

**ONDE SE OUVI O SILÊNCIO EM JOSEFINA PLÁ:
O CONTO “LA VITROLA”**

Where you hear silence in Josefina Plá:
The short-story “La Vitrola”

Rosana Cristina Zanelatto Santos¹
Andre Rezende Benatti²

RESUMO: Neste artigo apresentamos uma análise do conto “La Vitrola”, de Josefina Plá, contido em *La pierna de Severina*, enfocando a vida e a morte da personagem Delpilar, regidas, concomitantemente, pelo som e pelo silêncio. Assim como as sereias encantaram os homens pelo seu canto e pelo seu silêncio, *la vitrola* faz o mesmo com Delpilar, deixando-a inebriada por toda vida. Tratamos de concepções relacionadas à escrita do feminino, como o vazio, a ausência e a lacuna onde se constroem o feminino, um lugar marginal se pensarmos histórica e culturalmente na situação da mulher e sua representação na literatura. É neste “à margem” que se pode ouvir o silêncio no conto “La Vitrola”. A ancoragem teórica baseia-se em conceitos oriundos tanto dos estudos literários quanto dos estudos psicanalíticos, como a sedução, os balbucios e os amávios, o silêncio e as vozes sussurradas, todos com tratamento adequado a uma leitura literária, tendo como referências textos de Lúcia Castello Branco, Eni P. Orlandi e Maud Mannoni, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Som; silêncio; escrita do feminino; Josefina Plá.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the short-story “La Vitrola”, written by Josefina Plá, included in *La pierna de Severina*, focusing on the life and death of the character Delpilar, governed by sound and silence. As the mermaids enchant through sound and silence, the same happens with Delpilar’s phonograph, which leaves her possessed through life. We deal with concepts related to the feminine writing and the vacuity where it is built, if we consider the fringe of women’s historical and cultural situation and how it is represented in literature. It is on this “fringe” that you can hear the silence in the short-story “La Vitrola”. The analysis is based on concepts from literary and psychoanalytic studies, like seduction, babbling, silence and whispers, always considering the literary theories, in particular, the work of Lucia Castello Branco, Eni P., Orlandi Maud Mannoni and others.

KEYWORDS: Sound; silence; feminine writing; Josefina Plá.

INTRODUÇÃO A UMA ESCRITA LACUNAR

¹ Docente da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Pesquisadora do CNPq.

² Mestre pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).

Quando pensamos sobre toda a gama de teorias literárias e psicanalíticas que nos últimos anos tentaram esclarecer as relações entre o feminino e a literatura, especialmente aquelas marcadas por traços que intentam tratar da situação feminina nas sociedades patriarcais, enfatizando a linguagem e o corpo da mulher, há que se destacar um elemento comum, e sutil, que é a falta/a ausência. A grande marca das teorias sobre o feminino é pensar a diferença, pautada em um mundo que historicamente foi negado às mulheres. Com isso não queremos negar os teóricos usados canonicamente nesses estudos, porém, conciliar suas percepções com aquelas que pensam na falta/na ausência, criando a lacuna, uma vez que conceitos e ideias não surgem do nada, mas de um processo, pontuado essencialmente pelas dúvidas e pela busca de respostas a elas.

Com base nas proposições acima, percebemos, à luz dos conceitos teóricos sobre o feminino e sobre a escrita do feminino, como se dá esta escritura lacunar no conto “La Vitrola”, de Josefina Plá, escritora nascida na Espanha do século XX, mas que por vontade e escrita própria se inscreveu no mundo como paraguaia. “La Vitrola” é partícipe da obra *La pierna de Severina* (1996).

Se existe um modo feminino de ser, pensar e estar no mundo, é possível falar de uma escrita feminina? Lúcia Castello Branco em *O que é Escrita Feminina?* (1991) acredita que sim, seguindo mais adiante: seu conceito de escrita do feminino é relativo a mulheres e não produzido apenas por mulheres, podendo ser aplicado a textos de autores como José de Alencar, Machado de Assis e Guimarães Rosa, entre outros. As conclusões de Castello Branco têm fundamento especialmente nos estudos psicanalíticos, aos quais também recorremos.

Segundo Maud Mannoni (1999, p.104-105), se pensarmos nas sociedades ocidentais, elas:

[...] opõem-se de modo binário o pólo masculino (valorizado) e o pólo feminino (frágil, remetendo à mulher pura, à mulher profana). O sangue dos guerreiros mostra a maneira como o homem arrisca a vida pelos seus. A mulher, ao contrário, observa seu sangue escorrer, dá a vida, apenas sofre o que a natureza lhe impõe. Um valor desigual é atribuído às tarefas cumpridas por um ou outro sexo [...].

Um exemplo, diríamos clássico, da literatura brasileira sobre a qualidade do “sangue” vertido pelos heróis masculinos é a personagem Diadorim de *Grande Sertão: Veredas*. O jagunço mais admirado por

Riobaldo, tanto por seus feitos quanto por sua beleza enigmática, é uma mulher travestida em homem. Diadorim é a mulher que conseguiu realizar-se fora do lar, fora do matrimônio, tudo isso às custas do travestimento. Ela soube, inclusive, esconder de Riobaldo o amor sentido por ele. Uma possível descoberta da mulher em Diadorim poderia acarretar para o bando todo um sortilégio, como aqueles atribuídos às bruxas e às mulheres que saem de sua “zona de conforto” dentro do lar, da igreja e de outros espaços fechados para ingressar no lugar que lhes é interdito, o lugar dos homens, da jagunçada. Travestida em Diadorim, a personagem de Rosa deixa escorrer o sangue heroico dos homens e o sangue vital das mulheres, sendo ela o espaço da ambiguidade, onde vida e morte encontram-se, extrapolando a tentativa inglória do ser humano de separar essas duas instâncias, querendo esquecer “que é nascer, Nascer é morrer” (SARAMAGO, 1982, p.314).³

Esse ser ambíguo que é a mulher, ligado à vida e à morte, é perigoso. Daí o seu não reconhecimento como um todo, como um indivíduo, assim como o é o homem. Sabemos que o indivíduo (homem) é constituído na relação com o Outro, o que não acontece com a mulher. Ela é, ambigualmente, construída a partir daquilo que lhe falta em comparação ao Outro, no caso, o homem. Freud pensava na falta do pênis (*Penisneid*); Winnicott pensava na impossibilidade que o homem tem de gerar filhos. Sendo assim, sempre haverá uma lacuna na mulher, um espaço a ser preenchido com o que o homem pode lhe oferecer e não ela mesma.

Partamos, pois, para a análise do conto “La Vitrola”, de Josefina Plá, tendo em mente as palavras desta Introdução.

“LA VITROLA”: SOM E SILÊNCIO

No conto “La Vitrola”, publicado por Josefina Plá em 1953, Delpilar, a protagonista, foi dada, aos dez anos de idade, por sua mãe a uma família abastada: “Siempre fue lerda, y no aprendió a leer, aunque Doña Fausta la envió algunas temporadas a la escuela”⁴ (PLÁ, 1996, p.175). Logo no início da narrativa, sabemos, contudo, que:

[...] D. Pedro, el vecino del Doctor, compró el fonógrafo. A partir de aquel instante, Delpilar entró en trance, y ya no se

³ A expressão entre aspas faz parte do romance de José Saramago *Memorial do Convento*.

⁴ Tradução nossa: “Sempre foi lerda, e não aprendeu a ler, ainda que Dona Fausta a mandasse para a escola durante algum tempo.”

pudo sacar de ella más nada. Sonaba el fonógrafo — que sonar, sonaba a menudo, a la hora más imposible y a todo pulmón — y Delpilar desaparecía.⁵ (PLÁ, 1996, p.175)

Ligada no som da vitrola, o mundo de Delpilar transforma-se; ela passa a guiar-se pela sedução daquilo que ouve. A partir daí, sua vida é regida pelas notas musicais que vinham de fora. A vitrola a inebriava e a ingressava em um mundo onde não havia espaço para as palavras. Quem a procurasse a encontraria:

[...] al fondo del patio, allí donde el trasiego continuo de perros e gatos enamorados había abierto un portillo [...] allí, brillantes los ojos de laucha, la greña sobre la frente, metiéndose con furia el dedo en la nariz, estaba la fementida chiquilina, prendida a la música como mosca a la melaza, insensible a cuanto no fuera el estridente vozarrón del artefacto.⁶ (PLÁ, 1996, p.175)

Delpilar silencia para o seu cotidiano junto à família de *Doña Fausta*, com a qual não sabemos até quando permanece. A única informação sobre esse tempo é que “Cuando estalló la guerra del Chaco, Delpilar, con treinta y siete años a cuestras, hacía rato que se había emancipado de la tutela encomendera de Doña Fausta”⁷ (PLÁ, 1996, p.176). Normalmente, o silêncio passa despercebido pela maioria das pessoas, o que não significa que ele não exista ou não signifique. A questão é que nós, seres humanos, não falamos sobre o silêncio. Ele somente é alvo de atenção quando se dispensam as explicações a respeito da fala, como acontece nos provérbios e nos aforismos, ocasião em que o silêncio se torna sabedoria.

A filosofia ocidental baseada no *logos*, na palavra, é a oposição à percepção do mito, que é a mesma dos provérbios e dos aforismos: no mito, o calar-se é uma presença; a fala é proibida, interdita; o silêncio reina. Na

⁵ Tradução nossa: “[...] D. Pedro, o vizinho do Doutor, comprou um fonógrafo. A partir daquele instante, Delpilar entrou em transe e já não se pôde tirar dela mais nada. Soava o fonógrafo – que soar soava, frequentemente, à hora mais improvável e a todo pulmão – e Delpilar desaparecia.”

⁶ Tradução nossa: “[...] ao fundo do pátio, ali onde o trânsito contínuo de cães e gatos apaixonados havia aberto um portão [...] ali, brilhantes os olhinhos de rato, o cabelo desgrenhado na face, metendo com fúria o dedo no nariz, estava a aparvalhada garota, presa à música como mosca ao melado, insensível a tudo que não fosse o estridente vozeirão do artefato.”

⁷ Tradução nossa: “Quando começou a Guerra do Chaco, Delpilar, já com trinta e sete anos nas costas, fazia pouco tempo que havia se emancipado da incômoda tutela de Dona Fausta.”

literatura o silêncio parece ser o inesperado, existindo como elemento estranho, pois em um texto literário o gosto pela palavra certa, exata é corrente; é a palavra que materializa o significado e que sintetiza o significante.

No *Dicionário de Símbolos*, lemos que:

O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre passagem, o mutismo a obstrui. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Um marca um progresso; o outro, uma regressão. O silêncio, dizem as regras monásticas, é uma grande cerimônia. Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio, torna mudo aquele que se dissipa em tagarelice e não penetra naquele que se fecha e se bloqueia no mutismo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.833-834)

Como prelúdio, o silêncio não é a revelação, mas é uma porta de passagem através da qual o escritor transita e, transido, oculta as convicções, os desejos e as vontades de seus personagens, estabelecendo correspondências⁸ por vezes inalcançáveis pelo leitor mais atento. Para Clarice Lispector (1998, p.74):

Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio? Desse silêncio sem lembrança de palavras. Se és morte, como te alcançar. É um silêncio que não dorme: é insone: imóvel mas insone; e sem fantasmas. É terrível — sem nenhum fantasma. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e diga alguma coisa. Ele é vazio e sem promessa. Se ao menos houvesse o vento. Vento é ira, ira é vida. Ou neve, que é muda, mas deixa rastro

⁸ Aqui pensamos no soneto “Correspondências”, de Charles Baudelaire, especialmente a primeira estrofe: “A Natureza é um templo onde vivos pilares/Deixam filtrar não raro insólitos emredos;/O homem o cruza em meio a um bosque de segredos [silêncios]/Que ali o espreitam com seus olhos familiares” BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*. In: BARROSO, Ivo (Org.). *Charles Baudelaire — Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. O grifo é nosso.

— tudo embranquece, as crianças riem, os passos rangem e marcam. Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve.

O silêncio por si só já é uma fala e, ao contrário da neve, ele não derrete... Silenciar não é somente calar; pode ser também registrar pela escrita. O silêncio pode ser também a fala de uma vida toda, como ocorre no conto “La Vitrola”, em que Delpilar, regida pelo som que vem do fonógrafo, fecha-se silenciosa diante do mundo, tão inebriada que qualquer nota linguística que ela emitisse seria uma afronta às melodias que vinham da vitrola do vizinho. A vitrola torna-se seu falar e seu calar. O silêncio é a única posição possível, inclusive de defesa, contra a vida que levava; o silêncio é o modo de ser de Delpilar. Esse silêncio provoca no leitor indagações. Para melhor entendermos o silêncio, recorramos a Eni P. Orlandi (1997, p.12-13):

Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental como não dizer. O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento. O silêncio como horizonte, como iminência do sentido

O silêncio é um dos lares do feminino, uma remessa à lacuna/à incompletude atribuída ideológica, cultural e historicamente ao feminino, visto como aquele que busca no calar uma forma de defesa contra a opressão sofrida. Segundo Castello Branco (1991), o feminino constitui-se como diferença e como falta/ausência. Essa diferença e essa falta não significam, no entanto, inferioridade ou inexistência. O silêncio incomoda, pois, além de marcar a diferença, marca a ausência de algo nos indivíduos. Assim, Delpilar incomoda os que a cercam: quando ouve a vitrola do vizinho tocar, ouve o mundo silenciar ao seu redor e seu mundo é ela própria, paradoxalmente, um ser de som e de silêncio. Quando a vitrola de D. Pedro se foi:

[...] quedóle a Delpilar un secreto royente anhelo en lo hondo del alma. Una vez solamente subió hasta la boca ese anhelo.

Fue al cumplir quince años. Estrenaba un vestido; [...] Ña Romilda, con voz cascada, bromeó:

— Jha é... Ocaí chipá...; Pronto vas a tener novio...! ¿No es cierto Pa Fausta...?

Pero Delpilar protestó.

— Yo no quiero novio.

—¿ No...? ¿Qué lo que quieres, entonces...? — preguntó Doña Fausta.

—Yo quiero un fonógrafo — contestó Delpilar⁹ (PLÁ, 1996, p.176)

O silêncio é uma presença dentro de toda a narrativa de “La vitrola”: depois que recebeu de *Doña Fausta*, “a título precário”, um terreno lá pelos lados do Campo Grande, Delpilar tinha muito mais que todos os seus vizinhos: ela cozinhava, vendia verduras e lavava roupas, ganhando seu próprio sustento. E um dia surgiu um homem que se interessou por ela, Cepí. “Pero aún faltaba algo. Lo mejor”¹⁰ (PLÁ, 1996, p.179). Os vizinhos tornaram-se mais invejosos do que antes e a parentada do namorado também.

Para retratar a trágica vida de Delpilar, Josefina Plá constrói uma personagem que, em busca do que lhe é ausente, se fecha em silêncio para o mundo exterior, abrindo-se somente dentro de si mesma, nostalgicamente embriagada pela lembrança sonora da vitrola. Segundo Castello Branco (1991 p.62-63): “É a partir do nada, do lugar vazio, do silêncio de um Real que irrompe e se nega à simbolização, que a memória se edifica e se faz texto”; dessa mesma forma é que o feminino se faz presente no texto de Plá, configurando-se no vazio, na ausência e na lacuna deixados pelo som, pela vitrola e posteriormente pela morte de Cepí. O som, a vitrola e Cepí eram o mundo de Delpilar, um universo estranho ao exterior e que teve seu ponto de partida desde que ela ouviu a primeira nota musical do fonógrafo.

O vazio é outra constante da vida de Delpilar. Ele se configura no desaparecimento do que constitui o mundo da personagem: o som, a vitrola e

⁹ Tradução nossa: “[...] ficou a Delpilar um segredo corrosivo e ansioso no fundo da alma. Uma vez somente subiu até a boca essa ânsia. Foi ao completar quinze anos. Estreava um vestido; [...] Ña Romilda com voz gasta, brincou:

— Jha é... Ocaí chipá... Logo vais ter um namorado...! Não é certo, Pa Fausta...

Mas Delpilar contestou:

— Eu não quero namorado.

— Não? O que quieres, então? — perguntou Dona Fausta.

— Eu quero um fonógrafo — contestou Delpilar.”

¹⁰ Tradução nossa: “Mas ainda faltava algo. O melhor.”

Cepí. Com a perda repentina do som do fonógrafo do vizinho, Delpilar vive cada vez mais ensimesmada. Afastada do mundo exterior, isola-se ainda mais quando passa a morar em um casebre dado a ela por *Doña Fausta* e “[...] Allí se metió, Delpilar, sola y huraña [...]”¹¹ (PLÁ, 1996, p.176), o vazio provocado pela falta do fonógrafo é refletido na personagem, em sua vida, em seu casebre, em seu trabalho quando vendia “[...] sus verduras [...] invariablemente mustias y los huevos que ofrecía, pequeños y sucios como sobrante de clueca. [...]”¹² (PLÁ, 1996, p.176). Delpilar “[...] Seguía siendo flaca y renegrida, canillas de pájaro; [...]”¹³ (PLÁ, 1996, p.176) até que um dia aparece Cepí.

O sentido da vida de Delpilar, que até então se voltava para a lembrança do som que vinha da vitrola, muda. Sua maneira de ser, seu silêncio, “[...] não para; ele muda de caminho” (ORLANDI. 2010, p.13), o silêncio também norteará sua vida com Cepí.

O DESFECHO TRÁGICO

A construção psicológica da personagem Delpilar, no conto “La Vitrola”, esbarra e se faz dentro do universo feminino. A construção de tal universo pode ser compreendida dentro do conto ao aludirmos às teorias de Jacques Lacan em *Estou falando com as paredes* (2011), no qual o psicanalista conceitua a questão da formação do feminino como a maneira com que as mulheres foram concebidas dentro da cultura ocidental.

A presença feminina sempre foi vista como menos importante no espaço da cultura e da literatura. Como afirma Schmidt (1995), a mulher normalmente esteve relegada ao papel de musa, de mãe, de esposa, sem o contato com o ambiente externo à casa, ao lar, ficando impossibilitada de reconhecer-se como detentora de certos pensamentos que não condiziam com as posições socioculturais da sociedade ocidental.

Apesar de desenvolvido dentro de uma cultura masculina dominante, o feminino forçou um desequilíbrio nas relações representativas congeladas dessa cultura. Lacan (2011) observa que por conta disso o feminino criou, ao longo do tempo, “paredes” que o protegeram contra o

¹¹ Tradução nossa: “Ali se meteu Delpilar, sozinha e esquiva [...]”

¹² Tradução nossa: “[...] suas verduras [...] invariavelmente murchas e os ovos que oferecia eram pequenos e sujos como ovo choco [...]”

¹³ Tradução nossa: “[...] Seguia sendo fraca e enegrecida, canelas de pássaro; [...]”

mundo no qual foi criado e dentro de tais paredes o vazio feminino pôde fazer-se, realizar-se e realizar suas ações.

Na construção do conto “La vitrola”, Josefina Plá utiliza-se de um enredo no qual podemos perceber as “paredes” lacanianas: Delpilar cria “paredes” musicais para fugir do mundo real: “Sonaba el fonógrafo [...] y Delpilar desaparecia”¹⁴ (PLÁ, 1996, p.175). Delpilar precisa dessa música para sair da realidade empírica e realizar-se como deseja (ou pode).

[...] de todo recogió Delpilar a cambio de sus arrobos melódicos. Pero fue inútil. No pudieron sacar la afición. Solo cuando, fallecido el viejo Don Pedro, enmudeció para siempre el fonógrafo, tragado por el remolino de la testamentaria.¹⁵ (PLÁ, 1996, p.175-176)

Ao falarmos da construção do mundo interior no qual Delpilar refugia-se do mundo exterior e realiza-se, não podemos deixar de lado as questões relativas ao espaço interno de cada pessoa. Assim, podemos pensar na imensidão e na dimensão do universo interior de cada ser humano. No entanto, Bachelard (2008, p.189) nos adverte que:

[...] a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.

Considerando a assertiva de Bachelard, a omissão de Delpilar perante o mundo próximo a ela pode ser interpretada pela falta de grandeza que esse mundo possui diante da grandiosidade da música que vem do fonógrafo. É tão aprazível a sensação que toma Delpilar que ela silencia diante de tudo o mais. Por conta disso, a personagem fecha-se em seu mundo feminino, criando as tais “paredes” lacanianas, necessárias para a manutenção de sua vida, desaparecendo ela mesma ao som do fonógrafo:

¹⁴ Tradução nossa: “[...] soava o fonógrafo [...] Delpilar desaparecia.”

¹⁵ Tradução nossa: “[...] a tudo se recorreu para que Delpilar trocasse seus transe melódicos. Mas foi inútil. Não lhe puderam tirar a fixação. Somente quando faleceu o velho Dom Pedro e que emudeceu para sempre o fonógrafo, engolido pelo redemoinho do testamento.”

Em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite. A tais devaneios podemos muito bem dar o nome de devaneios do infinito. [...]. (BACHELARD, 2008, p.194)

Os devaneios de Delpilar, criados pela música e que a levam ao universo do feminino, não permitem que ela tenha contato com o mundo circundante. Ainda de acordo com Bachelard (2008, p.196): “Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos.” Ela vê e revê, ou melhor, escuta e quer (re)escutar de novo o som que leva sua alma feminina a um relaxamento tão profundo que dele não consegue sair. Delpilar praticamente morre para o mundo e “[sua] alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão.” (BACHELARD, 2008, p.196).

Isso acontece porque na vida da personagem sempre há algo que falta. O tempo da narrativa, os espaços por onde circula Delpilar, a forma como as relações sociais no entorno da personagem central desenrolam-se, enfim, tudo o que a cerca foi criado para que o silêncio impere.

Mesmo quando pensamos no silêncio como uma forma de falar por meio do corpo, como afirma Orlandi (2010, p.34):

Quando alguém se pega em silêncio, rearranja-se, muda a ‘expressão’, os gestos. Procura ter uma expressão que ‘fala’. É a visibilidade (legibilidade) que se configura e nos configura,

o que acontece a Delpilar é o contrário: seu silêncio, a lacuna que sua voz deixa e que é ocupada pelo som da vitrola, faz com que tudo nela se cale, inclusive seu corpo não fala, e ela também não ouve o que o mundo tem a lhe dizer.

Depois do desaparecimento da primeira vitrola, Cepí, inicialmente, parece tomar o seu lugar na vida de Delpilar, passando a integrar o mundo de silêncio da personagem e tomando conta de tudo o que diz respeito a ela. Apesar das instâncias familiares — da família de Cepí, que não enxerga o que o jovem vê naquela mulher “estranha” — eles se unirão e terão um filho. Ainda que tenha uma família e que a felicidade pareça instalar-se junto a ela, Delpilar continua em seu silêncio. Segundo Candido (2002, p.58-59):

[...] na vida estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos de ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluída, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser.

O que vemos acontecer com Delpilar é isso: o meio e o que ele pode lhe oferecer influem em seu comportamento. Primeiramente, temos a solidão de sua vida de órfã, junto à família de *Doña Fausta*, e o som encantador da vitrola do vizinho que a domina e muda sua existência; posteriormente, temos a ausência da vitrola e o ingresso de Delpilar em um universo definitivamente alheio a tudo e a todos; num terceiro momento, ela tem sua própria moradia, seus afazeres e Cepí ingressa em sua vida, presenteando-a com uma (nova) vitrola. É em Cepí que reside o último toque de ligação de Delpilar com o mundo, num apelo trágico. Aqui vemos o trágico pela visada da tragicidade, pois, como afirma Szondi (2004), o trágico se apresenta como meio de salvação e de aniquilamento concomitantemente.

Assim, analisando a relação de Delpilar e Cepí, que a princípio parecia a salvação para a personagem central do conto de Josefina Plá em sua relação com o silêncio, acaba por não o ser. Com a chegada de Cepí, Delpilar parece despertar de sua silenciosa inércia, deixando que sua vida seja “tocada” pelo outro. A vitalidade e a jovialidade de Cepí parecem tomar conta de Delpilar, em substituição ao som nostálgico da vitrola de D. Pedro.

Delpilar e Cepí pretendem casar-se oficialmente e sua vida parece progredir como a vida de outras famílias da mesma condição social: financeiramente vivem sob situação razoável, sua casa é a melhor do vilarejo e Delpilar fica grávida. É quando Cepí encomenda uma nova vitrola para a mulher. A vitrola toma a dimensão de estopim da inveja e da maledicência alheias, especialmente da família de Cepí. Começamos a compreender que o som da vitrola não é tão somente um indicio de alienação de Delpilar em relação à realidade circundante, mas também, e sobretudo, é uma presença que ilumina a vida de uma mulher sem atrativos aparentes, tornando-a um ser completo. Lúcia Castello Branco (1991, p.17) caracteriza como “curioso” o fato de que tudo o que é feminino, de alguma maneira:

[...] acaba por incomodar, por se fazer questão, por produzir polémica. Ou por cala, por se fazer silêncio, por insistir, como num diálogo de surdos, a nada dizer que fala sentido. Ou simplesmente: a nada dizer. E, ainda aí (ou especialmente aí), ele incomoda.

O silêncio de Delpilar é um silêncio apaziguado e constitutivo de sua completude, o que incomoda aqueles que a cercam, sejam os habitantes do vilarejo, sejam os parentes de Cepí:

[...] alguien en alguna parte debió pensar esta vez que ya era demasiado suerte. Quince días antes de la boda, Cepí enfermó. [...] Antes de que Delpilar pudiese darse cuenta, la neumonía había venido, había trabajado rápido y bien en el enorme corpachón sanguíneo, y allí estaba Cepí con su traje negro, estirado sobre una frazada en el suelo. [...] Por fin estaban cerrados los ojos bajo sendos níqueles relucientes, y había perdido los colores.¹⁶ (PLÁ. 1996, p.180)

Cepí morreu assim como chegou na vida de Delpilar: repentinamente. Inesperadamente, a vida da personagem passa a “andar para trás” novamente: “[...] Tornó a vender sus lechugas mustias, picados tomates, algún huevo esmirriado”¹⁷ (PLÁ. 1996, p.180), o trágico abate-se definitivamente sobre a vida de Delpilar: depois da morte de Cepí, ela perde o filho. Assim, sem norte (Cepí ou o filho), fecha-se silenciosa e amparada pela vitrola presenteada pelo companheiro.

De acordo com Szondi (2004, p.79), tendo como partida a obra de Walter Benjamin, “[...] a ideia da tragédia constitui-se a partir dos fatores do sacrifício, da ausência”. O que se tem sobre a vida de Delpilar é uma existência perpassada pela tragicidade, o que a leva a ausentar-se do mundo que a cerca, fechando-se em si mesma e abrigando-se no silêncio, caminho, a um só tempo, para a alienação e para a completude. O silêncio é a vida de Delpilar e ela passaria bem abrigada nele, com a compreensão recebida de

¹⁶ Tradução nossa: “Mas alguém, em alguma parte, deve ter pensado que aquilo já era sorte demais. Quinze dias antes do casamento, Cepí adoeceu. [...] Antes que Delpilar pudesse se dar conta, a pneumonia chegou, trabalhou rápido e bem naquele corpanzil, e ali estava Cepí, com sua roupa negra, estirado sobre um cobertor no chão. [...] Por fim, estavam fechados os olhos com moedas reluzentes abaixo de cada um e perdera as cores da vida.”

¹⁷ Tradução nossa: “[Delpilar] retornou à venda de suas alfaces murchas, seus tomates bichados, um ou outro ovo mirrado”.

Cepí. No entanto, nem a família de *Doña Fausta*, nem os habitantes do vilarejo, ou os familiares de Cepí, entendem o silenciamento de Delpilar dessa maneira. Para a comunidade, o silêncio é representativo de sofrimento, de dor, de superioridade e de outros sentimentos significados como negativos. Incompreendida, Delpilar termina por sucumbir, deixando os sons da vitrola presente de Cepí como herança de sua silenciosa passagem pela vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*. In: BARROSO, Ivo (Org.). *Charles Baudelaire — Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LISPECTOR, Clarice. Silêncio. In: *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem*: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. (Transmissão da Psicanálise; 58).

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

PLÁ, Josefina. La Vitrola .In.: *Cuentos Completos*. Asunción: El Lector, 1996.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 19. ed. Lisboa: Caminho, 1982.

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora Universitária; UFRGS, 1995.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

Data de recebimento: 7 fev. 2012

Data de aprovação: 25 abr. 2012