

A TENSIVIDADE ENTRE O LITERÁRIO E O CULTURAL NO CONCEITO DE *DUENDE* DE GARCÍA LORCA

THE TENSION BETWEEN THE LITERARY AND THE CULTURAL IN GARCÍA LORCA'S CONCEPT OF THE DUENDE

DOI 10.70860/ufnt.entreletras.e19275

Alexandre Silveira Campos¹

Resumo: Este artigo trata de uma análise semiótica, de base francesa e viés tensivo, de uma das onze conferências escritas pelo poeta Federico García Lorca, *Juego y Teoría del Duende*, na qual o granadino explicita a importância e reelabora o conceito de *duende* para a arte andaluz. Espécie de motor e de comprovação, *duende* é a ponte sem percurso entre o estético e o cultural, ou seja, onde o instante único do “ser *duende*” é o mesmo instante de um “fazer arrebatado”, relacionado sobretudo às expressões artísticas que evocam a presença do corpo: a música, a dança e a poesia falada.

Palavras-chave: literatura espanhola; estética cultural; semiótica tensiva.

Abstract: This article deals with a French-based semiotic analysis of one of the eleven lectures written by the poet Federico García Lorca, *Juego y Teoría del Duende*, in which the Granadino explains the importance and reworks the concept of the duende for Andalusian art. A kind of motor and proof, duende is the bridge without a path between the aesthetic and the cultural, in other words, where the unique instant of “being duende” is the same instant of a “doing to ravish”, related above all to artistic expressions that evoke the presence of the body: music, dance and spoken poetry.

Keywords: Spanish literature; cultural aesthetics; tensional semiotics.

Introdução

García Lorca é, com certeza hoje se pode afirmar, um dos maiores poetas de língua castelhana do século XX. Nascido em 1898 e assassinado pela ditadura franquista em 1936, toda a sua vida e sua obra giram em torno do seu lugar de nascimento, a Andaluzia. Essa região do sul da Espanha é fonte e espelho de uma estética complexa e carregada de conflitos e dialéticas. Lorca desenvolve ao longo de sua vida um projeto literário que vai buscar boa parte de suas referências na cultura popular do sul da Espanha e em toda a complexidade de

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Professor de Língua e Literatura Espanhola da Universidade Estadual Paulista - UNESP. E-mail: alexandre.campos@unes.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6819-6159>.

informações que constituíram historicamente o rico e diverso caldo cultural dessa região. Assim, a nacionalidade cigana, a secular influência árabe e a força da cultura flamenca são aproveitadas pelo poeta em expressão e conteúdo.

A lírica e o teatro foram as duas linguagens preferidas por Lorca. Nesses dois gêneros o poeta de Fuente Vaqueros reelabora a riqueza das influências populares com uma noção estética inovadora, tendo em perspectiva os procedimentos de ruptura e de vanguarda próprios do início do século XX. No teatro, Lorca escreve obras que tocam em questões prementes e até então, de certo modo, inéditas naquele contexto, como a problemática da condição da mulher, os preconceitos de uma vida cultural sem mobilidade social, a execração do cigano e a exclusão do andaluz de raízes flamencas. Todas essas tensões se denunciam no seu texto dramático em modos de expressão propositalmente simplificados. A intenção do teatro lorquiano é fazer o enunciatário refletir sobre sua própria condição e para isso esse enunciadador se projeta por uma estratégia de preocupação ao acessível e ao palatável a um público que levava a fama de iletrado e muitas vezes, no contexto em que o próprio Lorca encenou suas peças, um público tecnicamente analfabeto. Assim, no teatro, Lorca busca rupturas no conteúdo, mas persegue sempre a clareza na expressão.

No entanto, na poesia, seu gênero de excelência, o poeta inova em todas as camadas do texto. Nela ele desconstrói as relações convencionais entre expressão e conteúdo aproveitando-se da riqueza de diversas linguagens com as quais ele tinha contato, como no resgate do *gazel*², por exemplo, forma fixa da poética árabe, da qual Lorca aproveita a estrutura e a temática convencional e o reconstrói em sua poética a partir de um viés de ruptura e de crítica social, próprios da modernidade.

Fazendo esse percurso entre a vasculha no arcabouço das estéticas populares e as propostas de reestruturações poéticas da contemporaneidade em que viveu, Lorca também se interessou por outros modos de expressão e outros gêneros do discurso. Um destes que cultivou com certo afínco foram as conferências. Ainda que possa parecer um gênero pouco afeito à lírica, na verdade a conferência, como forma discursiva, guarda muitos pontos de intersecção com o teatro e com a poesia, sobretudo naqueles que, para ele, são fundamentais na construção do seu projeto estético. Lorca via a poesia como um gênero da linguagem falada, para ele o

² *Gazel* ou *ghazal* é um poema lírico de forma fixa de origem árabe, de cunho amoroso e místico, muitas vezes também ligado ao erótico, que surgiu no final do séc VII. Composto de, no máximo, 15 dísticos, com a seguinte rima: o primeiro dístico rima entre si e os segundos versos de todos os outros dísticos rimam com o primeiro. Os primeiros versos, a partir do segundo dístico, não rimam. (Adonis, 2005, p. 14)

texto poético não deveria apenas ser lido mentalmente, mas sim, proferido (García Lorca, 1954, p. 316). Assim como o texto dramático que só se realiza em cena, na voz do ator, o poema e a conferência, na visão de Lorca, apenas se realizam quando proferidos ou declamados. Para ele a poesia pertence a uma categoria de arte que depende da realização temporal, ou seja, um tipo de estética que só se concretiza plenamente no instante de sua performatização.

Lorca escreveu, oficialmente, onze conferências e era famoso por suas performances como orador de seus próprios textos. Infelizmente, mesmo já havendo condições tecnológicas para isso, não há nenhum registro de gravação de áudio dessas conferências, ou seja, nenhum registro da voz de Lorca nunca foi feito. As leituras dessas conferências eram entendidas por ele como atos performativos da linguagem, ou seja, na acepção artística, aquilo que Lorca chamava de arte do momento, aproximando a literatura da dança e do canto. Assim, o objetivo deste artigo é uma análise semiótica, de base francesa e viés tensivo, de uma das onze conferências escritas pelo poeta Federico García Lorca, *Juego y Teoría del Duende*, na qual o granadino explicita a importância e reelabora o conceito de *duende* para a arte andaluz.

Desde 1922 até 1936, ano de sua morte, Lorca proferiu várias dessas conferências, tanto em cidades da Espanha como em outros países. A basilar edição das Obras Completas de Lorca, editada pela antiga editora *Aguilar* de Madrid, em sua 1ª edição de 1954, com prefácio de Jorge Guillén e epílogo de Vicente Aleixandre, submetida ao ditador Francisco Franco para pessoal aprovação de censura final, lista onze conferências e algumas de suas célebres leituras (García Lorca, 1954). A análise do conjunto destes textos mostra algumas características em comum com o poemário lorquiano, sendo uma das mais evidentes a elaboração do plano do conteúdo através de temáticas que constroem um jogo de oposições que reiteram e dialogam com os poemas e que, por conseguinte, geram uma espécie de tensão constante no texto e no escopo geral da obra.

Um exemplo dessa estratégia de produção de sentido, comum nos poemas e que se repete em quase todos os discursos, é o jogo dualístico entre referências da tradição erudita, normalmente remetida ao barroco espanhol, mas também com incursões ao período clássico, e a base de referências da tradição popular, tomada principalmente das influências da cultura flamenca e cigana. Tal tensão se expressa fortemente na seleção lexical do texto, onde é possível encontrar a aproximação de termos dessas referências distintas que tensionam o discurso e provocam uma espécie de estranhamento pelo choque de linguagens que, no seu uso comum, não compartilham o mesmo espaço.

Outra estratégia típica dos poemas transposta para as conferências e ainda relacionada ao procedimento mais amplo de oposição é a utilização da forma do discurso racional, de base conceptista barroca, ao lado de discursos modernos, apoiada na ruptura e não concatenação lógica das ideias, procedimento em moda à época. Lorca, no entanto, à contravenção dos modismos de seu tempo, utiliza no mesmo texto, muitas vezes de modo muito próximo, essas duas estratégias discursivas tão distintas. É comum ele iniciar um parágrafo de modo racionalmente elaborado e logo em seguida gerar uma ruptura desconcertante. Esse tipo de estratégia que une modos distintos de discurso repercute na relação entre o conteúdo e a expressão produzindo uma tensão entre a pretensão à racionalidade e o elogio da inspiração, e a esse fenômeno específico Lorca denominava de *evasión*.

1 O conceito de *duende*

O conceito de *duende* é um dos temas principais de uma de suas conferências mais famosas: *Juego y Teoría del Duende* (García Lorca, 1954, p. 308), proferida pela primeira vez em outubro de 1933, em Buenos Aires, pelo próprio autor. Era um período de turbulência política na Espanha, momento em que a Segunda República já exibia sinais de desgaste em sua popularidade e crescia o movimento da direita falangista espanhola, com vitória esmagadora nas eleições democráticas de 1933, o que culminaria no levante franquista de 1936.

Nessa conferência, Lorca pretende expor o conceito de *duende* que envolve, adiantemos, a mistura de inspiração, emoção e êxtase relacionado ao fazer estético. Ele inicia o texto dizendo que essa é uma palavra comumente dita pelos artistas, sobretudo os populares, tanto na região da Andaluzia como em toda Espanha, quando querem expressar um sentimento único que ocorre em determinado tipo de arte: “Quem está na pele de touro estendida (referência à Espanha geográfica), ouve dizer com certa frequência: isso tem muito *duende*.”³ (García Lorca, 1954, p. 308). Logo em seguida, ele começa a caracterizar o conceito, primeiro distinguindo-o como uma marca de competência: “Manuel Torre, grande artista do povo andaluz, dizia a alguém que cantava: você tem voz, sabe os estilos, mas nunca triunfará, porque você não tem *duende*.”⁴ (García Lorca, 1954, p. 308). Nos dois casos o autor desloca sua voz para dar autoridade ao conceito, dito por um grande artista ou pelo próprio povo.

³ *El que está en la piel de toro extendida, oye decir con media frecuencia: esto tien mucho duende.*

⁴ *Manuel Torre, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende.*

Na sequência da conferência, o enunciador passa a delimitar a conceitualização da ideia de *duende*. Para isso soma-se, nos termos dos estudos greimasianos da narratividade (Greimas, 1973), à marca performativa uma marca de competência, ou seja, *duende* passa a ser, até aqui, uma evocação específica relacionada a um momento único: “O maravilhoso cantor O Lebrijano, criador da Debla, dizia: os dias em que eu canto com *duende*, não há quem possa comigo.”⁵ (García Lorca, 1954, p. 308). E finalmente, para completar a introdução do conceito, acrescenta-se às duas marcas anteriores uma terceira e última característica, a marca de reconhecimento: “O *duende* é um poder e não um fazer, é um lutar e não um pensar [...] não é questão de capacidade, mas de verdadeiro estilo vivo, ou seja, de sangue, de velhíssima cultura, de criação em ato.”⁶ (García Lorca, 1954, p. 308). Neste ponto, fecha-se o conceito estabelecido, até então, por um tipo de percurso identitário que passa pelas fases de localização, competência, performance e reconhecimento.

Apresenta-se aqui, ao nosso ver, no procedimento textual de conceitualização de *duende*, uma semelhança muito próxima às categorias que descrevem o percurso narrativo canônico, relacionado à teoria semiótica greimasiana (Fiorin, 2002, p. 78). Nessa proposta o nível narrativo, parte integrante do percurso gerativo de sentido, é composto por sujeitos actanciais que em decorrência de seus estados de modulação em relação a um objeto realizam determinados percursos. Há, no entanto, uma combinação de percursos que têm uma maior recorrência, chamado de percurso canônico e que é composto pelas etapas de manipulação, competência, performance e sanção.

Nossa hipótese, tomando como premissa óbvia que Lorca não se baseou na teoria greimasiana, nem vice-versa, é de que tal semelhança ocorre porque tanto a teoria semiótica francesa como o discurso lorquiano têm como referência primordial os textos narrativos folclóricos, os contos de origem popular que se desenvolvem como base da cultura espontânea de cada povo. É interessante notar que no texto da conferência, a conceitualização dá-se também por categorias modais, tal qual na teoria greimasiana, e distingue *duende* entre o poder e o não-fazer.

2 Projeções conceituais

⁵ *El maravilloso cantautor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo.*

⁶ *el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar [...] no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre, de viejísima cultura, de creación en acto.*

Logo em seguida à apresentação do conceito, a qual entendemos, construída de modo a identificar um percurso modal do sujeito sensibilizado (Greimas, 2002) pela categoria que Lorca chama de *duende*, vemos que a conferência entra em uma segunda etapa. Nessa parte do discurso ele lança mão de determinadas categorias, figurativizadas em referência à ideia de *duende* para, pelo procedimento de comparação, desenvolver os limites e os alcances do conceito de *evasión*.

Entram em discurso “musa” e “anjo”, que postos ao lado de *duende*, figurativizam categorias bastante amplas e evocam determinados modos de períodos históricos, de lugares e de culturas.

O anjo, como elemento figurativizante da cultura cristã e, por contaminação temática, do período medieval ocidental, reúne modos de temporalização, espacialização e personificação que são fortemente presentes no contexto social ao qual Lorca se dirige, convoca e aponta sua crítica.

O anjo guia e presenteia como São Rafael, defende e evita como São Miguel, e provém como São Gabriel. O anjo deslumbra, mas voa sobre a cabeça do homem, está acima, derrama sua graça, e o homem, sem nenhum esforço, realiza sua obra, sua simpatia ou sua dança.⁷ (García Lorca, 1954, p. 311)

A grande tradição da literatura mística medieval espanhola e toda a força da ibéria católica aparecem figurativizadas em três elementos simbólicos da angeologia cristã. Não apenas discursivizados na tradição da sua imagética (Rafael, Miguel e Gabriel), mas dos seus procedimentos e dos seus modos de agir, os quais projetam, tanto uns como outros, toda a carga de mais de um milênio de uma cultura que foi hegemônica sob muitos aspectos na Europa ocidental.

No entanto, o discurso lorquiano centra-se nas consequências dessa carga simbólica e discursiva sobre o homem. Em um processo de esvaziamento de sentido, Lorca relaciona o Anjo à imaginação, a qual, no seu ponto de vista, terá que se valer necessariamente dos sentimentos humanos. Ou seja, ao se valer das sensações, aquilo que viu e ouviu dos anjos, a imaginação se torna empobrecida e esvaziada de verdadeiro sentimento poético.

Processo parecido ocorre com a figura da musa. Nesse caso, a carga cultural, imagética e discursiva não é menos impactante do contexto ao qual Lorca se remete. A musa evoca a

⁷ El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, y previene como San Gabriel. El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza.

tradição clássica ocidental, anterior ao cristianismo e parte constitutiva do mesmo. E a reação do poeta ante esse elemento é a mesma que ao anterior, desmerecê-lo onde nele se possam apontar suas debilidades: “A musa dita e, em algumas ocasiões, sopra. Pode relativamente pouco, porque já está distante e bem cansada. Os poetas de musa ouvem vozes, mas não sabem de onde”⁸ (García Lorca, 1954, p. 312).

Nesse caso, a projeção do conceito de musa se dá com a relação à racionalidade na produção estética. A palavra que Lorca usa para nomear esse fenômeno é inteligência e declara, logo em seguida, que a musa é quem a desperta e esta, porque alça o poeta a um trono, o limita. Tal inteligência, ele conclui, por levantar paisagens gloriosas e trazer sabores de lauréis é terrível inimiga da poesia (García Lorca, 1954, p. 313).

Posto neste contexto, *duende* entra como um conceito que funciona pelo modo de contraposição a determinada forma de estética convencional e como modo de ruptura em relação aos dois grandes discursos que constituem o paradigma ocidental europeu, o classicismo greco-romano e o medievalismo cristão. “Anjo e musa vêm de fora, o anjo dá luzes e a musa dá formas. Por outro lado, ao *duende* é preciso despertá-lo nas últimas habitações do sangue. [...] A verdadeira luta é com o *duende*”⁹ (García Lorca, 1954, p. 314).

Então, *duende* evoca uma outra tradição, relacionada ao paganismo, à cultura popular e aos discursos que se estabeleceram historicamente ao sul da península ibérica, mas sempre foram antídotos, sempre estiveram à margem. A exemplo, disso e muito de acordo com a proposta geral da lírica lorquiana, podemos citar as culturas, árabes, flamenca e cigana.

Entendido como elemento anti-paradigmático, na medida em que evoca o discurso de culturas de convívio paralelo, como elemento de ruptura estética, enquanto síntese de um sentimento único e provocador (*evasión*) e representante de um determinado sincretismo cultural, *duende* portanto, posto em discurso, demove de lugar as tradições anteriores nos aspectos que interessam ao processo de geração de sentido, a saber: no nível narrativo, os aspectos modais e axiológicos.

3 Tensividades

⁸ La musa dicta, y, en algunas ocasiones, sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada. Los poetas de musa oyen voces y no saben donde.

⁹ Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. [...] La verdadera lucha es con el duende.

Para este artigo, a proposta que se coloca é a de analisar essa conferência e o conceito de *duende* à luz da teoria semiótica, lançando mão do ponto de vista analítico dado pela teoria da semiótica tensiva. Nesse caso, parece-nos bastante produtiva a abordagem tensiva do conceito lorquiano de *evasión* pensado já na sua concepção próxima a uma lógica da concessão e apenas possível como um “acontecimento”, no sentido zilberberguiano (Zilberberg, 2011). Assim, pretende-se demonstrar que *duende* é um conceito que estabelece em uma relação inversa aos valores que a ele se contrapõem, como a tradição clássica, por exemplo. Ou seja, está dada a definição de um tipo determinado de estética presencial, transgressor dos valores tidos como tradicionais para Lorca e, ao mesmo tempo, preconizador da arte da performance e do sincretismo estético.

Retomando brevemente a proposta de Zilberberg, a tensividade é identificável a partir dos valores que se fazem vibrar no campo de presença pela natureza do próprio discurso. Tal campo de valores é mensurado pelo gráfico cartesiano das dimensões tensivas da intensidade e da extensidade, geradas após a esquizia primordial. Tais, dimensões interagem da seguinte maneira: para o intensivo, relacionado ao sensível, portanto tido como a dimensão regente do sentido, estão dadas as variações de impactante/tênue; e para o extensivo, relacionado ao inteligível, portanto tido como a dimensão regida, estão dadas as variações de concentrado/difuso (Zilberberg, 2011). Ainda é importante apontar para esta análise que tais dimensões primordiais se desdobram nas subdimensões do andamento e da tonicidade para o intensivo, e da temporalidade e da espacialidade para o extensivo. Tal qual melhor ilustra o gráfico desenvolvido por Zilberberg.

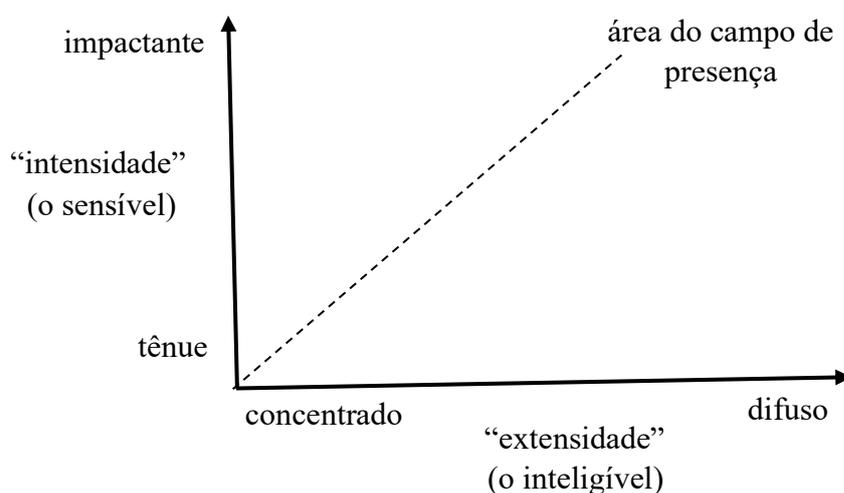


Gráfico 1: Gráfico da esquizia das dimensões tensivas primordiais. Fonte: Zilberberg, 2011, p. 69

Na conferência de Lorca, anjo e musa, ainda que identificados como figuras distintas estão postos em sentido convergente. Ou seja, cada qual, respectivamente, está relacionado aos valores de imaginação e inspiração, e entram em discurso vetorizados pelo mesmo sentido, o do enfraquecimento e do empobrecimento da estética poética, em relação a qual o enunciário projeta como a ideal.

Assim, propomos que os valores de imaginação e inspiração, vibrantes no campo de presença do discurso lorquiano, podem ser melhor representados por uma correlação conversiva, dada a projeção que recebem e seus os modos de figurativização (“anjo e musa vêm de fora”). Em outras palavras, imaginação e inspiração são convergentes entre si porque anjo e musa concorrem para o mesmo sentido disfórico no enunciado lorquiano.

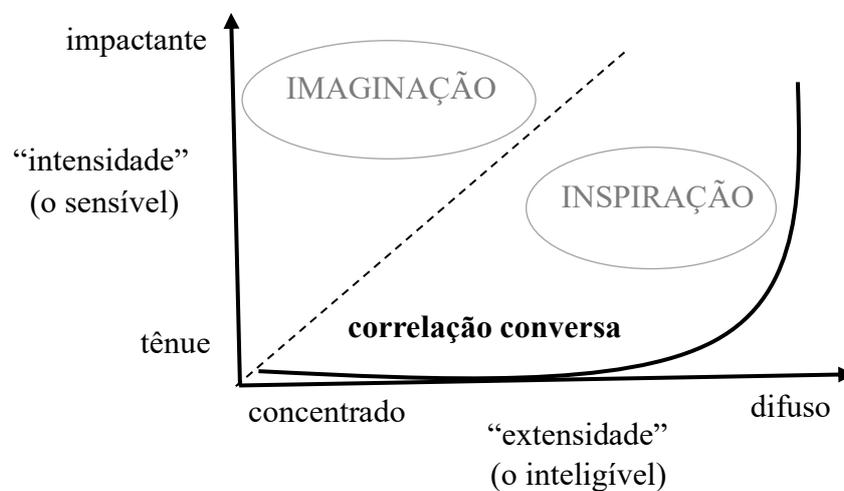


Gráfico 2: Gráfico da análise da correlação conversiva. Fonte: Elaboração própria baseada em Zilberberg, 2011, p. 69

A aplicação do modelo tensivo de análise nos demonstra que os valores de imaginação e inspiração se relacionam através de um tipo de dependência conversiva onde, para um determinado valor, seja no parâmetro do sensível ou no parâmetro do inteligível, tal valor tem a mesma direção, crescente ou decrescente. Ou seja, à medida que se diminui a intensidade se produz o efeito de atenuação tanto para a imaginação quanto para a inspiração e, da mesma forma, à medida que se acrescenta à extensidade se produz o efeito de maior difusão tanto para imaginação quanto para inspiração.

De tal análise resulta a observação de que, em um determinado tipo de discurso, imaginação e inspiração se coadunam para a produção de uma estética específica. Nesse caso a doxa lírica vigente, quer dizer, a própria estética dos modos de expressão poética das culturas que constituíram o paradigma ocidental por vários séculos. Dito de outra forma, anjo e musa estão no comando há muito tempo.

No entanto, a conferência de Lorca se baseia na construção do argumento de que anjo e musa estão ultrapassados e enfraquecidos, e prejudicam as formas estéticas atuais e ainda mais, um tipo específico de expressão poética, as que dependem da performance, as quais só podem verdadeiramente existir *in presentia*.

Nesse sentido, nossa hipótese é que os valores de imaginação e inspiração são na verdade representativos de uma mesma doxa e, portanto, podem ser postos na mesma região no campo de presença. E que, por outro lado, o valor de evasão é antidoxal, e faz vibrar uma correlação inversa diante os valores anteriores.

Tal hipótese, posta no gráfico tensivo nos sugere:

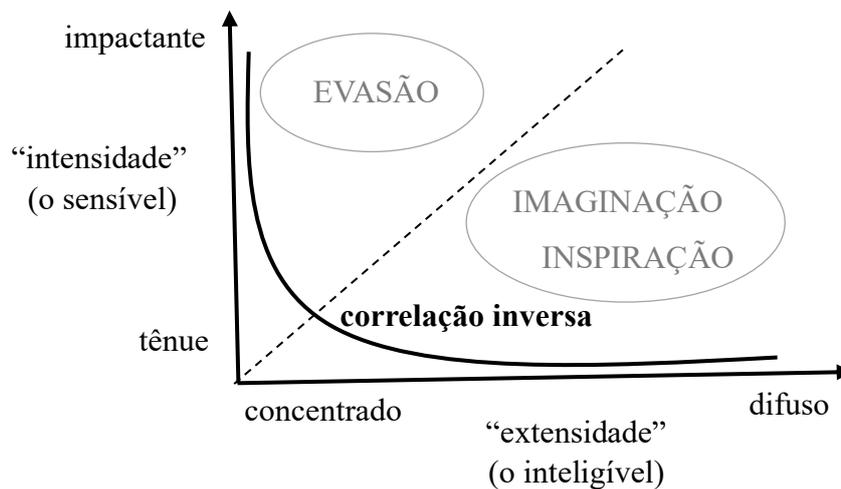


Gráfico 3: Gráfico da análise da correlação inversa. Fonte: Elaboração própria baseada em Zilberberg, 2011, p. 69

Essa segunda aplicação do modelo corrobora a hipótese anterior, reiterando o modo de cooperação entre a imaginação e a inspiração para determinado tipo de poética, e demonstra a força do conceito lorquiano de *evasión*, na medida em que esse se contrapõe, em pé de igualdade, a toda a força da tradição e da projeção discursiva imbricada nos conceitos contrapostos.

O gráfico tensivo tem duas coisas a dizer em um primeiro momento. A primeira é que o valor de evasão é diametralmente oposto aos valores de imaginação e inspiração, ou seja, na

medida em que um dado momento é representado no gráfico, este indica uma “quantidade” que se for aumentada para evasão será diminuída para o conjunto imaginação/inspiração e vice-versa. Notamos aí que a dinâmica tensiva opera pelo jogo sintático de aumentos e diminuições.

A segunda coisa dita pelo gráfico é que o conjunto imaginação/inspiração está relacionado a uma lógica de dependência, pois se um acontece o outro acontece também, se um aumenta o outro aumenta também e assim sucessivamente. Portanto, ambos são da ordem do implicativo. Já no caso da evasão tudo se passa ao contrário, na medida em que a imaginação e a inspiração se tornam mais difusas e mais tênues, ou seja, seguem o padrão paradigmático da lógica implicativa, o valor de evasão se torna, a cada passo, mais intenso e mais concentrado. Portanto, um valor da ordem da lógica concessiva.

Considerações finais

Ora, sabe-se que a lógica concessiva é antidoxal por excelência. E foi justamente nela que Zilberberg encontrou a base retórico discursiva para a fundamentação do conceito de acontecimento. Em termos tensivos um acontecimento se dá no ápice do encontro de dois valores extremados: o máximo de impacto com o máximo de concentração. Nesse instante o sujeito patemizado se encontra retirado dos modos extensivos, é um sujeito fora do tempo e fora do espaço. A gramática acontecimental rompe com a lógica implicativa para preparar, no instante seguinte a sua retomada.

Não podemos pensar em melhor descrição analítica do conceito de *evasión*:

Figura do inesperado, o acontecimento não poderia seriamente ser *visado*, ou seja, antecipado. Dito de modo familiar: *quando a coisa acontece, já é tarde demais!* O acontecimento não pode ser *apreendido* senão como algo afetante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso tempo. (Zilberberg, 2011. p. 169)

Tal é a essência de *duende* em Lorca. Uma aparição, um demover, *duende* se encarrega de um sofrer por meio de uma experiência única, o sobrevir. Ele prepara os degraus para o escape da realidade que circunda o sujeito, leva-o a evadir-se da frieza da racionalidade (do anjo) e da ilusão inocente da inspiração (da musa). Ou melhor dito,

Todas as artes são capazes de *duende*, mas onde ele encontra mais campo, como é natural, é na música, na dança e na poesia falada, já que estas necessitam de um corpo

vivo que as interprete, porque são formas nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato.¹⁰ (García Lorca, 1954, p. 318)

Referências

ADONIS. *Poesía y Poética Árabes*. Presentación y Traducción del árabe Carmen Ruiz Bravo Villasante. Madrid: Editorial: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2005.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru/SP: EDUSC, 2003.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2002.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obra Poética Completa*. Ed. bilingue. Trad. Willian Angel de Mello. 5. ed. São Paulo: Editora W Martins Fontes, 2012.

GARCÍA LORCA Federico. *Obras completas*. Aguilar: Madrid, 1954.

GIBSON, Ian. *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca*. Madrid: Elboomeran, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopez, Luiz Tatit e Valdir Beividas. São Paulo: EDUSP, 2006.

Recebido em 26 de julho de 2024
Aceito em 05 de dezembro de 2024

¹⁰ Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente exacto.