



## A DANÇA DOS DESEJOS COMO POESIA DRAMÁTICA: UMA LEITURA POR *STIMMUNG* DE *O CAPATAZ DE SALEMA*



## THE DANCE OF THE DESIRES AS DRAMATIC POETRY: A READING BY *STIMMUNG* OF *O CAPATAZ DE SALEMA*

Gabriel Loureiro Pereira da Mota RAMOS  
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR  
RECEBIDO EM 28/03/2022 • APROVADO EM 25/01/2023  
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v11i3.197>

---

### Resumo

O presente trabalho propõe uma leitura da peça *O Capataz de Salema*, de Joaquim Cardozo (2018). Enfatizando o modo de constituição de três desejos distintos, estudamos a dimensão cindida da personagem Luzia, manifestada na atmosfera de seu discurso. Baseando-nos em Hans Ulrich Gumbrecht (2004, 2011), ensaiamos uma leitura por *Stimmung*, em que os efeitos de sentido são considerados como enraizados nos efeitos de presença. Propomos, pois, compreender o desejo da personagem Luzia a partir da atmosfera lírica engendrada pelos ritmos e pela imagética de seu discurso, comparando-a às *Stimmungen* moduladas pelas falas dos outros dois personagens, o Capataz e Sinhá Ricarda.

---

### Abstract

This article attempts to analyze Joaquim Cardozo 's play *O Capataz de Salema*. By emphasizing the way the three different desires are formulated, we study the splitted

structure of Luzia, expressed in the atmosphere of her discourse. As our critical and theoretical framework, we base ourselves in the works of Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 2011), in order to attempt an analysis through *Stimmung*, in which the effects of meaning are understood to be rooted in the effects of presence. We therefore propose to interpret the desire of Luzia's character from the lyric atmosphere created by the rhythms and by the images of her discourse, which we then compare to the *Stimmungen* by which the others characters are constituted.

---

## Entradas para indexação

---

**Palavras-chave:** Stimmung. O Capataz de Salema. Joaquim Cardozo.

**Keywords:** Stimmung. O Capataz de Salema. Joaquim Cardozo.

---

## Texto integral

---

### Introdução

O trabalho poético de Joaquim Cardozo é bastante conhecido e, com razão, apreciado. Um pouco menos lida é talvez sua obra dramática, ainda que urdida com o mesmo esmero e igual qualidade de que se nutrem seus poemas. Dos dramas que escreveu, o que mais se aproxima de uma delicada junção de atmosfera lírica e desenvolvimento trágico é *O Capataz de Salema* (CARDOZO, 2018), singular peça em que os limites do gênero trágico se deixam expandir pela tensão poética, conjugada a um desenvolvimento narrativo que é todo ele de fino trato psicológico. São apenas três os personagens, e durante algumas horas se desdobra a ação, que termina com a aurora. Não é ao desenvolvimento da peripécia que Cardozo confia a força de seu texto, mas à pesquisa e sondagem das três almas cujos diálogos - dir-se-iam quase solilóquios - moldam a peça. Luzia, personagem limite entre as seduções do Capataz e as dores de sua avó, fornece o eixo ao redor do qual o interesse dramático se desenvolve, e uma leitura acurada do texto, preocupada em lhe apreciar o valor estético, não pode deixar de indagar-se sobre a fascinante situação desta personagem.

Neste sentido, propomos aqui uma hipótese crítica, que consiste em ler *O Capataz de Salema* a partir da singular configuração do desejo de Luzia, cindido entre o mundo de vida do Capataz e a impossibilidade de desejar, formalizada pelos solilóquios de Sinhá Ricarda. Interessa-nos sobretudo apreender como o desejo de Luzia se deixa formular pelas imagens e pelos ritmos que o texto mobiliza, nos quais se observa sua potência poética. Para isso, utilizamos como abordagem crítica a proposta de Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 2011), que defende uma leitura por *Stimmung*, preocupada em captar as oscilações dos efeitos formais entre as regiões hermenêuticas e não-hermenêuticas. Para Gumbrecht importa perceber como os textos literários possuem certo impacto corporal, no que o teórico vem chamando dimensão de presença, capaz de criar atmosferas sentidas mais corporal do que intelectualmente.

Assim, investigaremos como a atmosfera poética e a situação dramática interpenetram-se, de modo a configurar *Stimmungen*, da qual a mais saliente é a da própria Luzia. Nosso texto está dividido em duas partes. Forneceremos, primeiro, os delineamentos e as premissas teóricas de que partimos, pelo comentário de alguns textos de Gumbrecht. Aclarados os elementos necessários ao esforço crítico, poderemos, em seguida, dedicarmo-nos à análise da peça, tentando capturar-lhe o fascínio estético.

## 1. Stimmung, presença e atmosfera poética

Desde *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), Gumbrecht vem interessando-se por situações e experiências limites, nas quais a dimensão hermenêutica se reduz ao máximo. Sua indagação, que possui um grande rigor sistemático e está ligada à meditação sobre o cronotopo do presente amplo (GUMBRECHT, 2015), possui em Heidegger a principal inspiração. Da obra madura do filósofo da Floresta Negra Gumbrecht extrai conceitos com os quais tenta elaborar uma nova maneira de acessar a experiência ficcional, muito centrada, conforme diz, na obsessão hermenêutica de produzir sentidos. Assim, importante é assinalar que sua intuição central reside em buscar desenvolver o conceito heideggeriano de Ser, de modo a acessar os aspectos não-hermenêuticos da experiência estética, o que faz ao tentar entender como a forma literária é capaz de nos afetar corporalmente, mantendo uma dimensão enigmática de pura presença, entendida como substância que ocupa um espaço:

A forma da obra de arte tem "energia" porque sua presença foi exteriorizada, concretizada - num movimento provavelmente iniciado pelo contexto situacional específico, no qual a obra de arte consegue revelar seus poderes. Ao mesmo tempo, a forma da obra de arte continua sendo uma forma de significação que produz uma tensão com a forma "energizada". (GUMBRECHT, 2010, p. 84)

A energia de que fala é aquilo que, paradoxalmente, possibilita a atividade conceitual sem, contudo, ser ela própria conceptualizada. Por isso, dela experienciamos apenas curtos momentos de pura intensidade, pelos quais o Ser se nos apresenta como presença ocupando um lugar no espaço. Como o *Sein* é, na leitura de Gumbrecht, aquilo que está para além das redes conceituais de cada cultura mas cujo acesso só através delas se dá, suas súbitas aparições têm de obedecer ao que Heidegger chama de acontecimento da verdade, que se desvela pelo mesmo movimento com que se oculta:

Para que pudéssemos ter a experiência do Ser, porém, este teria de atravessar o limiar entre, de um lado, uma esfera (que podemos pelo menos imaginar) livre das grelhas de qualquer cultura específicas e, de outro, as esferas bem estruturadas das diferentes culturas. Além disso, para ser experimentado, o Ser teria de tornar-se parte de uma cultura. Assim que atravessar esse limiar, porém, deixará de ser, claro, Ser. Por isso, a revelação do Ser, no acontecimento da verdade, tem de se perceber a si mesma como um duplo movimento contínuo de vir para diante (em direção ao limiar) e de se retirar. (GUMBRECHT, 2010, p. 96)

Em termos mais claros, basta dizer que, se nosso acesso ao mundo é sempre saturado de sentido, não está excluída a possibilidade de momentos privilegiados, em que

vislumbramos a pura presença do que aí está. Como é evidente, esta experiência não cai do céu, e tem de estar mediada pela forma literária.

Esta tensa relação entre linguagem e o-não-linguístico leva-o a tematizar os efeitos de *Stimmung*, palavra alemã que designa a atmosfera, o acordo patético entre sujeito e objeto. A *Stimmung* constitui a oscilação entre o sentido e a presença, e é o modo teoricamente mais apropriado de entender a especificidade da forma literária, que diz o indizível. Ora, das artes é a literatura a mais próxima ao reino do conceito - e no entanto é por ela que Gumbrecht visa capturar a presença. Além disso, seu treino e formação como filólogo levam-no a indagar-se por modos de apropriação do texto que estejam ligados à presentificação do passado, a uma possível e súbita reaparição da atmosfera ida:

Nisto consiste o ponto de partida para uma vivência íntima e especial com uma alteridade histórica e cultural, sobretudo na região fenomênica mais objetiva possível dos textos literários, isto é, na sua prosódia e na sua forma poética. [...] Seu timbre encontra assim nossos corpos, assim como encontrava os corpos dos espectadores daquele tempo - e precisamente aí reside uma presentificação (em sentido literal), uma imediaticidade e uma objetividade do passado tornado presente, que não pode ser negado por nenhuma postura cética. (GUMBRECHT, 2011, p. 23-24, tradução nossa)<sup>1</sup>

Uma abordagem centrada nos efeitos de *Stimmung* deve, pois, atentar para a interpenetração das dimensões hermenêutica e de presença, o que supõe entender como a forma literária constitui atmosferas densas, das quais podemos construir sentidos mas nas quais subsistirá, como um resto indiscernível, a surda insistência da presença. Aliás, há entre as duas dimensões um intercuro necessário, na medida em que o sentido se constrói pela presença, tradução que é do fascínio estético, cujo efeito é antes instantâneo e, só depois, recebe sua elaboração hermenêutica.

No que diz respeito ao nosso trabalho, buscaremos entender como o desejo de Luzia, em sua estrutura cindida, constitui-se pela atmosfera poética, formulando por imagens e ritmos uma *Stimmung* que é a presença e o sentido de seu desejo. Nossa proposta é a de que a peça, concisa ao extremo, revela sua força na interpenetração de sondagem psicológica e intensidade lírica, o que se dá a ver pelas três diferentes *Stimmungen*, em que se formulam três desejos distintos. Venhamos, pois, à análise.

## 2. A dança triangular dos desejos em *O Capataz de Salema*

---

<sup>1</sup> Dabei liegt der Auslöser und Ansatzpunkt für das besonders intime Erleben von historischer und kultureller Alterität – ganz entgegen Hegels Polemik – vor allem auf der objektivsten Phänomenebene der literarischen Texte, nämlich in ihrer Prosodie und poetischen Form. Ihr Klang trifft dann auf unsere Körper, so wie sie auf die Körper der Zuschauer in jener Zeit trafen – und darin liegt eine Vergegenwärtigung (im wörtlichen Sinn), eine Unmittelbarkeit und eine Objektivität der gegenwärtig gemachten Vergangenheit, welche durch keine Skepsis zu unterlaufen ist.

O argumento da peça é simples: uma noite, o Capataz bate à porta de Luzia, que mora com sua avó, Sinhá Ricarda, a fim de saber se ela afinal decidiu-se pelo casamento. A indecisão dá o tom da única cena, em que Luzia se perde em especulações e tenta entender seu próprio desejo. O que primeiro chama a atenção é o vigoroso contraste entre os dois personagens e seus discursos. O Capataz e sua palavra viva buscam incitar Luzia, formulando uma atmosfera que é toda de vigor e certeza:

Luzia, dos teus cabelos / Farei o vento da noite;/ Farei as ondas serenas/ De um mar por onde me afoite / Em busca da luz polar/ De tuas graças morenas Luzia, / por que a ventura / A mim me queres negar. (CARDOZO, 2018, p. 429)

As imagens marítimas e noturnas conjugam-se à força do vento e à decisão de um rumo seguro: o mar, se é perigo e desafio, é passagem para destino certo, a luz polar em cuja busca o Capataz se engaja. Não há espaço para dúvida, o desejo aqui é seguro de si, conhece aquilo que quer, e as imagens pelas quais é desvelado como que absorvem sua intensidade. Embora haja a tristeza de uma ventura negada, de si mesmo o Capataz não duvida. O contrário passa-se com Luzia: "LUZIA,/ [alheada]/ Não sei, de muito não sei; / A força nunca terei/ De me vencer e sonhar..." (CARDOZO, 2018, p. 429).

O alheamento é signo de Luzia, nunca decidida, nunca certa do que deseja. E trata-se bem de uma incapacidade de desejar, pois a força que lhe falta é a do sonho e é a si mesma que tem de vencer. A fraqueza da mulher serve de contraste à força do homem:

Teus olhos são mensageiros/ Teus olhos são de esperança,/ São de encantos marinheiros/ São ternuras de água mansa.../ Olhos de areia movente/ Entre a duna e a tarde quente / Entre ressaca e bonança/ Sobre vastos oceanos/ Sobre morro azul e nuvem / Teus olhos são soberanos. (CARDOZO, 2018, p. 430)

É quase irônico, à sua revelia, o discurso do Capataz, e suas imagens o reverso mesmo do que Luzia vai revelando de si. Como seriam de esperança os olhos de quem sequer sabe para onde olhar? A ternura da água mansa e a areia movente conjugam-se ao calor da tarde, na rima irônica *movente/quente* que aponta a natureza phantasmática do discurso do Capataz. Quase solilóquio, a *Stimmung* constituída pelas imagens sugere vida e paixão lá onde o verbo de Luzia revela aridez e falta de força:

Meu sono não tem sementes.../ - Sem fruto no despertar -/ Meus olhos que floresceram / Sem sonhos irão murchar [...]/ O que é que queres de mim/ Por que me falas de amor/ Por que me pedes, por que/ Falas de mim como flor/ Sou terra profunda e seca,/ És o mar claro e presente/ Sou terra escura e constante/ És o mar independente. (CARDOZO, 2018, p. 430-433)

Observam-se já bem constituídas as duas *Stimmungen*. Por um lado, o Capataz, cujo desejo se formula pelas metáforas da vida: o mar, o forte vento da noite, o idílio da areia quente e do céu azul. Luzia, por sua vez, oferecendo de si a imagem da terra profunda e seca, do sono sem sementes e dos olhos vazios. A atmosfera lírica recebe modulações diversas, deixando-se interpenetrar pelo desenvolvimento dramático. À diferença do Capataz, que ingenuamente deseja, para quem a paixão é transparente, Luzia é cindida por uma visão clara demais das coisas:

O homem que nasce é a morte/ Que nasce/ Tudo o que existe  
[vida vivendo na morte]/ Um dia desaparece /Deixando apenas na  
lembrança/ De uma dor, ou de uma prece/ Sou terra humilde e  
senhora/ Sou terra humilde e mulher.../ A que recebe em seu seio  
/Tudo o que o mar rejeita /Tudo o que o mar não quer /Dos  
mortos aceita/ os corpos que lhe vem dar. (CARDOZO, 2018, p.  
434)

Sabedoria silênica, Luzia não pode desejar ingenuamente, pois conhece de modo íntimo demais o núcleo profundo da vida. Todo desejo é absurdo pois promete a junção do que nunca se vai juntar, de um encontro cuja realização é ilusória. A boneca que perde quando menina lhe deu a trágica experiência do amor e da perda. O amor, por isso, aparece-lhe como absurdo:

CAPATAZ: Aqui tenho o que te falta:/ É o meu amor verdadeiro./  
Mais fiel que o meu veleiro./ Velejando em maré alta LUZIA: Bem  
sei... bem sei... e confesso.../ Sim... Sim... confesso, conheço/ Que  
preciso amar alguém/ Mas não sei dizer ao certo: /Amar Amar  
/Mas a quem/ Amar são duas vontades /Unidas num só desejo,/  
Num mesmo desejo apenas,/ Que se perde, ou, de amargura  
/Muitas vezes se envenena. (CARDOZO, 2018, 437)

O veleiro fiel para o qual a maré alta não oferece perigo, pois tem seu norte seguro, é a figura invertida da indecisa Luzia. E mesmo quando sabe que deve amar alguém, é o absurdo do afeto que contamina sua fala: "amar são duas vontades,/ Unidas num só desejo,/ Num mesmo desejo apenas,/ Que se perde, ou, de amargura/ Muitas vezes se envenena". De onde essa sabedoria silênica, esse tom edipiano de quem percebe ser melhor não aparecer no mundo? Não haveria em Luzia um resto de desejo latente? Alguns versos nos convidam a pensar os caminhos escondidos que habitam a personagem, dos quais temos apenas vislumbres: "LUZIA [*Recordando*] Cajueiros de setembro/ Vestidos de folhas novas,/ Folhas que são cor de vinho..." (CARDOZO, 2018, p. 446), ou ainda "Tenho caprichos antigos... Não sei dizer o que penso/ Não sei se penso o que digo." (CARDOZO, 2018, p. 443)

Mas mesmos estes versos são fugazes demais. Por isso, o Capataz tenta convencê-la, os signos contudo que usa são vãos, pois que ligados todos à vida e à força, à simples e ingênua capacidade de desejar:

Quero porém convencer-te: tudo que é bom vem do mar,/ Vem o sol, vem a manhã/ Vem a noite e o cortejo/ Das constelações; as chuvas/ Que molham a terra seca/ Que inundam mais o paul,/ É do mar que vêm, trazidas/ No sopro do vento sul. (CARDOZO, 2018, p. 445)

O mar é o símbolo maior da vida, no discurso do Capataz. Mas à morte são dedicados os pensamentos de Luzia:

Gosto de ficar sozinha/ De nunca ser pressentida /De nunca ser contemplada/ No que em mim há de mim mesma/ A não ser pelo arvoredo/ Que enfeita os longes das serras/ Longes que são adeuses Dos lentos ares profundos/ Que virão saudar a minha/ Despedida deste mundo. (CARDOZO, 2018, p. 448)

É então o momento em que se introduz o terceiro termo do drama, Sinhá Ricarda. Avó de Luzia, sofreu as sucessivas perdas de netos e filhos, todos tragados pelo mar. Deitada na cama de que, doente, não pode erguer-se, ouvimos seu solilóquio, pelo qual se revela:

Toda mulher é uma árvore/ Para dar frutos nasceu/ Tive assim verões floridos;/ Corações frutifiquei . [*Com profunda tristeza*] Seis filhos tive, seis flores/ Que sobre o mar espalhei.../ [*Mais serena*] Toda mulher é uma várzea/ Onde um carnaval cresceu/ Pobre de mim! Ai de mim!/ No fundo do mais profundo/ Minha safra se perdeu... (CARDOZO, 2018, 439, grifos do original)

Mulher que viveu e frutificou, Sinhá Ricarda foi aquilo que seu solilóquio enuncia como a essência mesma da mulher: à terra que foi couberam os predicados do florescimento e da fertilidade. É curioso notar como esses três primeiros versos constroem uma *Stimmung* bastante próxima à do Capataz, pois mobilizam o conjunto de imagens ligadas às forças da terra, à luz deslumbrante do verão e à multiplicidade das cores florais. Como o mar no verbo do Capataz, esses três primeiros versos pelos quais conhecemos Sinhá Ricarda apontam para um desejo que, embora passado, foi vivo enquanto durou: "tive assim verões floridos/ Corações frutifiquei."

Mas esta *Stimmung* se constrói apenas para depois melhor desmoronar. As seis flores que teve e espalhou pelo mar foram todas elas tragadas, e a angústia desta perda contaminou-lhe por completo a capacidade de amar. É então a imagem do sonho que toma

sua fala, e os cadáveres dos filhos mortos constituem uma atmosfera sufocante, em que a certeza da morte é a única verdade digna de ser recordada:

Quando perdi o derradeiro/ Quando a jangada no espanto/ Da  
noite não regressou/ Solta ficou no alto mar,/ Meus olhos  
choraram tanto.../ Choraram... mais que choraram,/ Choraram  
mais do que pranto. (CARDOZO, 2018, p.444)

É bela essa tristeza ancestral, ritmada pela repetição, *in crescendo*, do verbo *choraram*, até sua resolução no paroxismo que aponta para uma dor além da dor: *choraram mais do que pranto*. Digna de nota é a irrupção do trágico, introduzido pelo verbo de Sinhá Ricarda, e por ela percebemos a possível origem da indecisão de Luzia, de sua sabedoria silênica que nunca se explicita de todo, tímida e indecisa em seu tom mântico. Em Sinhá Ricarda, a dor se expressa, dá-se a ver a visão trágica para a qual o desejo é desde sempre votado à morte, e com tal força e de tal modo que a firme e simples certeza do Capataz, seu infantil e puro desejo, sofrem um abalo, duvidam de si mesmos, como Neoptólemo em face da infinita dor de Filoctetes, o jovem filho de Aquiles que, tomado ao início pela mesma simples segurança de que se reveste o Capataz, hesita agora e a seus antigos valores põe em cheque, após haver conhecido a angústia do arqueiro abandonado na ilha. Diante de Filoctetes desacordado, é todo o edifício de seu anterior simples mundo que tem corroídas as bases, conforme enuncia o verso 895: “[παπαῖ: τί δῆτ’ ἄν δρῶμι’ ἐγὼ τοῦνθένδε γε](#)”<sup>2</sup> (SÓFOCLES, 2014, p. 104):

SINHÁ RICARDA: Ventre da mulher que o sopro/ Do amor enfuna,  
das velas,/ Das manhãs trazendo a mesma/ Inútil promessa...  
Promessa/ De ter uma vida que.../ Que é sempre a mesma miséria.  
(CARDOZO, 2018, p. 445)

A miséria, aqui, não é material apenas, mas contamina o núcleo da vida. Agora podemos bem apreciar o jogo triangular das *Stimmungen*, urdido com tanta cautela pelos discursos dos três personagens. O Capataz e Sinhá Ricarda são como que dois pólos, opostos um ao outro, dos quais emergem as atmosferas da vida e da morte, do desejo simples e reto e da sabedoria trágica incapaz de desejar. Trata-se de perceber que o ritmo dos versos e as imagens constituem o modo por que se formalizam as almas dramáticas, pois aqui sondagem psicológica e intensidade lírica identificam-se e engendram-se pelo movimento da forma literária. No meio destes dois pólos, eis Luzia, vértice do triângulo, cujo verbo apresenta um desejo cindido, incapaz de, como o Capataz, simplesmente desejar, mas enigmática demais para, como Sinhá Ricarda, estabilizar o mistério do mundo pela unívoca certeza trágica. Pois a dor, se é sofrimento e faz padecer, deixa-se dizer de muitas formas, sendo também instrumento para conter a indecisão da vida. Entendemos, agora, a origem da recusa de Luzia, sua aparente incapacidade de amar:

<sup>2</sup> Trajano Vieira verte o verso por “Aí, como irei me comportar agora?” (SÓFOCLES, 2014, p. 104)



Pelos meus olhos fechados/ Dois olhos de alguém, pressinto/  
Sempre estão por mim velando;/ Não posso cegar no sono/ E  
abrir os olhos no sonho: Junto a mim presença estranha/ Está por  
mim vigiando; Nem posso calar na boca/ E a mim falar de  
saudades/ Pois sempre estão muito perto/ Dois ouvidos  
escutando/ E me julgo encarcerada/ Por meu corpo me sentindo/  
A um outro corpo algemada./ Casar é louco ideal./ É no querer de  
ser um/ Somente se obter/ Que inda é duplo e desigual/ - Ilusão  
de achar comum/ O que é contrário e desigual. (CARDOZO, 2018, ,  
p. 449)

Ambíguo discurso, por um lado fornece a justificativa da recusa, ao descrever como absurda e trágica a união de duas vontades, destinadas a perecer. Mas indica também alusão à figura da avó, à imposta atmosfera de sufoco e impossível desejo, que torna para Luzia inviável o devaneio mais íntimo: *Nem posso calar na boca/ E a mim falar de saudades*. Não se trata de cárcere físico - pois a dor que mais dói é aquela que não se vê e para qual não há nome. O espectro do discurso da avó e sua *Stimmung* de morte contaminam o verbo de Luzia, envenenam suas imagens e introduzem em suas metáforas o signo do trágico. Por isso, o amor que não sente pelo Capataz é generalizado em uma incapacidade de desejar *tout court*. Mas será isso assim? Será Luzia mero espelhamento do desejo de sua própria avó? Onde residiria, pois, a cisão que tanto buscamos, onde o vértice do triângulo?

É então que o mais sutil e belo movimento da peça se introduz. Pela morte da avó, irrompe a decisão, que é também completa metamorfose: Luzia, por versos cuja ambiguidade é intensa, faz da morte da avó início de sua existência. Vale a pena citarmos, embora longos, estes importantes trechos. Começa, primeiro, pelo susto que a morte da avó causa, e já a duplicidade da fala se anuncia:

Avó Madrinha/ Madrinha Morreste... /Por que morreste/ Como  
terra que sou, como terra,/ Sou eu mesmo quem te encerra;/  
Quem te cobre para o fim/ Morte-mãe, morte-avó de mim/ De  
mim, terra e mulher. (CARDOZO, 2018, p. 453)

A designação é fascinante: morte-mãe, morte-avó de mim. Morte desde sempre ou apenas neste momento? A avó, embora somente agora tenha morrido, é a fonte da tristeza de sua neta, veneno de uma terra a que não permitiu nem fertilidade nem florescimento. Até então, Luzia parece apenas constatar o que, antes, expressava-se indecididamente, e mesmo aqui a ambiguidade não deixa de todo sua fala. Mas introduz-se a súbita decisão:

*Depois de cobrir inteiramente o cadáver, Luzia, perplexa, se move como uma sonâmbula. Pensa durante um momento no que vai fazer. De súbito, ocorre-lhe uma ideia. Nem terra, nem mar serás/ Nem do vento hás de ter véu./ Madrinha! Serás um farol;/ Um farol em torno do qual/ Jangadas verás passar/ Voando. Voando para além.../ Para os pesqueiros do céu./ Jangadas de pescadores/*

Mortos de fome e de mar./ E este farol de tão breve/ Não dá para guiar navios/ Mostrando a rota a seguir,/ Mas que será o bastante/ Para a outra coisa servir;/ Mas será o bastante/ Para servir de coivara/ Na minha roça perdida/ Em terra inútil e cansada,/ Nela somente deixando/ Marca de terra queimada. (CARDOZO, 2018,, p. 453, grifos do original)

A citação é longa, mas necessária. A ideia súbita que lhe ocorre enraíza-se na decisão de negar à avó o enterro na terra e o descanso do mar. Decisão que não parece, ainda, anunciar sua razão profunda, até que o verso seguinte deixe transparecer a vingança contida neste gesto: “nem do vento há de ter véu”. Será ela um farol, mas que não terá a função de “guiar navios/ Mostrando a rota a seguir”, servindo antes “de coivara/ Na minha roça perdida”. A presença mortífera da avó transformar-se-á em fogo que renova a terra, abrindo-a para a possível frutificação. O tom dos versos desvela, assim, a vingança antes apenas entrevista: “Jangadas verás passar/ Voando. Voando para além.../ Para os pescueiros do céu/ Jangadas de pescadores/ Mortos de fome e de mar”. A avó, que tanto sufocou Luzia, há de sofrer a visão que é viva lembrança de seus netos mortos. Vingança e renovação pertencem, pois, ao mesmo gesto, e Luzia pode então entregar-se à errância que, se não conduz a lugar certo, é no entanto pura liberdade:

*Dirige-se para o fundo do casebre onde está a pequena e pobre cozinha, lá se demora algum tempo; depois volta e, apanhando no velho armário as suas cisas, olha pela última vez o cadáver coberto. Sai na direção do mar, seguindo o caminho oposto ao do Capataz. O sol vem nascendo. Ao sair, de Luzia a sua longa sombra se projeta, através da porta aberta, dentro do casebre. Caminha. Desaparece. Acompanhado pela música do mar, ou música congênere, se ouve um canto como se dela viesse já distante. (CARDOZO, 2018,, p. 454, grifos do original)*

O desaparecimento da figura de Luzia, que caminha caminho oposto ao do Capataz, dá lugar ao canto enigmático que toma a cena. É importante atentar às indicações cênicas: “se ouve um canto como se dela viesse já distante”. A origem do canto é incerta, como se, não mais Luzia passada, não se pudesse identificar a autora das palavras, uma Luzia-não-mais-a-mesma e contudo ainda não determinada:

Vento terral/ Vento que canta/ Que sempre ouvi cantar/ Não mais te encontrarei;/ E descendo as calçadas/ Das ladeiras de Olinda/ Nunca mais te verei. CORO: Vento terral! Vento Luzia!/ Vento alento da terra/ Canto pranto da terra que morre/ Da terra que morre/ Estendida aos pés do mar. (CARDOZO, 2018, p. 454)

O terral, que sopra da terra para o mar, será abandonado. A toada com que Luzia cresceu, comunicada a ela por Sinhá Ricarda, o ritmo dos meninos que se fazem homens

para encontrarem no mar a morte certa - esta toada será agora deixada para trás, com o cadáver da avó morta. A *Stimmung* que agora se forma é enigmática ao extremo, e sugere pelo tom profético a tessitura de um desejo que se afirma em sua errância:

*No mesmo tom e nas mesmas condições do primeiro canto se torna a ouvir. CANTO: Vento Luzia [bis]/ Vento que canta/ Que sempre ouvi cantar/ Ainda te ouvirei/ Quando enfim tu desceres/ Chovendo água de chuva/ No mar onde estarei [bis]. (CARDOZO, 2018 p. 455, grifos do original)*

Notável e fascinante é a simetria dramática, pois o vento de que nestes versos se fala não é mais o terral, o vento da avó e da vida infestada de morte. Vento outro, vento-Luzia, cujo canto sempre a acompanhou, como que ao lado da toada mortífera de Sinhá Ricarda, subsistindo apesar dele - será ele novamente escutado. Luzia encontrará Luzia, e os nós enigmáticos de que anteriormente falamos (a lembrança dos cajueiros, a dúvida sobre o próprio desejo) são enfim aclarados: o desejo latente e tímido abre-se no tom seguro da profecia, e a imagem que o descreve é de beleza pouco igualável: “Quando enfim tu desceres/ Chovendo água de chuva/ No mar onde estarei”. Os recantos obscuros de sua própria alma, há de os encontrar no mar, apenas no mar, no fim da errância a que finalmente se entregou. Somente na morte Luzia encontrará a si própria, pois os mais recônditos desejos, os que nos constituem verdadeiramente, subsistem sempre enquanto vivermos, como o resto nunca assimilável de que falava Schelling, núcleo e fonte de nossa liberdade. Unicamente a morte, este estranho fato metafísico, dá-nos a possibilidade do reencontro, a possibilidade de, como quer Bento Santiago, reatar as duas pontas da vida:

*Durante o canto começam a sair da cozinha novelos de fumo que vão crescendo, até que aparecem línguas de fogo que vão aumentando de intensidade, de tal maneira que, ao fim do canto, já as chamas estão envolvendo o cadáver de Sinhá Vitória. Fim. (CARDOZO, 2018, p. 455, grifos do original)*

Mas este exercício hermenêutico, em *O Capataz de Salema*, convive em tensão com a "forma energizada" de que fala Gumbrecht (2010). Se aqui propomos uma interpretação do desejo de Luzia - e como não o fazer, se é crítico o nosso esforço? -, não se deve descuidar do fato de que a base mesma do sentido reside nos efeitos de presença da forma literária. A relação triangular dos desejos radica no ritmo próprio, no tom e na imagética que constituem a substância dos discursos do Capataz, de Sinhá Ricarda e de Luzia. A força do amor ingênuo e seguro de si transparece nas metáforas marítimas, no calor da areia quente e no brilho das escamas dos peixes - a vida que o Capataz incarna é o seu verbo, e nós o sentimos como atmosfera poética, como *Stimmung*, a meio caminho entre o sentido e o puro fascínio que não se diz. Assim também Sinhá Ricarda e sua sabedoria trágica, *que é o seu sonho e as imagens de seu sonho, seu solilóquio que é sua doença e a atmosfera rarefeita onde nem o espectador nem Luzia respiram*.

Finalmente, Luzia, sua cisão, é o movimento que a marca, que fornece o ritmo de seu verbo e de seu canto, únicas vias de acesso ao seu íntimo. Seu desejo, se é cindido no

começo pelas figuras do Capataz e de sua avó, ao final da peça percebe e aceita a cisão como condição, como único modo de continuar a viver. A simetria final, desvelada pelo canto, formula a *Stimmung* com que a peça acaba: Luzia encontrará Luzia ao final de todas as coisas, quando as duas metades da vida se encontrarem e os desejos, enfim, receberem seu termo. É pela forma literária que se constitui esta sabedoria, em que desenvolvimento dramático não se distingue de intensidade lírica. Se a experiência estética é via privilegiada para experienciar o acontecimento da verdade, como quer Gumbrecht em sua leitura de Heidegger, é porque ela se mantém no limite: através do dizível, deixa aparecer o indizível, oscila entre o sentido e aquilo que, além da linguagem, é pura presença - índice e mensagem de nossa destinação metafísica.

---

## Referências

---

CARDOZO, Joaquim. O Capataz de Salema. In: *Teatro de Joaquim Cardozo*. Recife: CEPE, 2018

BOHRER, Karl Heinz. *Der Abschied: Theorie der Trauer*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 2014

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen: Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Unesp, 2015.

JANKELEVITCH, Vladimir. *Essai de Philosophie Première*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

---

## Para citar este artigo

---

RAMOS, Gabriel Loureiro Pereira da Mota. A dança dos desejos como poesia dramática: uma leitura por *Stimmung* de *O Capataz de Salema*. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 11, n. 3, p. 803-815, set.-dez. 2022.

---

## O autor

---

**Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos** é mestrando em Komparatistik und Vergleichende Literatur pela Universität Bonn, onde pesquisa a teoria literária de Giacomo Leopardi à luz da tradição primeiro-romântica alemã. Foi professor no colégio Ideia e atuou por cinco anos como professor no projeto de extensão da Universidade Federal de Pernambuco, Vestibular Cidadão, além de ter atuado durante dois anos em cursos preparatórios para vestibulares e concursos. Foi um dos fundadores do Projeto Aprendizagem Solidária, realizado em parceria com a

Escola Estadual de Referência Cícero Dias e com o Diário de Pernambuco. Durante a graduação em Letras na Universidade Federal de Pernambuco, desenvolveu três pesquisas de iniciação científica na área de Linguística e Educação e duas outras pesquisas na área de Literatura Brasileira, uma das quais foi premiada no II Congresso Virtual de Iniciação Científica. Atualmente se dedica à atualização e formalização da metafísica romântica como paradigma de uma metafísica moderna. E-mail: [loureiopmramos@gmail.com](mailto:loureiopmramos@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2424-1194>