

CIDADÃO CRUZ:

uma homenagem aos 50 anos de um clássico do *boom* latino-americano

Alfredo Monte

GENERALIDADES

Para a minha geração, a dos nascidos nos anos 1960, a grande referência em se tratando de alta qualidade, quando começávamos a ler a literatura contemporânea (e isso numa época em que a prática teórica — Derrida, Deleuze *et cetera* — ameaçava engolir o exercício literário, cooptando-o ao seu próprio discurso), eram os autores hispano-americanos. De autores mais recentes, como García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Cabrera Infante, Lezama Lima, a autores mais antigos como Neruda, Borges, Paz, Carpentier e Onetti, o *boom latino-americano*, como ficou conhecido, teve como carro-chefe, é claro, *Cem anos de solidão* (1967).

Mas já podemos falar em meio-século do *boom* uma vez que várias obras que ficaram famosas na esteira dele e de seu maior sucesso chegaram a essa vetusta idade, como foi o caso, no ano passado, de *Sobre heróis e tumbas* (Ernesto Sábato), como será o caso, ano que vem, de *O jogo da amarelinha* (Julio Cortázar), e é o caso, neste ano de 2012, de *Histórias de cronópios e famas* (Cortázar), *La mala hora- O veneno da madrugada & Os funerais da mamãe grande* (García Márquez), *O Século das Luzes* (Alejo Carpentier).

É o caso, também, dos dois títulos mais sólidos (ainda) da extensa e prolífica carreira do mexicano Carlos Fuentes: *A morte de Artemio Cruz & Aura*.

Mencionei a geração ao qual pertencço. Pois bem, nos anos 1980, como seria de esperar, eu tinha lido e gostado muito dessa literatura tornada visível para o mundo através do *boom* e ainda assim mantinha uma atitude de reserva para com Fuentes, atitude que não era só minha, pois embora admirado por muitos, outros o consideravam pretensioso e ruim (ele foi alvo, por exemplo, de várias tiradas sarcásticas do falecido Léo Gilson Ribeiro). Como eu mesmo tivera uma experiência indigesta, com *Terra nostra*, romance de 1975, resolvi tirar a teima com Hilda Hilst,

com quem me correspondia em meados daquela década. E ela me recomendou a leitura dos dois livros que se tornam cinquentenários agora, os quais achava lindos, especialmente *Aura*.

Com a devida vênia à autora de *A obscena senhora D*, vou deixar de lado esse pequeno (e perfeito) texto e me concentrar no romance.

A morte de Artemio Cruz representa uma das grandes experiências narrativas através das quais os hispano-americanos nos deram as últimas realizações do espírito do Modernismo, isto é, o romance como totalidade enciclopédica, abarcando o mundo, ou pelo menos dando essa impressão ao leitor. Aliás, como tentarei demonstrar, o romance de Fuentes, publicado quando o autor tinha 34 anos (nasceu em 1928), é uma espécie de síntese do gênero.

Permaneçamos ainda no umbral, sem adentrar o livro propriamente dito: como outros autores do *boom*, Fuentes apresenta a influência de Faulkner (mais visível do que a de Joyce e John dos Passos) e também podemos notar indícios de que ele lia atentamente as tentativas de renovação da linguagem ficcional do *nouveau roman* e sua contrapartida cinematográfica, a *nouvelle vague*. Afinal, eram tempos de propostas de revolução: da sociedade, através da militância e do engajamento; das formas artísticas; do comportamento. Tempos que já se nos afiguram nostálgicos.

No caso específico de Fuentes, além de Faulkner e dessas experiências que lhe eram contemporâneas, ainda havia uma presença muito forte, quase opressiva, ainda mais se levarmos em conta o tema que escolheu: em 1955, pouquíssimos anos antes, Juan Rulfo publicara o paradigmático *Pedro Paramo*, possivelmente o título mais extraordinário da chamada “novela de la tierra”, onde, malgrado a sofisticação da linguagem, o princípio-guia ainda é o regionalismo. como painel de problemas sociais, como atraso, miséria, exploração latifundiária e outros fantasmas presentes na vida latino-americana.

AINDA GENERALIDADES (mas nem tanto)

A morte de Artemio Cruz narra a história de um poderoso latifundiário-empresário-político do século XX, que aos 71 anos está moribundo devido a graves complicações intestinais. Ele não vivia com a esposa (morrerá durante uma

operação de emergência) e, apesar de ter dado um emprego ao genro, mantinha distância da família, que está preocupada com o seu testamento, tanto que várias vezes lhe perguntam onde está e Artemio tem o prazer perverso de fazer burlas com elas (a esposa e a filha; houve um filho, Lorenzo, que morreu na Guerra Civil espanhola, lutando pela causa republicana).

Artemio Cruz nasceu em 1889, filho bastardo de um truculento alcaide que foi assassinado por outro do mesmo naipe, que lhe tomou as terras. O menino foi criado por um tio, zelando pelos escassos membros remanescentes da família do pai (com os quais não lhe permitem ter contato), que vivem num casarão arruinado e sobrevivem graças ao trabalho de tio e sobrinho (a caracterização das pessoas do lugar, das relações entre elas, particularmente a da velha senhora, está entre os momentos mais fortes da “presença” faulkneriana no livro, lembrando a atmosfera de romances como *Absalão, Absalão!*).

Para não entregar toda a história para quem deseje ler o romance, adiante que após os 13 anos, Artemio “cai na vida”, e isso significa a Revolução Mexicana, aquela convulsão do país, no final da qual ele emerge como proprietário de terras através de trâmites faulknerianos (o autor de *O povoado* e criador de Flem Snopes, reconheceria bem os métodos do protagonista de Fuentes): ele esteve preso com Gonzalo Bernal, filho de Dom Gamaliel, principal dono de terras de Puebla, e o companheiro de cela lhe contou o suficiente sobre o pai. Conseguindo escapar do fuzilamento, e secundado pela mudança de forças no país, Artemio Cruz procura a casa de Gonzalo (primeiro apurando a sua situação de sua família na comunidade, onde os colonos são todos devedores de Dom Gamaliel, e ressentidos com sua posição confortável mesmo na crise que o país atravessa); Dom Gamaliel, pressentindo que ali está o homem que irá derrotar sua classe social, que poderá mesmo tomar-lhe as terras, com a autoridade de quem lutou na Revolução, acaba comprando-o através do casamento com a filha, Catalina.

O casamento durará oficialmente a vida toda, mas Catalina (uma personagem curiosa, que parece ao mesmo tempo meio faulkneriana e meio fruto do dramalhão tipicamente mexicano¹), apesar de amar o marido e ter prazer com ele, manterá uma

¹ Por exemplo, sua atitude de se dar ao marido prazerosamente durante as noites e depois mudar da água para o vinho seu comportamento durante o dia é similar à ritualística dicotomia levada a cabo por Mrs. Burden, a solteirona de *Luz em agosto*, em seu relacionamento com o marginal Joe Christmas; diga-se de passagem, o mesmo “ritual” de separação entre dia e noite no tratamento entre

atitude de desprezo que os afastará, principalmente depois da morte de Lorenzo (Catalina culpará Artemio pela morte do filho, pois ele o criou longe da influência da mãe, para que ele não perdesse seu instinto aventureiro e destemido, e não ficasse um burguesinho mimado e temeroso).

Já antes, mas com mais evidência após o filho ter morrido, Artemio vai se apropriando de terras, vai entrando na política através das negociatas e do fisiologismo, e começa a ser um testa-de-ferro para empreendimentos norte-americanos que exploram o México. Fica cada vez mais rico, mora numa mansão barroca, longe da família, sustentando uma amante jovem (Lilia), após um caso amoroso frustrado com Laura, mulher de um diplomata americano (na juventude, durante seu período “revolucionário”, ele também teve um grande amor, Regina, que ele estuprou, e depois começou a segui-lo de povoado em povoado, até ser enforcada, junto com outras pessoas, como retaliação de uma tropa inimiga).

E, assim chega aos 71 anos para viver sua agonia...

ENTRANDO NA NARRATIVA PROPRIAMENTE DITA

Os fatos são esses acima. Ou pelo menos, alguns fatos. Se todos, se alguns, isso não importa muito, pois *A morte de Artemio Cruz* é construído de uma forma através do qual eles se revelam problemáticos, prismáticos e quase fantasmagóricos.

A narrativa intercala (e, em certos momentos, justapõe) três focos narrativos: o primeiro, geralmente curto, em primeira pessoa; o segundo, também nunca muito extenso, em segunda (um procedimento formal até hoje pouco usual²); e longas (a

si de um casal é observado por Rosalina e Juca Passarinho em *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado.

² Há duas traduções brasileiras do romance: uma, de Geraldo Galvão Ferraz, publicada em 1968 pela Edinova e depois reeditada várias vezes (e revisada por Fernando Nuno Rodrigues), pela Abril Cultural e pelo Círculo do Livro; outra, de Inez Cabral, lançada em 1994 pela Rocco. Ambas tem soluções muito diferentes para esse uso do foco narrativo em segunda pessoa: na de Galvão Ferraz, ele opta por “tu”; Inez Galvão opta por “você”. Resta ao leitor decidir qual ele acha mais convincente:

“Tu não poderás estar mais cansado, mais cansado não; terás caminhado muito, a cavalo, a pé, nos velhos trens, e o país não acaba nunca. Lembrar-te-ás do país: ? Lembrá-lo-ás e não é um; são mil países, com um só nome. Saberás disso. Trarás os desertos vermelhos, as estepes de pita e tuna, o mundo do nopal, o cinturão de lava e crateras geladas...” (trecho da edição do Círculo do Livro, pág. 226).

não ser a última) sequências narrativas em terceira pessoa, embaralhadas cronologicamente ³.

Já se tornou lugar comum, ao se falar da obra de Carlos Fuentes, mencionar que o México é um país de tempos simultâneos, onde o passado está junto do presente, e que isso deve se traduzir numa polifonia narrativa que dê conta dessa simultaneidade e interpenetração de compassos temporais diversos (e essa proposição está na raiz de projetos posteriores ambiciosíssimos como *Terra Nostra*, *Cristóvão Nonato* e *A vontade e a fortuna*). Isso nos leva, é claro, inevitavelmente a Mikhail Bakhtin. O próprio Fuentes admite seu conhecimento do grande pensador russo e sua admiração por ele. No ensaio que abre seu *Geografia do romance* (1993), lemos: *“Ninguém definiu melhor, no plano teórico, esta nova fase do romance, do que Mikhail Bakhtin (...) O romance não só como encontro de personagens, mas como encontro de linguagens, de tempos históricos distantes e de civilizações que, de outra maneira, não teriam oportunidade de relacionar-se(...) O romance é a voz de um mundo novo em processo de criar-se. Essa noção*

“Você não poderá estar mais cansado, mais cansado não; e é que terá andado muito, a cavalo, a pé, nos velhos trens, e o país não acaba nunca. Lembrar-se-á do país? Lembrá-lo-á e não é um; são mil países com um só nome. Saberá disso. Trará os desertos vermelhos, as estepes de aldo e tuna, o mundo do nopal, o cinturão de lava e crateras geladas...” (trecho da edição da Rocco, pág. 207).

³ Pela ordem, temos as doze datas seguintes, dozes estações da *via crucis* de um personagem que carrega no sobrenome bastardo essa possibilidade interpretativa:

6 de julho de 1941;

20 de maio de 1919;

4 de dezembro de 1913;

3 de junho de 1924;

23 de novembro de 1927;

11 de setembro de 1947;

22 de outubro de 1915;

12 de agosto de 1934;

3 de fevereiro de 1939;

31 de dezembro de 1955;

18 de janeiro de 1903;

9 de abril de 1889.

*dinâmica do romance é, por outro lado, idêntica à natureza incompleta do gênero. Arena de linguagens em que ninguém disse a última palavra. A história não terminou. O reino da justiça ainda não foi alcançado.”*⁴

Na primeira pessoa, é o “eu” de Artemio que se recusa a aceitar a morte, que mantém aquela ilusão (que, no fundo, todos temos em maior ou menor medida conforme nosso narcisismo) de que tudo existe porque *eu* existo. Mesmo assim, já há um esgarçamento entre as fronteiras, e ele tem de debater consigo mesmo, com sua persona constituída, pois sente que se dissocia de si mesmo, embora relute: *“Não, doente não. Não, Artemio Cruz, não. Outro. Num espelho colocado em frente à cama do doente. O outro. Artemio Cruz. Seu gêmeo. Artemio Cruz está doente: não vive; não, vive. Artemio Cruz viveu. Viveu, durante alguns anos (...) Seu gêmeo. Artemio Cruz. Seu duplo. Ontem Artemio Cruz, o que só viveu alguns dias antes de morrer, ontem Artemio Cruz... que sou eu... e é outro... ontem...”*⁵. Há um momento em que Artemio, como sensação de estar vivo, ou pelo menos ter vivido, não se vale dos afetos, das lembranças, sequer dos nomes, mas das coisas físicas, dos objetos, que lhe deram prazer por tê-los visto, tocado, apalpado (e, em última instância, possuído). Também nessas seções em primeira pessoa, o horror animal que é se sentir alheado do próprio corpo, como se este fosse algo independente. Aqui, a nossa condição toca seus limites e a mortalidade é o tema onipresente. E mortalidade, não obstante toda a sua gama de perplexidades metafísicas, no sentido corporal. Não fosse o México um país tão “físico”, tão sensorial.⁶

⁴ Utilizo a versão de Carlos Nougué (que traduziu diversos livros de Fuentes), que saiu pela Rocco, em 2007, págs. 28-29.. Na continuação dessa reflexão, ele passa para um registro mais pessoal e revelador: *“Sempre concebi o romance como uma encruzilhada entre o destino individual e o destino histórico dos seres humanos; A morte de Artemio Cruz e Gringo velho obedecem, notoriamente, a esta estética da encruzilhada em que nenhuma voz, nenhuma pessoa, nenhum tempo têm o monopólio da verdade ou a proposição privilegiada do discurso.”*

⁵ Utilizo, aqui, e em outras passagens (salvo indicação contrária) a tradução de Galvão Ferraz (na edição do Círculo, pág. 12).

⁶ Não é ocioso registrar que, além desses embates íntimos, há uma percepção por parte do narrador em primeira pessoa, da comédia humana á sua volta, a família com seus rancores e seus interesses (o testamento), os médicos que não chegam a um acordo, o padre que vem lhe dar a extrema-unção., fatos que—até pela suspensão do tempo cronológico, substituído por um tempo meio alucinatório, o tempo de morrer—aparecem e reaparecem, combinados e recombina-dos, de forma reiterada nos treze segmentos que compõem esse foco narrativo. Há, ainda, uma frase misteriosa dita pelo moribundo,, a qual abordarei mais adiante.

Não é tão difícil entender, e nem parece artifício (embora o seja, e com grande engenho) que esse homem entupido de medicamentos, aprisionado num corpo que morre, ao mesmo tempo estranho a ele, deslize para um “tu” (ou um “você”, de acordo com a tradução escolhida⁷), desdobrando-se; mais ainda, mergulhando numa espécie de “memória da raça”, tornando-se arena entre vozes diversas, as coletivas e a(s) sua(s). Por que, afinal, somos mesmo unos? Alguém poderia afirmar isso? Um trecho como o seguinte poderá servir de exemplo:

“Deverás acreditar na noite e aceitá-la sem a ver, acreditar sem reconhecê-la, como se fosse o Deus de todos teus dias: a noite.. Agora estarás pensando que bastará fechar os olhos para tê-la. Sorrirás, apesar da dor que volta a insinuar-se, e tratarás de estender um pouco as pernas. Alguém te tocará a mão, mas não responderás a essa carícia? atenção? angústia? cálculo? porque terás criado a noite com teus olhos fechados e do fundo desse oceano de tinta navegará até ti um baixel de pedra que será alegrado em vão pelo sol do meio-dia, quente e sonolento: muralhas espessas enegrecidas, levantadas para defender a Igreja dos ataques dos índios e também para unir a conquista religiosa à conquista militar. Avançará para teus olhos fechados, com o rumor crescente de seus pífaros e tambores, a tropa rude, isabelina, espanhola, e atravessarás sob o sol a ampla espanada com a cruz de pedra no centro e as capelas abertas, a prolongação do culto indígena, teatral, ao ar livre, nas esquinas. No alto da igreja levantada no fundo da esplanada, as abóbadas de *tezontle* repousarão sobre os esquecidos alfanjes mudéjares, sinal de mais um sangue superposto ao dos conquistadores. Avançarás até a fachada do primeiro barroco, ainda castelhano, mas já rico em colunas de vides profusas e claves aquilinas: a fachada da Conquista, severa e agradável, com um pé no mundo velho, morto, e outro no mundo novo que não começava aqui, mas também do outro lado do mar: o novo mundo chegou com eles, com uma frente de muralhas austeras para proteger o coração sensual, alegre, cobiçoso. Avançarás e penetrarás na nave do batel, onde o exterior castelhano terá sido vencido pela plenitude, macabra e sorridente, deste céu índio de santos, anjos e deuses índios. Uma só nave, enorme, correrá até o altar folheado a ouro, sombria opulência de rostos mascarados, lúgubre e festivo rezar, sempre recompensado, com essa liberdade, a única concedida, de decorar um templo e enchê-lo com o sobressalto tranquilo, a resignação esculpida, o horror ao vazio, aos tempos mortos (...) Caminharás, na conquista de teu novo mundo, pela nave sem um espaço livre: cabeças de anjos, vides esparramadas, florações policrômicas, frutos redondos, vermelhos, capturados entre trepadeiras de ouro, santos

⁷ A focalização através da 2ª. pessoa, que foi celebrizado por Michel Butor em seu belo romance de 1957, *A modificação* (e utilizado por outra grande nome da literatura francesa, Marguerite Duras, em vários textos, por exemplo *A doença da morte*) também aparece no outro texto de 1962 de Fuentes, *Aura* (Olga Savary, na sua tradução, publicada pela L&PM, usa “você”).

brancos fixados, santos de olhar assombrado, santos de um céu inventado pelo índio à sua imagem e semelhança: anjos e santos com o rosto de sol e lua, com a mão protetora das colheitas, com o dedo indicador dos cães guias, com os olhos cruéis, desnecessários, alheios, do ídolo, com o semblante rigoroso dos ciclos. Os rostos de pedra atrás das máscaras rosa, bondosas, ingênuas, mas impassíveis, mortas, máscaras: cria a noite, enche de vento o velame negro, fecha os olhos Artemio Cruz...”⁸

Um índice desse deslocamento é a volubilidade dos tempos verbais que definem o passado, o presente e o futuro:

“Só quererias recordar, recostado, ali na penumbra de teu interior, o que vai suceder: não queres prever o que já sucedeu. Em tua penumbra, os olhos olham para a frente; não sabem adivinhar o passado. Sim; ontem voarás de Hermosillo, ontem, 9 de abril de 1959⁹ (...) e chegarás ao México, DF, às dezesseis e trinta e cinco em ponto (...) levantar-se-á um grito comum, entrecortado por um soluço baixo e as chamas começarão a crepitar até que pare o quarto motor, na asa direita, e todos continuem gritando e só te mantinhas sereno (...) Funcionará o sistema interno com que o motor combate o fogo e o avião aterrissará sem dificuldade, mas ninguém terá percebido que só tu, um velho de setenta e um anos mantiveste a compostura. Sentir-te-ás orgulhoso de ti mesmo, sem demonstrá-lo. Pensarás que fizeste tantas coisas covardes, que a coragem é fácil para ti (...) Gostarias de recordar outras coisas, mas, sobretudo, gostarias de esquecer o estado em que te encontras. Desculpar-te-ás. Não te encontras. Encontrar-te-ás. Serás trazido desmaiado para tua casa; cairás em teu escritório; virá o doutor e dirá que é necessário esperar algumas horas para dar o diagnóstico. Virão outros médicos (...) Ficarás estirado ali, sem tomar banho, sem fazer a barba: serás um depósito de suores, nervos irritados e funções fisiológicas inconscientes. Mas insistirás em recordar o que acontecerá ontem...”¹⁰

Aparentemente, o foco narrativo em terceira pessoa nos permite, apesar da ordenação cronológica caleidoscópica, conhecer mais objetivamente a trajetória que transformou Artemio Cruz de um bastardo que se engajou na Revolução num

⁸ Págs. 30-31

⁹ Esse “ontem, nove de abril de 1959” indicaria, se a narrativa nos desse alguma certeza, o que não faz, que Artemio Cruz na verdade está há um ano afastado e muito doente, uma vez ele nasceu em nove de abril de 1889, e se diz que ele está com 71 anos em seu discurso moribundo, inclusive na passagem que estou citando.

¹⁰ Págs. 12-14.

burguês que, como se diz por aqui, mama fartamente nas tetas do Estado, através de maracutaias e dos expedientes mais sujos, ainda mais porque possui uma cadeia de jornais. Trata-se, evidentemente, de um personagem que não encontra paralelo na história do nosso país, nós brasileiros não conhecemos esse tipo de pessoa que regime após regime, governo após governo está sempre ligado ao poder e auferindo lucros! De todo modo, teremos o contorno de uma vida, aquele “fio biográfico”, o qual, segundo Lukács, dá feição à forma do romance.

Mas é só aparentemente. Os processos tanto de dissociação quanto do dialogismo à feição de Bakhtín ocorrem igualmente nesses segmentos narrativos, ainda que de forma mais sutil. Por exemplo, nos episódios de 4 de dezembro de 1913, há um longo diálogo meio sentimental meio jogo erótico em que Artemio e sua amante, Regina, que o segue pelo caminho das batalhas, voltam sempre ao momento em que se conheceram, numa laguna formada entre as pedras e onde ela viu o reflexo dele, de uniforme, ao lado do seu, e ali na hora se apaixonou. Mais tarde, somos informados de que é um jogo mitômano, pois de fato o que aconteceu foi o seguinte (note-se, porém, como é “desrealizado” no texto pela persistência da magia do relacionamento):

“Regressaria às pedras daquela praia, enquanto o álcool branco lhe incendiava o estômago. Regressaria. Para onde? Para essa praia mítica que nunca existira? Essa mentira da menina adorada, essa ficção de um encontro junto ao mar (...) Ele deveria acreditar nessa mentira, sempre, até o fim. Não era real: ele não havia entrado naquela vila sinaloense como em tantas outras, buscando a primeira mulher que passasse, incauta, pela rua. Não era verdade que aquela moça de dezoito anos havia sido montada à força em um cavalo e violada em silêncio no dormitório comum dos oficiais, longe do mar, de face para a serra espinhosa e seca...”

Outro exemplo dos limites dos fatos objetivos na narração em terceira pessoa pode ser encontrado no segmento que narra o dia 3 de fevereiro de 1939, que seria o da morte de Lorenzo, o filho amado, que vai para a Espanha lutar pelo lado republicano, como o pai teria feito, com seu espírito aventureiro, o filho continuando onde o pai parou. Nesse dia, cômicos da derrota iminente, Lorenzo e seu parceiro Miguel, e outras pessoas, inclusive uma moça, Dolores, por quem o filho de Artemio sofre um *coup de foudre*, tentam atravessar a fronteira para a França, perto da qual Lorenzo, ao tentar um ato heroico, é abatido pela rajada de um avião alemão. Todo

o episódio é muito bonito, só que não passa de um devaneio do próprio Artemio, fabricado com alguns poucos elementos tirados de uma última carta enviada pelo entusiástico Lorenzo, que lhe foi enviada de um campo de concentração francês. Aí se insinua um dos temas centrais, e a meu ver, o mais pungente e profundo, de *A morte de Artemio Cruz*, e que fornece a contrapartida dessas partes biográficas tão ricas e movimentadas: a sensação final de que uma vida não é suficiente (ainda mais com a sensação de traição que acompanha Artemio), que outras vidas paralelas e alternativas teriam sido possíveis, que a própria vida do filho seria um outro caminho na encruzilhada da existência entendida não como mera individualidade e mero cômputo cronológico. E assim a terceira pessoa pode se transformar na primeira num ritmo de “a vida é sonho”, sinalizando que todas as divisões, segmentações são artifícios:

“Para baixo, para baixo, para baixo, Lorenzo, e essas botas novas sobre a terra seca, Lorenzo, e seu fuzil no chão, e um enjoo dentro do estômago, como se tivesse o oceano nas entranhas, e seu rosto já sobre a terra com seus olhos verdes e abertos e um sonho pela metade, entre o sol e a noite, enquanto ela grita e você sabe que por fim as botas vão servir ao coitado do Miguel com sua barba loura e suas rugas brancas e dentro de um minuto Dolores se jogará sobre você, Lorenzo, e Miguel lhe dirá que é inútil, chorando pela primeira vez, que devem continuar o caminho, que a vida está do outro lado das montanhas, a vida e a liberdade, porque sim, essas foram as palavras que escreveu: pegaram essa carta, tiraram-na da camisa manchada, ela apertou-a entre as mãos, que calor! se cair neve será sepultado, quando você o beijou outra vez, Dolores, jogada sobre o corpo dele e ele quis levá-la ao mar, a cavalo, antes de tocar no seu sangue e dormir com você em seus olhos....que verde... não se esqueça... Eu diria a verdade, se não sentisse meus lábios brancos, se não me dobrasse em dois, incapaz de conter-me, se suportasse o peso das mantas, se não tornasse a esticar-me, contorcido, de bruços, vomitando essa substância, esta bile: diria que não bastava repetir o tempo e o lugar, a pura permanência; diria que algo mais, um desejo que nunca expressei, obrigou-me a conduzi-lo (...) sim, obrigá-lo a encontrar as pontas do fio que rompi, reatar minha vida, completar meu outro destino, a segunda parte do que não pude fazer...”¹¹

¹¹ Nesta citação utilizo a tradução de Inez Cabral (Rocco, pág. 183)

Como insinuei anteriormente, de certa forma *A morte de Artemio Cruz* também faz uma síntese enciclopédica da história do romance e de alguns de seus principais rumos.

Esconde um núcleo épico dentro dele, o tempo da Revolução, das suas lutas, dos seus ideais depois corrompidos, num mundo ainda “primitivo”, arcaico, primordial. É o que podemos ler tanto no episódio já citado de 1913 quanto no episódio de 22 de outubro de 1915, no qual Artemio e o jovem herdeiro de Dom Gamaliel Bernal dividem uma cela, mas antes e depois há batalhas sangrentas, fugas e duelos, e no qual se usa sem riso ou mofa palavras como honra, lealdade, hombridade (e o episódio de 1939, com o sacrifício de Miguel, visto sob a ótica devaneante do pai, não deixa de ser um reflexo fantasmático desse período). Porém, malgrado todo esse quadro grandioso (e a perspectiva grandiosa de se mudar um país e sua estrutura profunda), já há uma fratura, um verme no cerne do fruto: não vemos os líderes (e o retrato que deles traça Gonzalo Bernal não é muito animador) e de que personagem entre os tipos que conhecemos, Artemio incluído, poderíamos dizer que “*toda ação é somente um traje bem-talhado da alma*”, como Lukács (na *Teoria do Romance*) tão belamente qualifica a movimentação do herói épico pelo mundo? Se eles às vezes nem sabem por que estão lutando ou se o lado no qual estão lutando está ganhando ou perdendo!

E é por esse motivo que nas espirais da narrativa, o épico se volatiliza e o elemento burguês que caracteriza o romance fica tão pronunciado: pois *A morte de Artemio Cruz*, ao narrar a ascensão social do protagonista nos estertores do sonho revolucionário, é a história de um burguês “que se faz”. Algum dia, algum romancista irá contar a história daqueles que (talvez nem o soubessem na época, vamos dar esse voto de confiança) fizeram da luta contra a ditadura um investimento de vida, um seguro para o futuro melhor que a aposentadoria do cidadão comum, e agora estão colhendo os frutos, enriquecidos e perfeitamente à vontade com as mazelas nacionais que eles ajudam a perpetuar anos depois de gritarem que queriam subvertê-las.

E os segmentos narrativos nos mostram justamente as facetas do romance burguês: a falsidade do casamento de conveniência, a solidão e o vazio de classes sociais que só vivem para a aparência, os ritos sociais que permitem toda a espécie de hipocrisia e cinismo. Há até um segmento (11 de setembro de 1947) que parece

saído do mundo de Alberto Moravia, com um Artemio já envelhecido, passando férias com uma jovem amante, contratada por alguns dias. E é nos interstícios desse momento que vemos que o destino vário, multiforme de Artemio, tal como ele persegue em sua agonia, se amesquinhou, e a “forma biográfica” (ainda Lukács) vem a ser mais confortavelmente, dentro dessa estrutura realista, “*o fio condutor ao longo do qual o mundo vem enlaçar-se e desenrolar-se na sua totalidade*”. É o momento psicológico, também, em que Artemio julga controlar todos os elementos da sua vida, na maneira como ela se conformou, a do homem com poder sobre tudo e todos dentro do México, e que terá seu clímax no segmento onde se narra o 31 de dezembro de 1955, onde ele é a “múmia” (na ótica geral), sentada, mal se movendo, mas observando seus convidados e manipulando os cordéis, como um bom personagem de Orson Welles, Kane ou Mr. Arkadin (ou o marido de Rita Hayworth em *A dama de Xangai*). E tão solitário quanto eles.

Alfredo Monte é professor e leitor, doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Escreve no blog [Monte de Leituras](#).