

O outro cão – notas sobre substituições em “O crime do professor de matemática”

CLARA ROWLAND
(Universidade Nova de Lisboa)

Résumé

À partir de la convergence entre, d’une part, l’histoire textuelle du noyau narratif de « O crime do professor de matemática » – nombreuses fois réécrit tout au long de l’œuvre de Clarice Lispector – et, d’autre part, la représentation, dans la nouvelle, d’un crime qui se renouvelle et ne se laisse pas clôturer, nous proposons dans cet essai d’établir des liens entre le jeu de doubles et de substitutions que le texte met en scène et certaines tensions fondatrices de *Laços de família* : notamment celle qui oppose la forme fermée et explicitement délimitée de la nouvelle à une interrogation dynamique – à la fois rhétorique, formelle et thématique – à propos de la possibilité de délimitation sur laquelle la forme brève repose.

Mots-clés : *Laços de família*, « O crime do professor de matemática », double, fantasma, réécriture, forme brève

Abstract

This essay will look into the congruence between the textual history of the core of Lispector’s “O Crime do Professor de Matemática” – so often rewritten throughout her oeuvre – and its depiction of a crime reinstated and denied closure in order to relate the interplay of doubles and substitutive gestures that the story sets in motion with *Family Ties*’s dynamic (at once rhetorical, formal and thematic) questioning of the limits and boundaries of the short story.

Keywords : *Laços de família*, “O crime do professor de matemática”, double, ghostly, rewriting, short form

E o dia em que chorei? – havia certo desejo de mentir também – estudava matemática e subitamente senti a impossibilidade tremenda e fria do milagre.

Perto do coração selvagem

1. Duplos

Na abertura do único filme dramático de Ernst Lubitsch, *The Man I Killed*, de 1932, um soldado francês, num confessionário, implora a um padre a absolvição pelo crime que cometera na guerra – a morte de um jovem alemão, músico como ele, nas trincheiras. O padre, que inicialmente pensa tratar-se da confissão de um assassinato, recusa-se depois a ouvir o homem: o crime cometido na guerra não é, aos olhos da igreja ou da pátria, um crime. Em desespero,

perguntando se é a única resposta que pode obter “na casa do Senhor”, o homem decide partir para a Alemanha, para o seio da única família que acredita capaz de julgar o crime cometido: a família do jovem morto. Lá chegado, porém, não terá coragem de confessar o que fez; introduz-se na família com uma falsa identidade, declarando-se amigo do filho, ganha o afecto dos pais e o amor da noiva do alemão. Tenta depois afastar-se, mas já não consegue. Depois de confessar à noiva quem é, dispõe-se aterrorizado a ocupar para sempre, sob o olhar dela, o lugar do homem que matou, sacrificando a sua identidade para manter a ilusão dos pais do morto. Adaptado de uma peça de Maurice Rostand, o filme de Lubitsch constrói a sua complexa narrativa a partir de um jogo de duplos, que começa já na sequência da morte do jovem soldado alemão – em que o francês completa a assinatura do alemão numa carta que a morte deixou interrompida – e termina na sua decisão, rendido à sua função de substituto do outro, de tocar para os pais o violino do morto. O título, *The man I killed*, revela-se assim ambíguo, podendo ser lido como descrição de Walter, a vítima, ou de Paul, o assassino, que se anula para sempre na subscrição punitiva de uma identidade fantasma.

A figura de um homem a implorar censura pelo seu crime numa igreja que recusa ver o seu crime como crime recorda o professor de matemática, personagem do conto de Clarice Lispector que aqui me ocupará – um homem que procura expiar o crime de ter abandonado o seu cão enterrando um cão desconhecido na cidade para onde foi viver, até perceber, depois de o fazer, que no abandono do cão realizou o crime impune, para o qual não há perdão nem cobrança. Lemos no texto:

Um homem ainda conseguia ser mais esperto que o Juízo Final. Este crime ninguém lhe condenava, nem a Igreja. “Todos são meus cúmplices, José.” Eu teria de bater de porta em porta e mendigar que me acusassem e me punissem: todos me bateriam a porta com uma cara de repente endurecida¹.

No final do conto, o professor percebe que só desenterrando o cão desconhecido que acabou de enterrar em nome do cão abandonado pode verdadeiramente renovar o seu crime, que fora “algo realmente impune e para sempre” (p. 112). É o que fará, como veremos, antes de regressar, “como se não bastasse ainda”, para “o seio da sua própria família” (p. 113).

É este o segundo aspecto que me interessa destacar nesta breve aproximação com o drama de Lubitsch: a escolha do seio da família como espaço de activação permanente da culpa. No filme de Lubitsch, essa escolha não é imediata – pois Paul dirige-se à família de Walter, inicialmente, esperando poder confessar-se e receber o perdão da mãe do morto. No entanto, o

¹ Clarice Lispector, *Laços de família*, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 112. A partir de agora, as citações desta edição de *Laços de família* serão identificadas apenas com o número da página.

jogo de enganos que a sua presença naquela casa activará, e de que não se conseguirá desenredar, instaura uma duplicação: o segundo crime de Paul é um crime de substituição, em que se assume como duplo do homem que matou, usurpando o seu lugar numa espécie de segunda morte. Não há, de facto, absolvição nesse final terrível: a claustrofóbica lógica sacrificial do papel de substituto é a que permite a materialização da culpa na presença de Paul – uma culpa que, como no conto de Clarice, “inquietantemente” os pais não cobram e que se reforça em proporção da gratidão que demonstram.

Também em “O crime do professor de matemática” tudo se joga num jogo de duplos e de substituições, que determinam que o homem que subiu a colina com um pesado saco às costas e com a intenção de se libertar do remorso que o atormentava possa descer de mãos vazias mas com a sua culpa em aberto. O processo de clarificação da sua intenção inicial acontece todo em confronto com a equação que pôs em prática: a de enterrar um cão incógnito no lugar do outro – “Então, já que o cão desconhecido substituíra o ‘outro’, quis que ele, para maior perfeição do ato, recebesse precisamente o que o outro receberia” (p. 108) –, a de criar um falso enterro para uma falsa culpa – pois o crime do abandono do cão é já substituição do “crime maior” que não teria coragem de cometer. E o professor tentará depois desfazer a sua punição através de um processo de exumação do cão sepultado que se constitui agora, noutra equivalência, ao mesmo tempo como um novo crime e como renovação do crime antigo: “E assim o professor de matemática renovara o seu crime para sempre” (p. 113).

A escolha do espaço familiar como território de uma culpa sem absolvição, precisamente porque sem condenação, é o passo último do professor (“como se não bastasse ainda”), que o devolve à situação inicial – a de culpado no meio daqueles que não o julgam – mas com uma leitura mais radical da irreversibilidade do seu crime. Tal como acontecia no filme de Lubitsch, a circularidade da história de Clarice, desenhada através de duplicações, é ao mesmo tempo irrevogável e imperfeita, afectando todos os seus intervenientes. O professor, depois de decidir que enterraria o cão no mesmo lugar onde enterraria o “verdadeiro” cão, e percebendo que esse lugar é o lugar onde está naquele momento, recua com agilidade. Diz o texto: “Porque lhe pareceu que sob os seus pés se desenhara o esboço da cova do cão.” (p. 109) A reversibilidade fantasmática que o jogo de duplos ao longo do conto instaura afecta também o professor – que terminará o conto numa descida que já não é desvinculável desta sugestão de uma morte em vida.

2. Cachorro morto

Permitam-me um segundo desvio. Numa entrevista com Vilma Arêas, promovida pela Fundação Casa Rui Barbosa, Nuno Ramos recordava, a propósito da instalação “Monólogo para um cachorro morto”, a importância de “O crime do professor de matemática” de Clarice Lispector para a sua obra:

Na verdade, é como se eu tivesse enterrado o texto e não o bicho. Clarice Lispector escreveu o texto de que eu mais gosto da literatura brasileira – bem, não sei se é o que eu mais gosto, porque o que eu mais gosto é a poesia de Carlos Drummond de Andrade –, mas é o texto que mais me emocionou na vida, que se chama “O crime do professor de matemática”. Eu adoro esse negócio, que é assim: o cara abandona o cachorro e depois enterra um duplo do cachorro abandonado. [...] Então é um pouco assim: como eu não enterrei o cachorro, eu enterro o texto².

Os ecos disto na obra de Nuno Ramos – do “Monólogo para um cachorro morto” até à construção articulada de *Junco*, em que cadáveres abandonados de cães e troncos perdidos na praia são postos em relação através da justaposição de versos e fotografias – são evidentes. E a associação da escrita, ou da prática artística, ao mesmo tempo a operações de sepultamento e a uma lógica fantasmagórica dos materiais é decisiva. Em “Monólogo para um cachorro morto”, um homem deixa junto à carcaça de um cão encontrado na berma da estrada um gravador que, na sua ausência, começa a debitar para o corpo um longo texto que o interpela. A fantasmagoria da voz gravada é jogada contra a fixidez irredutível do cadáver, contra a sua excessiva visibilidade, invertendo nessa destinação impossível as posições do vivo e do morto, do corpo ausente e do corpo presente.

É uma leitura poderosa de algumas tensões dominantes no conto de Clarice Lispector. Mas talvez mais do que a figura do cão interesse a Nuno Ramos no conto de Clarice a circularidade do ritual, preso na repetição e anulação dos seus gestos: o corpo insepulto, depois enterrado, depois exumado. De facto, dar sepultura e exumar são gestos básicos da gramática da obra de Nuno Ramos. Estou a pensar na instalação *Luz negra* (2002), em que caixas de som gigantes são enterradas para emitirem, do fundo da cova, o samba apocalíptico de Nelson Cavaquinho; ou em *Ó*, no capítulo “Túmulos”, onde se reflecte sobre a morte do próprio túmulo e a devolução dos corpos à luz do dia:

É quase impossível manter o morto em sua cova, algumas gerações e ele já está voltando para cima, feliz feito a brancura de seus ossos ou a pedraria dos seus dentes. Quando o exumam, as roupas que o viram apodrecer são amarfanhadas pelas mãos de seus

² “Nuno Ramos/Vilma Arêas”, Flora SÜSSEKIND e Tânia DIAS (org.), *Cultura brasileira hoje: diálogos*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, p. 480.

coveiros e os sapatos atirados para o alto com os cadarços amarrados ainda, pois o pé sumiu dentro deles sem precisar desatá-los³.

No conto de Clarice, não é por acção do tempo ou da natureza que o corpo regressa à superfície, pois tudo parece jogar-se na relação estranhamente invertida entre o sepultamento e a exumação. Na sua estrutura, a história do professor completa-se no momento em que desfaz o que começou por fazer, refazendo, numa circularidade imperfeita, como sugeria no ponto anterior, a situação anterior ao início do conto. Desfazer e refazer, nesta complexa estrutura, coincidem. O corpo enterrado devolvido à superfície repõe o crime do professor ao transformar um cadáver de berma de estrada – como os que tanto interessam a Nuno Ramos – num cadáver que se escolheu exumar.

3. Repetição

Um movimento repetitivo, preso entre a sepultura e a exumação, é também o que melhor descreve a história deste conto de Clarice. Quando, na “Explicação inútil” que integrava *A legião estrangeira* em 1964, Clarice comenta a génese dos contos da sua colectânea mais famosa, dirá sobre “O crime do professor de matemática”:

“O crime do professor de matemática” chamava-se antes “O Crime”, e foi publicado. Anos depois entendi que o conto simplesmente não fora escrito. Então escrevi-o. Permanece no entanto a impressão de que continua não escrito⁴.

Como já foi muitas vezes sublinhado pela crítica clariciana, o conto de *Laços de família* tem como base um biografema a que Clarice regressa insistentemente ao longo da sua obra: o do abandono do cão Dilermando, comprado em Nápoles e lá deixado aquando da sua mudança para a Suíça. Justamente de Berna, em 1946, Clarice enviará para o suplemento *Letras e artes* do jornal *A manhã* a sua primeira colaboração, intitulada “O Crime”, primeira versão do que virá a ser, em *Alguns Contos* e depois *Laços de família*, “O crime do professor de matemática”; a história do abandono de Dilermando aparece depois contada em *A mulher que matou os peixes*, narrativa infantil de Clarice insistentemente construída sobre a culpa e o animal, e pontua toda a obra tardia de Clarice na figura de outro cão, Ulisses – o cão, aliás, que a acompanhará na estátua no Leme.

³ Nuno RAMOS, *Ó*, Lisboa, Cotovia, 2010, p. 30-31.

⁴ Clarice LISPECTOR, “Fundo de gaveta”, “A explicação inútil”, Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.* [edição crítica de Benedito Nunes], Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle, Brasília, CNPq, 1988, p. 293.

Se é verdade que o procedimento de recuperação, refundição, reescrita e republicação foi constante na actividade de Clarice, não deixa de ser impressionante a congruência entre a história textual deste núcleo narrativo e a figuração em que o conto assenta de um crime que se renova e não se deixa fechar. Não apenas no sentido em que, como aponta Carlos Mendes de Sousa, a culpa não resolvida activa uma compulsão de escrita⁵; mas também porque, acredito, é em “O crime do professor de matemática” que Clarice figura uma das tensões fundadoras do seu trabalho sobre o conto, e em particular de *Laços de Família*: a que opõe a forma fechada e explicitamente delimitada do conto a um questionamento dinâmico – ao mesmo tempo retórico, formal e temático – da possibilidade de delimitação em que a forma breve assenta. Isso acontece, em muitos dos textos mais emblemáticos do livro, através de uma complexa metaforização das operações formais que abrem e fecham os contos – no final de “Amor”, por exemplo, através da comparação com a chama do dia que, apagada, permite que o dia termine mas também que conto mergulhe na escuridão que associou ao cego e à deriva de Ana; na conclusão de “Os laços de família”, através da comparação com as ondas que se quebram, como o dia, contra os rochedos do Arpoador, extinguindo-se apenas para se renovar; em “A imitação da rosa”, por último, através da metáfora final da partida do comboio, que marca ao mesmo tempo a saída inexorável da personagem do espaço da narrativa e da linguagem e o vínculo entre essa partida definitiva e o regresso que abria o conto, sugerindo assim a sua repetição cíclica. Em “O crime do professor de matemática”, como veremos, a operação de questionamento dos limites tem outra configuração, particularmente precisa: o conto pode ser descrito através da justaposição de dois gestos de sinal contrário, sepultar e exumar, um desfazendo o outro, um anulando o outro, e o segundo reinstaurando o gesto original que a delimitação do conto excluía mas que esta estrutura permitiu reactivar, num complexo jogo de substituições, no seu interior.

4. Fora de campo

Referi brevemente “A imitação da rosa”. Talvez seja interessante pensar essa aproximação menos óbvia com o conto que aqui me ocupa. Em “A imitação da rosa” e “O crime do professor de matemática”, tudo é determinado por algo que acontece *antes*, e que se configura, desde o início, como um acontecimento traumático ou, de algum modo, resistente à descrição. Em “A imitação da rosa”, sabemos que Laura estava agora “de novo ‘bem’”, e é ao longo do conto que o tempo anterior é convocado e descrito, inicialmente por oposição irónica ao presente de

⁵ Carlos MENDES DE SOUSA, “A íntima desordem dos dias”, Clarice Lispector, *Laços de família*, *op. cit.*, p. 142.

Laura, mas progressivamente como preparação para o regresso de Laura a esse espaço exterior a que o conto não tem acesso. Não é uma estrutura muito diferente da que é sugerida em “Amor”, em que a crise de Ana (“o que chamava de crise viera afinal”, p. 20) é posta em relação, de modo vago, com “o que sucedera a Ana antes de ter o lar” (p. 18), mas aqui é trabalhada em clara relação com os limites do conto, pois Laura permanece no espaço do texto apenas durante o intervalo entre o seu regresso e a sua partida para algo comparável à “perfeição do planeta Marte” (p. 34). O conto, aliás, debruça-se explicitamente sobre a violência dessa delimitação, com a radical transição de ponto de vista que introduz o olhar do marido como único ponto de vista possível depois da partida de Laura, já fora da linguagem, nos momentos finais. Com esse gesto, o conto parece ao mesmo tempo debruçar-se para fora de si, continuando quando, em rigor, “já partira” (p. 47), e convocar para o seu interior, ainda que por momentos, uma crise que o põe em causa, e que já o corroía por dentro – “como se pinga limão no chá escuro e o chá escuro vai clareando todo” (p. 45) – sugerindo o regresso a uma condição em que o próprio conto se torna impossível. A “imitação” da rosa é também a imitação possível, no interior do conto, de uma dimensão que lhe é radicalmente alheia.

Na circularidade de “O crime do professor”, que começa e acaba nas mesmas escarpas da colina que separam o planalto da cidade, uma estrutura semelhante acaba por se definir. Durante toda a primeira parte da narrativa, assistimos aos preparativos e aos gestos do professor, ocupado em torno do cadáver e do ritual que divisou. A motivação do ritual, porém, e o seu alcance, só se esclarecem várias páginas depois, quando, depois de terminar o enterro do cão “estranho e objectivo” (p. 109) que recolhera na rua, o professor pode “pensar livremente no verdadeiro cão” (p. 109.). O crime do professor de matemática é então, e só então, no monólogo perante o outro cão já enterrado, nomeado e ponderado. E é com a dissecação “matemática” da sua acção – que surge uma vez concluído o acto de substituição – que o professor revela a si próprio e ao leitor, ao mesmo tempo, a natureza do seu crime. Como sublinha Carlos Mendes de Sousa, é justamente essa parte a ser expandida na reescrita de “O crime” – através “do predomínio do monólogo interior, uma espécie de acto de contrição”⁶ – e também através da acentuação do vínculo entre este homem e a sua profissão, totalmente ausente na primeira versão, em que era apenas “o homem”, e agora reforçada enquanto caracterização de um modo de pensamento determinante para o caminho do conto.

No entanto, já na primeira versão a bipartição do conto era clara: a nomeação do crime ocorria, apenas, na segunda metade do conto, conduzindo à compreensão que determinará a

⁶ *Ibid.*, p. 142.

necessidade de anular (com gestos simples, agora) os gestos elaborados do ritual substitutivo que constituía a primeira parte. O que parecia ser resolução e fecho de um acontecimento, transforma-se na sua reatualização. Nos dois contos, então, um gesto de imitação – da rosa, do cão – transporta violentamente para o interior do conto o acontecimento original que o conto, para poder começar (de volta a casa, ou na nova cidade), teve de deixar, ou tentou deixar, de fora; e é a essa dimensão exterior que se regressa, de forma mediada, no final do conto. O conto clariciano, nesta versão, é o simulacro de um crime, ou de uma crise, tanto mais violento quanto era determinado o esforço inicial para o delimitar. Acentuando essa estrutura, “O crime do professor de matemática”, antes e depois da invocação “livre” do abandono de José, dá a ver o rosto do cão desconhecido, único corpo presente, único corpo visível que o professor abandona, duplamente culpado, no alto da colina que é também o espaço do conto.

4. Miopia

Talvez seja por essa importância do fora de campo que a questão da visibilidade – sempre tão determinante em Clarice – ganha aqui um destaque particular. Numa carta de Berna, depois do abandono de Dilermando, Clarice escreverá às irmãs: “Não posso ver um cão na rua, nem gosto de olhar”⁷. E o conto é dominado por referências aos olhos – do cão, do outro cão, do professor – e ao campo de visão do professor que subiu a colina para não ver a cidade, como nesta passagem: “Viu muito claramente, e com certa inutilidade, a chapada deserta. Mas observou com precisão que estando sentado já não enxergava a cidadezinha embaixo” (108).

Atente-se, porém, no modo como a relação com o cão anónimo é determinada, desde o início, por uma recusa da visão. No primeiro momento em que é referido, o cachorro morto é um corpo dentro de um saco. O professor “mantinha os olhos profundamente fechados enquanto o puxava” (p. 108), e quando os reabre constata a claridade do ar antes de começar a cavar. Só depois de preparar a cova e de lá pousar o cão, repara: “Que cara estranha o cão tinha. Quando com um choque descobrira o cão morto numa esquina, a ideia de enterrá-lo tornara seu coração tão pesado e surpreendido, que ele nem sequer tivera olhos para aquele focinho duro e de baba seca” (p. 109). Coberto o cão com terra, “o homem se levantou, sacudiu a terra das mãos, e não olhou nenhuma vez mais a cova. E agora ele podia pensar livremente no verdadeiro cão” (p. 109). A libertação obtida com o enterro permite ao professor finalmente nomear o seu crime e o seu cão, anulando, com o ocultamento sob a terra da figura do cão desconhecido, a dicotomia entre o cão presente e o cão ausente. No início da sua empreitada, líamos: “Tratava-se de tornar

⁷ *Apud* Carlos MENDES DE SOUSA, *op. cit.*, p. 141.

o fato ao máximo visível à superfície do mundo sobre o céu. Tratava-se de expor-se e de expor um fato, e de não lhe permitir a forma íntima e impune de um pensamento” (p. 109). Agora que o cão presente é tão invisível quanto o outro cão, é possível para o professor juntá-los num único pensamento.

Como tantas personagens de Clarice, o professor é associado, desde o início do conto, à miopia (“Olhou para baixo com olhos míopes”, p. 107). E ao longo da narrativa, o professor tira e volta a pôr sucessivamente os seus óculos de míope – para agir, para pensar, para observar – sublinhando a progressiva dissecação da sua acção. Cito alguns exemplos só da primeira página (p. 107): “Tirou os óculos talvez para respirar melhor porque, com os óculos na mão, respirou muito fundo”; “Sem os óculos, seus olhos piscaram claros, infamiliars. Pôs de novo os óculos, tornou-se um senhor de meia idade e pegou de novo no saco”; “Certamente os óculos o incomodavam porque de novo os tirou, respirou fundo e guardou-os no bolso”. Marta Peixoto, a propósito do conto, sugere:

The narrator, however, makes much of his nearsightedness, of his putting and removing his glasses, as if to imply that his lucidity is an obstacle to insight, just as the confusion of the female characters is a mode of understanding⁸.

No entanto, tal como não me parece certo que a caracterização do professor como “matemático” e frio – acentuada também na reescrita de “O Crime” para o conto de *Laços de família* – assente apenas numa suposta desvalorização da lógica cartesiana, também a acentuação do defeito de visão não se parece limitar a uma crítica da visão lúcida.

Pense-se por exemplo na dupla exploração retórica da índole matemática e da visão míope que Clarice faz num conto de *A legião estrangeira*, intitulado “Evolução de uma miopia”. A criança protagonista é caracterizada ao longo do texto pela sua precisão, “lidando com os componentes da incerteza com uma concentração de que examina através das lentes de um microscópio”⁹. A atenção microscópica à instabilidade funde-se, na formação da personagem, com o tique de míope que o acompanhará para sempre:

Quando homem, manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, o que deslocava os óculos – exprimindo com esse cacoeite uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade¹⁰.

⁸ “No entanto, o narrador dá muito destaque à sua miopia, através do gesto de colocar e remover os óculos, como se insinuasse que sua lucidez seria um obstáculo à perspicácia, do mesmo modo que a confusão das personagens femininas seria um modo de conhecimento”, Marta PEIXOTO, *Passionate Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 34.

⁹ Clarice LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

Também em “O crime do professor de matemática” está em causa o movimento duplo que a miopia activa: por um lado, a relação entre distante e próximo, nítido e difuso; por outro, o gesto repetitivo de pôr e tirar os óculos como exposição e encenação de um exercício de correcção. Parece-me que é precisamente essa lucidez aberta ao ajustamento a funcionar como motor implacável da lógica do professor, que é obrigado a rever a sua equação depois de activar retroactivamente uma cadeia de substituições que materializam no crime cometido todos os crimes por cometer. A leitura do abandono de José como um crime “disfarçado” – que o professor faz “cada vez mais lúcido” – é a que sugere ao professor que não deve fazer com o cão incógnito o que faria com José, corrigindo o seu gesto, e sim o que *fez* com José: ou seja, que o único caminho não disfarçado será o de repetir e não anular o seu crime – abandonando e expondo o cadáver do cão desconhecido que enterrou *como se fosse o outro*, enredado na sua sequência de substituições. Com esse gesto, o professor reproduz os termos do seu primeiro crime, mas aplicados agora apenas ao corpo exposto e presente do cachorro desconhecido. Não é então estranha à lógica da miopia a relação que o conto estabelece entre o verdadeiro cão e o seu duplo: apenas o crime presente pode deixar-se ver, sem compensação, pelo olhar míope do professor, que assim o entende até às últimas consequências, num movimento de aproximação punitiva.

É possível por isso sugerir que o efeito determinante do longo monólogo para o cachorro José seja o de levar o professor, instigado pela fantasmagórica resposta do cão ausente (“como se José, o cão abandonado, exigisse dele muito mais que a mentira”, p. 103), a olhar o cão desconhecido que enterrou, e que se revela enfim aos seus olhos e na textura do conto na sua materialidade resistente. Se, como vimos, ao encontrar o cão cadáver o professor, tomado pela ideia de o enterrar, “nem sequer tivera olhos para aquele focinho duro” (p. 109), agora é a reflexão que interpela e responde a José que o levará, por fim, a ter olhos para olhar: o professor “olhava a cova onde enterrara a sua fraqueza e a sua condição” e o “cão escuro apareceu afinal inteiro, infamiliar com a terra nos cílios, de olhos abertos e cristalizados” (p. 113), quase como uma revelação fotográfica que enfim se define e imprime. No final da travessia do professor, é impossível não ver e é impossível não ser visto, mesmo que seja pelos olhos cristalizados e infamiliars de um cachorro morto.

Bibliografia

Carlos MENDES DE SOUSA, “A íntima desordem dos dias”, Clarice Lispector, *Laços de família*, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 127-148.

Clarice LISPECTOR, “Fundo de gaveta”, “A explicação inútil”, Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.* [edição crítica de Benedito Nunes], Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle, Brasília, CNPq, 1988.

Clarice LISPECTOR, *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

Clarice LISPECTOR, *Laços de família*, Lisboa, Cotovia, 2006.

Marta PEIXOTO, *Passionate Fictions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

Nuno RAMOS, *Ó*, Lisboa, Cotovia, 2010.

Flora SÜSSEKIND e Tânia DIAS (org.), *Cultura Brasileira Hoje: diálogos*, vol. I, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2018.

Filmografia

Ernst LUBITSCH, *The Man I Killed (Broken Lullaby)*, 1932.