



ENTRE O CORPO E A CULPA: DIÁLOGOS COM GUSTAVE COURBET E MACHADO DE ASSIS EM *A ORIGEM DO MUNDO*, DE JORGE EDWARDS

Diogo da Silva Nascimento¹

Resumo: No ano de 2010 foi encontrado o suposto rosto que pertenceria ao corpo do polêmico quadro *A origem do mundo*, de Gustave Courbet. Quase 150 anos depois, o quadro continuou gerando polêmicas, porém com discussões de outra ordem: trata-se mesmo do rosto da modelo de Courbet ou não? Eis o mistério. E é justamente em torno de um problema da mesma natureza que gira a trama de Jorge Edwards na obra com título homônimo ao quadro. Além disso, há também no livro muitas marcas de *Dom Casmurro*, outra obra que também gerou muita controvérsia. Pretende-se, pois, neste trabalho, verificar e analisar o diálogo com o quadro realista e as relações intertextuais com a obra de Machado de Assis presentes em *A origem do mundo*, do escritor chileno.

Palavras-chave: Intertextualidade; *A origem do mundo*; *Dom Casmurro*.

São mais numerosas, Lucílio, as coisas que nos amedrontam do que aquelas que verdadeiramente nos fazem mal, e com mais frequência nos afligimos com o que supomos do que com os próprios fatos. (Sêneca)

Jorge Edwards nasceu em Santiago do Chile, em 1931. É um dos escritores contemporâneos mais importantes da literatura chilena e de língua espanhola, conquistando inclusive o Prêmio Cervantes em 1999. Foi também diplomata, exercendo sua função em Cuba por alguns meses e, por discordar do sistema político de Fidel Castro, acabou sendo expulso do país. Proibido de entrar na ilha novamente, Jorge Edwards publica o polêmico registro sobre suas experiências em Cuba, *Persona non grata* (1973). Pouco tempo depois, exilou-se também do Chile por ser contrário ao golpe militar de Augusto Pinochet. Viveu por um tempo na França e na Espanha, retornando ao seu país posteriormente.

A relação de Jorge Edwards com o regime comunista – e o sistema político, em geral – influenciou de maneira deliberada a sua literatura. Entre alguns dos títulos da extensa produção do escritor chileno, estão os romances *Los convidados de piedra* (1978), *El museo*

¹ Estudante de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina (UEL).
E-mail: nascimento.diogo@hotmail.com



de cera (1981) e *La mujer imaginaria* (1985). Além de romance, escreveu também livros de contos, ensaios e um memorial, *Adiós poeta* (1990), sobre o escritor e seu amigo Pablo Neruda. Admirador da literatura brasileira, Jorge Edwards publicou ainda *Machado de Assis* (2002), um estudo aprofundado da obra machadiana.

O livro *A origem do mundo* foi publicado originariamente em 1996, contudo, só foi traduzido e publicado no Brasil em 2014 pela Cosac Naify. O romance narra a história de três chilenos – Patricio Illanes, Felipe Díaz e Silvia – que se exilaram em Paris depois do golpe de Pinochet. A narrativa tem como fio condutor o ciúme repentino e obsessivo de Patricio Illanes, após desconfiar que Silvia, sua esposa, o traiu com Felipe Díaz, seu melhor amigo. O estopim desse ciúme exacerbado de Patito (epíteto de Patricio Illanes, médico e ex-membro do partido comunista) se deu quando, em uma visita ao Musée d’Orsay, contemplando o quadro *A origem do mundo* de Gustave Courbet, percebeu uma semelhança do corpo da mulher do quadro com o de sua esposa.

Essa aproximação entre os dois corpos que começou como uma brincadeira de Patricio veio “a adquirir matizes mais inquietantes, menos leves. Matizes mais escuros, digamos assim” (EDWARDS, 2014, p. 7). Tudo começou, pois, com uma criação imaginária de Patricio e que, talvez, de fato, só tenha existido em sua cabeça. O médico, que sempre fora racional e equilibrado, mostra-se, no auge dos seus setenta e poucos anos, totalmente fora de controle depois dele mesmo ter provocado e criado toda a fantasia, desencadeando nele atos irracionais que apontam, ao mesmo tempo, para o fracasso e o impulso sexual (libido que havia se apagado com a velhice).

Após o suicídio de Felipe Díaz – que aconteceu alguns dias depois da visita de Patricio e Silvia ao museu – desencadeou em Patricio uma série de desconfianças de adultério da esposa com o amigo. Sendo os dois principais motivos a reação de Silvia diante do cadáver de Felipe e duas fotos (uma 3x4 de Silvia e a de um corpo feminino em uma espécie de releitura de *A origem do mundo*) encontradas por Patricio nas coisas de Felipe Díaz. O médico sai então em uma busca desenfreada de provas mais concretas desse possível adultério.

O romance de Edwards tem ainda como pano de fundo a discussão sobre a perda das ilusões políticas e profissionais e o temor impulsionado pela velhice. Para arquitetar a trama



de *A origem do mundo*, o escritor chileno estabeleceu um diálogo com outras duas obras, como já dito, que também provocaram muita controvérsia; o próprio quadro de Gustave Courbet que possui o mesmo título do romance e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O romance tem como base, portanto, a construção a partir dessas relações dialógicas e intertextuais (exibindo, inclusive, marcas pontuais da obra de Machado de Assis).

Jorge Edwards, ao retomar a obra machadiana em seu romance, recupera a memória da própria literatura (além, é claro, de retomar também a memória das artes plásticas). Esse é justamente o caminho que a professora Tiphaine Samoyault percorre em seu livro *A intertextualidade*, afirmando logo no início que a intertextualidade é, com efeito, a “memória que a literatura tem de si mesma” (SAMOYAULT, 2008, p. 10). E complementa essa ideia dizendo que

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua história e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

O trabalho com a intertextualidade é, deste modo, o trabalho de recuperação da memória do próprio passado literário. Não em um sentido amplo e generalizado de que, como expressou Julia Kristeva, “todo o texto se constrói como mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p. 64), mas a intertextualidade, no sentido mais estrito, dá-se por meio do trabalho não apenas de recuperação mas também, e principalmente, de transformação em relação ao texto-fonte. Nesse sentido, o professor Laurent Jenny afirma que essas “obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico” (JENNY, 1979, p. 10).

A prática intertextual pressupõe, pois, dois aspectos fundamentais, ela “permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbio entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)” (SAMOYAULT, 2008, p. 67). A intertextualidade consiste, desse modo, na



reavaliação do passado que, em geral, se dá em uma via de mão dupla: de um lado há uma espécie de homenagem a esse passado e do outro, estabelece-se um olhar crítico, reflexivo.

A intertextualidade se propõe, então, a “uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição” (SAMOYAULT, 2008, p. 47). Percebem-se em *A origem do mundo* marcas de *Dom Casmurro* como a aproximação entre os temas, os enredos e as personagens. Há ainda marcas mais pontuais em determinados trechos, isto é, as relações se dão de forma mais direta nesse trabalho de retomada e transformação.

O conceito de intertextualidade nasceu com Julia Kristeva a partir de seus estudos sobre dialogismo e polifonia, de Mikhail Bakhtin. O diálogo literário, para o teórico russo, pode ser estabelecido de várias maneiras e em vários níveis. As relações dialógicas podem, por exemplo, estar no cerne de um enunciado, inclusive estar presente em uma única palavra de um enunciado:

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição interpretativa de um outro. Por isto, as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes (BAKHTIN, 1981, p. 159-160).

Se o conceito de intertextualidade, de acordo com Samoyault, restringe-se apenas às relações entre textos literários, o dialogismo pode ser estabelecido com outras manifestações textuais e artísticas. Assim, “numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria sígnica. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes” (BAKHTIN, 1981, p. 160). Bakhtin defende ainda que “as relações dialógicas são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições interpretativas” (BAKHTIN, 1981, p. 160).

Nesse sentido, *A origem do mundo*, de Edwards, dialoga com a obra de Courbet na medida em que, além da relação estabelecida pelo título, o quadro do pintor realista incide



significativamente sobre o enredo do romance e a construção das personagens. O quadro é, portanto, no romance, um elemento fundamental cuja relação dialógica é entendida sob uma posição interpretativa da qual argumenta Bakhtin.

Considerando que uma obra de arte é, para além de quem a fez, o que fizeram dela em seu curso, o quadro de Courbet tornou-se o que fizeram dele no decorrer desse século e meio; a imagem que representa uma espécie de relação entre o corpo e a culpa (tendo em vista o seu histórico de camuflagem pelos seus donos e o horror do público diante do retrato de uma vagina). Desde o primeiro dono – e, inclusive quem a encomendou –, o diplomata turco Khalil-Bey, que escondia o quadro no banheiro atrás de uma cortina, até o último dono, o psicanalista Jacques Lacan, que escondia em sua casa de campo camuflado atrás de uma outra tela. Só nos anos 1990 que foi exposto no Musée D’Orsay, em Paris, sem nenhum véu ou camuflagem.

O romance de Edwards, em certa medida, soma-se a toda essa construção do quadro, não se relaciona apenas a uma vagina e um par de coxas, mas sim se estabelece uma relação com o que fizeram dessa imagem; uma obra que provoca em muitos ainda hoje, ao mesmo tempo, o fascínio e o horror diante do corpo enigmático de uma mulher. A revista *Paris Match* anunciou, em uma reportagem no início de 2013, que havia sido encontrado em 2010 o suposto rosto que pertenceria ao corpo do quadro de Courbet por um homem em uma loja de antiguidades em Paris. Em 2012, depois de algumas pesquisas e análises, afirmaram que, de fato, se tratava da continuação de *A origem do mundo*, porém essa parece ainda ser uma afirmação duvidosa e outras instituições, como o próprio Musée D’Orsay, refutou essa declaração.

A jornalista e escritora Eliane Brum publicou na revista *Época* um artigo sobre o ocorrido e, contrariamente à excitação da *Paris Match*, Brum questionou algumas afirmações sobre o novo quadro e o que realmente esse rosto representa:

Mas o que, afinal, essa cabeça significa? Caso a hipótese se mostre verdadeira, o que ainda é bastante duvidoso, ninguém pode negar que a história seja quase irresistível. [...] Por que *A Origem do Mundo* precisaria de um rosto? Entre as várias polêmicas que o quadro gerou ao longo de século e meio, uma delas era a acusação de que ao pintar uma vagina sem rosto,



braços ou pernas, Courbet estaria esvaziando a história da mulher, reduzindo-a a um órgão sexual. Ela nem teria identidade, nem movimento, muito menos protagonismo. Seria apenas um objeto inerte, à mercê do desejo do homem (BRUM, 2013).

Se em mais de um século a polêmica girou em torno da representação realista de uma vagina, agora a polêmica é de outra ordem: A quem esta vagina pertence? Quais são os traços do rosto dessa mulher? Saber a identidade desse corpo realmente tem importância? Altera o significado ou a representatividade da obra? Questionamentos como esses geraram, pois, muita controvérsia após a notícia do suposto rosto. E, ligando o romance de Edwards a esse fato, os questionamentos que o médico Patricio Illanes começa a formular após ter encontrado as duas fotografias no apartamento de seu amigo, Felipe Díaz, são questionamentos da mesma natureza. O rosto de sua mulher, em uma foto 3x4, pertence ao corpo registrado na releitura fotográfica de *A origem do mundo*? Se, de fato, o corpo pertence à Silvia significa realmente que ela o traiu com o seu melhor amigo?

Patricio busca, pois, desvendar esse enigma. E é nessa busca obsessiva em descobrir se realmente houve uma traição que o romance de Edwards aproxima-se com *Dom Casmurro*. Há semelhanças muito próximas entre as três personagens principais de ambos os romances, bem como a relação entre elas. Dessa forma, Bentinho e Capitu estão para Patricio e Silvia, como também Escobar está para Felipe Díaz, tanto em relação às posições das personagens na trama como também em relação a algumas características de suas personalidades.

Patricio e Bentinho se mostram, durante a narrativa, duas pessoas inseguras. Essa insegurança leva as duas personagens para um confinamento em si mesmas a ponto de não acreditarem em ninguém e enxergarem apenas aquilo que acreditam ser verdadeiro, ou seja, aquilo que eles criaram em suas imaginações. A relação de ambos os protagonistas com os seus melhores amigos também se dá de forma muito parecida: há uma admiração e, ao mesmo tempo, inveja – que, por sua vez, transforma-se em ódio – em relação aos aspectos físicos e o modo de vida de Escobar e Felipe. Assim eles são descritos por Patricio e Bentinho, respectivamente:

Embora tivesse o rosto visivelmente deteriorado pelos excessos alcoólicos e de toda ordem, sem excluir as ocasionais cheiradas de cocaína — e, talvez



nos últimos tempos, não tão ocasionais assim —, Felipe Diaz ainda conservava sua bela estampa, realçada por alguns detalhes de apuro no vestir (EDWARDS, 2014, p. 21).

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Não só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra coisa; achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 137).

Patricio e Bentinho caracterizam-se também pela introspecção, são personagens mais reservadas e os seus históricos de relações com mulheres são opostos aos de Escobar e Felipe. A diferença entre os protagonistas e seus amigos junta-se às suas inseguranças, fazendo-os enxergar as coisas de uma forma turva. Aliás, a questão do olhar é bastante significativa em ambos os romances. É o olhar deturpado que os leva a fazer conjecturas, culminando na obsessão, bem como é o olhar das esposas que alarmam Bentinho e Patricio do possível adultério.

Percebe-se que esse olhar turvo e, ao mesmo tempo, acusador perpassa vários momentos da narrativa. Um desses momentos, nos dois romances, revela-se por meio da fotografia. Em Machado, a fotografia faz Bentinho acreditar haver semelhanças dos traços de Escobar, a partir de um retrato do amigo em seu escritório, com os traços de seu filho. Esse episódio encontra-se no capítulo 139 – A fotografia:

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: “- Mamãe! Mamãe! É hora da missa!” restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 186).

O leitor, porém, não pode ter certeza dessas semelhanças entre Escobar e o filho de Bentinho, nem mesmo da reação desconcertada de Capitu – da sua confusão, segundo o protagonista, que se fez confissão –, uma vez que o narrador é o próprio Bentinho e o leitor só tem acesso ao seu discurso que, assim como os seus olhos, também pode estar alterado,



corrompido. Já em *A origem do mundo*, a fotografia está no centro do enredo, ela é o estopim da desconfiança de Patricio:

No pacote havia dois tipos de fotografia: aquelas presenteadas pelas interessadas e aquelas tiradas pelo próprio Felipe. Entre as segundas, as tiradas por ele, encontrei poses insinuantes, divertidas, obscenas, grotescas, absurdas, românticas e uns quantos nus bem mal fotografados. [...] Encontrei, porém, uma mulher mais gordinha, bem constituída, com o rosto escondido debaixo dos lençóis em desordem e de pernas abertas, um sexo feminino fotografado em primeiro plano, curiosamente parecido com *A origem do mundo*, o quadro de Gustave Courbet que Silvia e eu acabávamos de visitar e que tinha sido exposto a mais de um século no Musée d'Orsay. [...] Debaixo desse réplica mal fotografada, mas não mal pensada, de *A origem do mundo*, réplica provavelmente inconsciente, simples coincidência com aquele suposto modelo, encontrei uma pequena fotografia, tamanho três por quatro, descolada de forma tosca de um documento velho.

- Silvia! – exclamei em voz alta, muitíssimo pálido, trêmulo, com o pulso a mil, a boca seca (EDWARDS, 2014, p. 70-71).

Eis a passagem em que Patricio encontra as duas fotografias que o faz acreditar no adultério de sua esposa com o amigo. Contudo, na verdade, essas fotografias funcionam apenas como um elemento que justifica a desconfiança que já despontava em Patricio, como uma necessidade humana contraditória, um certo mal-estar voluntário, provocado pela própria personagem. O escritor Mario Vargas Llosa, em seu texto no apêndice da obra, faz exatamente essa leitura: “entendemos que o sensível Patito não descobre nem associa nada, ele inventa tudo para preencher-se de emoções e sentimentos e para viver outra vez. Porque sofrer, atormentar-se, é também uma forma – heroica – de resistir à velhice” (LLOSA, 2008, p. 153).

Essa necessidade de se sentir vivo, de lutar contra a velhice, reflete também na necessidade de provocar a sua esposa, de ser enxergado por ela, bem como de movimentar e reativar a relação do casal. Provoações que Bentinho, em certa medida, também faz com Capitu, talvez por outras razões, ao descrever, por exemplo, os “olhos de ressaca”, olhos “de cigana oblíqua e dissimulada” da esposa, isto é, acusando-a, por meio de metáforas, de vil e astuta. Nota-se, inclusive, mais uma vez a questão do olhar no romance.



E o olhar se faz presente em outro momento bastante expressivo, momento em que Bentinho e Patricio reparam suas esposas observarem os cadáveres de seus amigos, Escobar e Felipe. Há, pois, o olhar das esposas diante do cadáver e os olhar – turvo e acusador, como foi dito anteriormente – dos protagonistas. Em *Dom Casmurro*:

Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... [...] Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 171).

Em *A origem do mundo*:

A imagem da mulher nua do quadro, como se fosse mais real, mais vigente que todo o resto voltou a dançar na minha cabeça e imaginei Felipe, o imaginei então, antes de ter observado as reações descontroladas de Silvia diante de seu cadáver, e imagino-o com mais razão agora, depois daquele episódio, abrindo as pernas dela, colocando-as na mesma posição (EDWARDS, 2014, p. 17).

A narrativa de Edward, por vezes, beira a narrativa machadiana, estabelecendo uma relação mais direta entre os episódios. E este é um desses momentos. Bentinho e Patricio, já entregues em suas obsessões, observam as reações de suas esposas diante dos cadáveres e, pode-se notar que, na verdade, não importa qual seja a reação delas, o que for feito ou dito por elas significará algo – inclusive, as duas tiveram reações distintas, Capitu conteve-se e Silvia, por sua vez, mostrou-se mais emotiva. Qualquer reação, ação ou fala, portanto, significará algum tipo de revelação para os maridos, dado que estão com a ideia fixa da traição.

Outro elemento que *A origem do mundo* estabelece uma relação com *Dom Casmurro* é um tecido: o lençol em um; em outro, o lenço. Além de voltar-se também para a obra de Courbet. No quadro realista, o lençol é o véu que cobre o rosto da mulher e um dos seus seios, omitindo a sua identidade e tornando-a, assim, enigmática. Esse é, junto ao título do quadro (que ironiza o discurso religioso), uma das provocações de Courbet, ao omitir o rosto e a



identidade da mulher e representar apenas o sexo dela, de forma realista. No entanto, para Patricio, o rosto e a identidade da mulher importam, sim.

Patricio quer, de qualquer maneira, puxar o lençol, retirar esse véu que cobre o rosto da foto e revelar a identidade da modelo. E o pedaço de tecido aparece em *Dom Casmurro* de forma mais singela – com um pedaço menor de tecido, um lenço, e em uma referência a uma outra obra:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço, — um simples lenço! — e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis. (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.231).

O lenço aparece, então, na obra machadiana quando Bentinho vai assistir à peça *Otelo*, de Shakespeare, outra história que retrata o ciúme avassalador de um homem. Nesse sentido, esse elemento aparece aqui como uma sugestão, como algo que impulsiona o protagonista a refletir sobre o ciúme. Um simples lenço bastou a acender os ciúmes em Otelo, e é justamente o lençol que cobre o rosto da modelo da foto que acendeu os ciúmes e perturba Patricio.

O lençol também é um elemento que está intimamente ligado, no imaginário coletivo, ao ato sexual, uma vez que a cama é um dos lugares mais comuns a essa prática. E isso justifica a fala de Bentinho de que “os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis”, no sentido aqui de se descobrir uma traição. Contudo, em *A origem do mundo*, o lençol é o elemento que não revela a traição, pelo contrário, é justamente o lençol que não permite essa revelação.

No auge do seu desespero, e encaminhando-se para o fim da narrativa, Patricio pega a foto e compara com sua esposa, colocando-a na cama na mesma posição da releitura de *A origem do mundo*:

Não quer ficar na mesma posição da mulher da foto? Não respondi nada também. Ele, então, levantou os lençóis, que mal se podia suportar por causa



do calor, e cobriu o meu rosto. Depois separou minha perna esquerda. Olhou para mim, acho, porque eu não o via, durante algum tempo, e provavelmente me comparou com a foto. - É você - sussurrou, subindo em cima de mim, me penetrando, sem deixar que tirasse o lençol do rosto (EDWARDS, 2014, p. 142).

É interessante notar, para além da cena provocativa, a questão do narrador. Este é o último capítulo da obra de Edwards e quem narra é Silvia. O romance possui onze capítulos, alterando entre três narradores. Dos onze capítulos, oito são narrados pelo próprio Patricio, dois são narrados por um narrador em terceira pessoa e extradiegético, e o último capítulo narrado por Silvia. É muito interessante essa troca de narradores em *A origem do mundo* e mais significativa ainda o fato de Silvia narrar, de ter o direito à voz. É como se reivindicasse o direito à voz para Capitu, isto é, o direito de se defender, de apresentar a sua versão, uma vez que em *Dom Casmurro* esse direito é negado.

Em *A origem do mundo* é concedido à Silvia o direito de narrar e contar os fatos a partir da sua perspectiva. E isso se mostra revelador, pois da mesma forma que, ao longo da narrativa, o leitor vai percebendo o jogo estabelecido por Patricio, Silvia também percebe e acaba também entrando nesse jogo, já que entende ser inútil qualquer forma de tentar provar que nada aconteceu entre ela e Felipe:

Estive apaixonada como louca por Felipe, repetia a mim mesma, quase com assombro, mas ninguém soube, nem o doutor nem ninguém e, claro, nem o próprio Felipe, que passava por cima dessas coisas e nem percebia, o desgraçado! E o doutor, Patito, eu amo profundamente, tenho por ele um carinho cada dia maior. Oxalá viva muitos anos mais. [...] Por outro lado, penso que a fantasia de Patito é perigo, veneno, doença da cabeça, e que ao mesmo tempo é vida. (EDWARDS, 2014, p. 144).

Silvia, ao não revelar para o marido que, de fato, nunca o traiu com Felipe, alimenta e contribui para a continuação desse enigma inventado por Patricio que, por sua vez, é um impulso de vida para o marido. A personagem, assim, em uma direção oposta ao que se esperaria dela, revela a “não-traição” apenas ao leitor, o que também é significativo, tendo em vista a autonomia e capacidade da personagem em decidir os direcionamentos da sua história e, conseqüentemente, da narrativa.



Em vias de conclusão, retornando ao assunto da suposta continuação do quadro de Courbet e ao artigo de Eliane Brum, a jornalista faz a seguinte reflexão:

O rosto da mulher nunca foi o enigma. Nem me parece que a possibilidade de imaginá-lo seja o ganho ao se manter o mistério. O enigma é de outra ordem – e está em lugar diverso. É a capacidade de representar o enigma que tornou esse quadro tão polêmico, na medida em que ele não representa o irrepresentável – o sexo da mulher. O que ele representa é justamente o enigma. Esta é a sua transgressão. Esta é a razão de provocar um incômodo que atravessa o tempo (BRUM, 2013).

Apesar de não haver relação entre os dois assuntos (o do suposto quadro de Courbet e o do romance de Edwards), uma vez que o livro é anterior ao acontecimento, essa questão do enigma parece ser justamente a discussão no romance do escritor chileno. E é também a capacidade do romance de representar esse enigma e de, além disso, discutir questões de outras ordens – como desilusão política e profissional, o pavor da velhice e a questão da mulher e os seus direitos – que faz de *A origem do mundo*, um romance interessante admirável.

Dessa forma, a princípio, o tema da traição pode saltar aos olhos do leitor e, se este continuar a fazer uma leitura superficial, a única coisa relevante da história se restringirá a esse tema, da mesma forma que, por muito tempo, foi feita a leitura de *Dom Casmurro*. No entanto, a grandeza da obra de Edwards, como se tentou mostrar neste trabalho e, parodiando agora a fala de Brum, é de outra e está em lugar diverso.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Escala, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BRUM, Eliane. *A cara da vagina*. 2013. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2013/02/cara-da-vagina.html>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

EDWARDS, Jorge. *A origem do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades – Poétique* (nº 27). Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LLOSA, Mario Vargas. A origem do mundo. In: EDWARDS, Jorge. *A origem do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 149-155.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.