu “Cine-clube” das quartas-feiras, fora projetado, em 1928, *L'Étoile de Mer* de Man Ray, filme a partir do qual Didi-Huberman extrai poderosas hipóteses para compreender o flamenco. Uma estrela – nos diz – é uma explosão contínua, que concentra, mas igualmente dissemina, tempos plurais, arcaicos. O *cante jondo*, que tanto demora em brotar, é como uma estrela: ele só se conjuga no tempo *presente*, mas um presente que nos oferece o clarão permanente e *imemorial*, razão pela qual Didi-Huberman conclui que a autêntica *modernidade* do flamenco não está absolutamente orientada no sentido que lhe foi atribuído pelos teóricos modernistas, em direção a uma cada vez mais pura e isenta autonomia formal; antes se apresenta como uma modernidade *anacrônica*, isto é, uma contradição entre tempo *moderno* e contratempo *antigo*.

Ora, é sabido que o flamenco elabora suas regras em pleno período romântico, isto é, moderno no sentido de Baudelaire, ou seja, entre 1820, quando Goya foca o *cantaor* com seu violão na *Romería de San Isidro*, e os anos 1860, quando Manet, ao retornar da Espanha, adota, como motivos prediletos, Lola de Valencia, o famoso *Torero muerto* ou o violonista da *Plainte moresque*. Sabemos que os *cafés de cante* são contemporâneos de *A Origem da Tragédia* de Nietzsche e que, no *Café de Silverio*, por exemplo, podia se ouvir o *cantaor* Antonio Chacón, o mesmo que, em 1922, presidiria o júri do concurso de *cante jondo* organizado, em Granada, por Manuel de Falla e Federico García Lorca. É o momento, enfim, em que o flamenco influi nas

vanguardas, em Apollinaire e Picasso, em Picabia, André Masson e Georges Bataille, ou mesmo nas anotações sobre movimentos expressivos feitas por Eisenstein nos anos 30-40. Mas deles todos, Man Ray merece destaque, não só pelo retrato que tira, em 1928, de Vicente Escudero em plena dança; senão porque, mais tarde, em 1934, Man Ray publica na revista *Minotaure* uma série fotográfica intitulada *Danses-horizons* (Ray 27-29), em que se enfileiram uma bailarina clássica, uma de cançã, uma indiana e uma *bailaora flamenca*... Por que essa foto é tão relevante para Didi-Huberman? Porque, quando Man Ray segura sua objetiva, um minuto além, um pouco na linha das fotodinâmicas de Bragaglia, ele convoca algo da ordem do imemorial na constelação do presente: um sintoma de *tempo diferente*. Eis que aparece, segundo o crítico, um *gesto hondo*: intenso e inacessível, encarnado e abstrato, indivisível e dilacerado, visto de fora como faísca e iluminação, mas visto, também, de dentro, como um organismo complexo, aberto como uma estrela de mar e visceral como uma medusa, uma água viva, diria Lispector. André Breton escolheu essa imagem para ilustrar um texto que desenvolve o conceito talvez mais importante da estética surrealista (“La beauté sera convulsive”) e decide intitulá-la *Explosiva-fixa*. Rosalind Krauss viu nessa mesma imagem uma ilustração do *informe*, mas Didi-Huberman, no entanto, avalia-a como expansão, irradiação em todas as direções, numa sorte de antropomorfismo que ele, por sua vez, filia ao antropomorfismo antes perseguido por Aby Warburg.

Não há dúvida de que a fotografia de Man Ray provém da acefalia bataillana; mas o informe aqui já não é a negatividade, a castração, a sublimação ou o vôo de corpo dissoluto. É o informe como densificação ou como complexização do movimento. Sem cabeça, sem pé, sem mãos, essa *bailaora* é uma *estrella de aire* que, intensamente, desenha sua própria dança.

Há aí uma certa musicalidade dobrada, embora em movimento, completamente assimilável ao que Bergson chamou de “multiplicidade qualitativa”, isto é, uma imagem da duração (Bergson 70). A fotografia de Man Ray, imagem do *duende*, realiza, em última análise, um ato de memória. Exibe sua própria margem de indeterminação, seu atraso ou diferimento com relação ao puro presente do gesto, criando, assim, uma solidariedade entre presente e passado. Em última análise, se a beleza convulsiva será erótica-velada, explosiva-fixa, mágica-circunstancial, ou simplesmente perecerá, a criação de tais objetos estéticos são outras tantas formas de nomear o *cinema*, sob a perspectiva da escrita automática (Didi-Huberman). Em suma, a teoria do *duende* de García Lorca, pela mediação de Man Ray, torna-se assim, uma heterologia próxima do cinema de Val del Omar ou de Luis Buñuel.

REFERÊNCIAS

- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 1970.
- Blanchot, Maurice. “Le discours philosophique”. *Maurice Blanchot, Récits Critiques*. Ed. Christophe Bident e Pierre Vilar. Tours: Lignes-Scheer, 2003. 50.
- D’Ors, Eugenio. *Goya y lo goyesco. A la luz de la historia de la Cultura*. Valencia: E. López Mezquida, 1946.
- Didi-Huberman, Georges. “Estrella de los tiempos, el flamenco en algunas imágenes surrealistas”. [Conferencia inaugural do seminário “Flamenco, un arte popular moderno”. Sevilha, Universidade Internacional da Andaluzia, 27-30 nov. 2006]. *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Vários Autores. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2008.
- García Lorca, Federico. *Teoría y juego del duende. Obras Completas*. 2ed. Madrid: Aguilar, 1957. 36-48.
- Lesmes, Daniel. “Uno se aburre: Heidegger y la filosofía del tedio”. *Bajo palabra - Revista de Filosofía* II/4 (2009): 169.
- Ray, Man. “Dances-horizons”. *Minotaure* 5 (1934): 27-29.

Palavras-chave: Federico García Lorca; *Juego y teoría del duende*; biopolítica; vanguardia; barroco

Recibido: agosto 2019
Aprobado: octubre 2019