

Mulato de sangue azul: o riso na tarefa de conciliar o inconciliável

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Exercer a crítica da nação é uma forma de otimismo; só o silêncio é pessimista; e a crítica, como a caridade, começa por casa.

Wole Soyinka

A primeira leitura do livro *Regresso adiado*¹, que reúne contos de Manuel Rui, me lembrou uma observação de Antonio Candido², num ensaio de 1986, a propósito das tendências da ficção brasileira contemporânea:

Portanto, na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem a preocupação de inovar, sem vínculo de escola, sem compromisso com a moda [...] Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica (A. CANDIDO, 1987, p. 215, grifos meus).

Não afirmo que o texto de Manuel Rui não apresente nenhum procedimento inovador. (Se pensarmos no conjunto da sua produção, podemos considerá-lo como um dos escritores inovadores e renovadores no panorama da literatura de língua portuguesa, especialmente no que se refere a seus ensaios). Destaco apenas o fato de que a referida obra não chama a atenção especificamente pelo emprego de técnicas, temas ou linguagem novos. No entanto, podemos considerá-la muito bem realizada.

Tal como o crítico brasileiro se sentiu intrigado diante do “comportamento” da ficção contemporânea nacional, surpreendi-me em face de um texto que não parecia, à primeira vista, apresentar nada de novo e, no entanto, tinha tanto a propor.

A idéia de uma obra bem realizada, embora nos remeta a uma discussão ampla, parece estar mais ligada, segundo a concepção de Antonio Candido, a sua capacidade de resistir ao tempo e aos modismos, ou melhor, de nos proporcionar novas abordagens e perspectivas a cada leitura. É o que acontece com *Regresso Adiado*.

Publicado dois anos antes da independência, o texto traz diversas questões que nos remetem à luta anticolonialista e à opressão vividas pelo povo angolano; porém, mais do que isso, ultrapassam essa perspectiva e propõem novos questionamentos a cada leitura. Considero, pois, que essa obra não se limita a um mero rótulo ou enquadramento, dentro de uma ou outra corrente, levando-nos a recorrer novamente às valiosas palavras de Antonio Candido sobre a relação entre literatura e sociedade:

a ligação entre literatura e sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador (A. CANDIDO, 1987, p. 163, 164, grifos meus).

Para o ensaísta brasileiro, tal relação é compreendida através da análise de textos significativos. Creio que *Regresso adiado* cabe perfeitamente em suas observações sobre a forma como a ficção responde de “maneira viva” à referencialidade.

Quando Antonio Candido sugere que nas obras significativas (bem realizadas) as influências do meio incorporam-se de tal modo à obra que se tornam a própria substância do ato criador, ele se aproxima, ainda que sutilmente, da tese desenvolvida por Benjamin a propósito da interdependência – qualidade literária/tendência política. Candido não chega a defender, em momento algum de seus ensaios, um engajamento político da ficção em qualquer instância. Por outro lado, sua defesa incessante da expressividade da obra literária volta-se muito mais para a função transformadora que se espera do texto ficcional do que para o seu caráter de entretenimento.

Na cena angolana, o chamado “escritor-contexto-povo” vem percorrendo uma trajetória de constante reflexão sobre as próprias possibilidades transformadoras contidas na ficção. A maior parte dos autores já percebeu há tempos a importância de um permanente questionamento em torno das estratégias empregadas no discurso ficcional. Não faz parte de minha proposta analisar o percurso ou a transformação desse compromisso. Apenas assinalo que, na contemporaneidade, mantém-se ainda vivo o debate em torno da tarefa do escritor. Na verdade, esse debate talvez esteja mais vivo do que nunca, renovado.

Em seus estudos sobre o riso, Propp³ destaca a função social de obras que teriam contribuído, através da sátira, para a vitória sobre os inimigos internos e externos da revolução russa. Sem entrar no mérito de tal contribuição, cabe refletir sobre os pontos que podem ou não aproximar o papel de um escritor como Maiakóvski de um autor como Manuel Rui, por exemplo. Eis como se refere Propp ao desempenho do traço sa-tírico de Maiakóski:

Maiakóski, que com tanta maestria fustigou os intervencionistas, soube dirigir sua zombaria contra os defeitos dos hábitos soviéticos na época da construção pacífica do socialismo. [...] seus inimigos eram os milhares de insignificantes que, à primeira vista, ninguém nota, mas que, em seu conjunto, se não forem barrados a tempo, podem brevar o curso dessa construção e prejudicá-la seriamente (V. PROPP, 1992, p. 210, grifos meus).

À primeira vista, algumas obras de Manuel Rui, como *Quem me dera ser onda* ou *Crônica de um mujimbo*, parecem seguir a linha da sátira social semelhante à exposta e defendida por Propp. No entanto, se existe uma função corretiva, através do cômico, nos textos de Rui, ela não está restrita a um papel exclusivo de retratar os erros a fim de reprimi-los.

Considero a obra ficcional em foco, portanto, extremamente significativa no sentido proposto por Candido, pois nela problematiza-se o contexto social e ao mesmo tempo vai-se além dele. Os aspectos da ficção angolana a serem discutidos reavaliam uma série de noções envolvendo a relação que se estabelece entre escritor, obra e leitor. A própria idéia do caráter “pedagógico” dessa literatura precisa ser redimensionada, uma vez que a palavra costuma evocar muitas vezes restrição ou dirigismo em relação ao leitor, características ausentes na ficção angolana contemporânea. Nesse aspecto, é Benjamin quem nos fornece a imagem do pedagogo, que percebemos de forma nítida na obra de Manuel Rui e de Pepetela:

A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa do que nunca. Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém (W. BENJAMIN, 1986, p. 132).

O caráter pedagógico preconizado por Benjamin só pode ser convenientemente entendido com exemplos. Longe está, entretanto, de fornecer modelos a serem seguidos pela ficção. A única exigência imposta ao escritor é a de refletir sobre sua posição no processo produtivo. Eis a sua tarefa. Ao optar pelas formas do universo cômico, o ficcionista angolano talvez tenha percebido uma das vias possíveis para essa reflexão, sem, no entanto, cair no maniqueísmo demonstrado por Propp. Como nos ensina Benjamin, “*não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso*”⁴.

A mistura indelével

“Mulatada que havia de dar a Benguela um rosto de princesa por casar. Meninos mulatos que fizeram a infância em confusão de baçulas na praia, mais tarde chamada morena, e em histórias encontradas nos olhos da lua do Casseque.”

Manuel Rui⁹

Abordar “Mulato de sangue azul”⁵, um dos contos do livro *Regresso adiado*, a partir da presença do cômico significa destacar um dos seus aspectos mais relevantes. Já o título se direciona para o riso. Não há como ficar indiferente diante da contradição aí encerrada. Penso em um dos inúmeros processos de criação do cômico de palavras descrito por Bergson: “Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão de uma idéia para outra tonalidade.”⁶ A transposição pode ser entendida como uma forma de contradição e possui meios numerosos e variados, permitindo que a comicidade “passe por uma gama infundável de graus, desde o burlesco mais vulgar até as elevadas formas do *humor* e da ironia”⁷. A contradição irônica não significa de modo algum dizer uma coisa a fim de significar outra, como se costuma afirmar erroneamente a propósito da ironia. Isso fica bem claro a partir do título do conto, que aponta para signos pertencentes a duas esferas distintas, a racial e a

social, sublinhando desde o início a relação entre as duas, e problematizando o quadro a ser mostrado.

Na primeira página, o leitor entra em contacto com um dos mais contundentes tipos criados por Manuel Rui: já na escolha do nome – Alvim – se atualiza a contradição da personagem que foge de qualquer círculo social passível de identificá-lo com outros mulatos, procura assimilar todos os trejeitos e costumes dos brancos e tem uma idéia fixa: ser reconhecido como um descendente de uma nobre linhagem enraizada em Portugal.

O processo da caricatura é usado na apresentação da personagem. Sua introdução em cena lembra os movimentos de uma câmera, ora se distanciando, ora se aproximando como num “zoom” cinematográfico:

Sentado num dos bancos da gare, Luís Alvim espera. Tem a mala forrada a caqui no chão e, sobre a parte do banco que resta, um singular objeto embrulhado com tiras de papel – a bengala encastoada que fora de seu pai, antigo fundador da cidade de S. Filipe de Benguela.

Luís Alvim enverga fato preto e mostra sapatos de verniz com tacões suinguistas já fanados e biqueira estreita deformada pela chateza dos pés. Tem esse jeito de se distinguir. Seu cabelo de mulato empasta-se num disfarce por camadas de brilhantina que alisam as repas maiores em pequenas ondas. Não tem cabelo que voa, mas de longe, com a clareza da pele e a carapinha escondida, tem sua maneira de cabrito ao menos. De perto, percebe-se o engano: carapinha sem liberdade e brilhantina escorrendo pelo risco (MANUEL RUI, 1978, p. 25, grifos meus).

A caricatura, segundo Propp, “consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível para todos.”⁸ Mas é preciso dosar a medida, pois “uma mesma propriedade pode se tornar cômica se for ampliada moderadamente. Se, ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica.”⁹ No texto em questão, o limite entre as duas esferas não é nítido. Dizer que se trata de um texto tragicômico não resolve o problema, antes enfraquece o significado cômico contido nele.

Destaquemos a caricatura peculiar que abre o texto. É nos objetos, no traje e depois em determinadas partes do corpo que o nosso olhar é convidado a deter-se: na mala forrada a caqui, na bengala encastoada, nos sapatos de verniz fanados, nos pés chatos e principalmente no cabelo, ponto de referência máximo da figura caricaturada. Não nos é dado saber mais do físico da personagem, nenhum de seus traços fisionômicos é revelado, mas percebemos como se disfarça, como se vela. O disfarce é um dos recursos mais utilizados pelo cômico, daí serem a caricatura, a sátira, às vezes o grotesco¹⁰ e, mais do que nenhuma outra, a ironia, as estratégias de que se vale o narrador ao construir a personagem. Nessa construção, a narrativa irá desconstruir simultaneamente todo o processo de alienação na qual está envolvida a personagem. Luís Alvim é a atualização do desvio existencial, dramatizando o surgimento do complexo de inferioridade analisado por Fanon.¹¹ Seu estudo, *Pele negra, máscaras brancas*, nos chama a atenção para o duplo processo que origina tal situação: a inferiorização do negro ocorre, inicialmente, no plano econômico e em seguida há uma interiorização ou “epidermização”¹² dessa inferioridade,

dando origem à alienação. Na opinião de Fanon, os danos psicossociais causados pela colonização são praticamente irremediáveis; ele não aponta saídas diante da série de ambigüidades neuróticas que envolve as relações entre negros, mestiços e brancos. No entanto, se por um lado não mostra soluções, percebe a importância de um sócio-diagnóstico que proponha a súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais: “*a alienação do negro não é um problema individual. Ao lado da filogenia e da ontogenia, há a sociogenia*”.¹³ Nessa perspectiva, dá-se sua crítica à negritude, como afirmação dos valores do mundo negro. Considera-a somente como um movimento antitético, uma tentativa de se opor ao mundo branco, um meio e não um fim, incapaz de dar conta das contradições surgidas. O negro, ao tomar a cor de sua pele como depositária de valores específicos, apenas se tornaria escravo de sua negrura, como o branco de sua brancura. Longe está Fanon, porém, de visualizar qualquer tipo de conciliação pacífica ou de harmonização para o conflito. A grande proposta do ensaísta nesta obra é a concepção do ato psiquiátrico enquanto ato político revolucionário:

“Devemos postular uma realidade humana típica e descrever as suas modalidades psíquicas, levando-se em conta apenas as imperfeições, ou, ao contrário, devemos tentar sem descanso uma compreensão concreta e sempre nova do homem?” (F. FANON, 1975, p. 21)

Conscientizar-se do processo de neurose criado pelo colonialismo é, pois, um dos primeiros passos para a visão transformadora do homem .

A ironia como forma de expressar a incapacidade de ajustamento de Luís Alvim vem, neste caso, propor muito mais do que um sócio-diagnóstico, pois relativiza tudo a sua volta. A ironia precisa de *alazonia*, termo entendido por Muecke¹⁴ como qualquer forma de autoconfiança demasiada ou ingenuidade:

“somente na ironia observável, segundo parece, é que temos o alazon, definindo-se a alazonia como a inconsciência confiante encontrada no ou imputada ao alazon, a vítima da ironia [...] A alazonia da plebe romana consta da sua crença simplória de que é possível livrar-se de um inimigo apenas exilando-o.[...] O alazon pode ser totalmente irreflexivo, ou atrevidamente confiante; ou pode ser infinitamente circunspecto, vindo toda cilada menos aquela em que cai” (D. C. MUECKE, 1995, p. 56).

Que tipo de *alazon* seria Luís Alvim ? Um auto-confiante na sua ilusão de poder pertencer ao mundo do colonizador, ou um ingênuo que não percebe o fosso que o separa desse mundo? Provavelmente um pouco dos dois. Seu comportamento por vezes parece ingênuo, como na cômica cena em que Xavier e ele conversam, no quarto:

Alvim desembrulhou o papel que envolvia o estranho objeto e pousou-o nas mãos de Xavier. Enquanto o camionista mirava aquele pau direito com curva numa das pontas, encerrando tanta nobreza que vinha de gerações, Alvim tilintou duas cucas na grade de cerveja que guardava debaixo da cama. Abriu-as estendeu uma a Xavier que limpou a boca com as costas da mão esquerda e, como quem confessa, asseverou:

- *Desculpe, mas essa história de sangue azul não me entra. Essa gente tem cabelo louro, olhos azuis [...] Você é mulato como outro qualquer. [...] Ainda bengala os sobas também usam e ...*
- *Encastoadada?*
- *Em quê não sei ... em pau.[...] (M. RUI, 1978, p. 34-35, grifos meus)*

Já certos momentos do texto apontam para o lado extremamente auto-confiante do *alazon*. É a atitude fanfarrona que o caracteriza quando procura, por exemplo, o Dr. Costa Alvim, recém-chegado de Portugal, na certeza de que ambos pertencem à mesma família. Imagina de antemão “o *palavrório com que havia de se apresentar ao médico seu indiscutível parente*”.¹⁵ Todo ingênuo, na verdade, não se parece com um auto-confiante e vice-versa?

Ao mesmo tempo, questiona-se, nessa passagem, a idéia da “nobreza”, que distingue os seres humanos pela classe social à qual eles pertencem e não por suas atitudes e valores existenciais. Semelhante questionamento se efetua pela simples percepção de que um símbolo do “sangue azul” é apenas um pedaço de pau. A evidência atualizada pela ironia revela aqui um dos princípios fundamentais de sua eficácia – a economia: “o ironista consumado usará tão poucos sinais quanto puder.”¹⁶ Caracterizar a bengala como “um pedaço de pau direito com curva numa das pontas” é mais esclarecedor do que qualquer discurso denunciando a falsidade dos valores, sobre os quais uma classe assenta seus poderes para dominar outra.

Após várias decepções, Luís Alvim é escolhido para “catequisar” o povo: “passou a botar discurso ambulante, boquiabrindo povoações, sanzalas e quimbos”¹⁷, tornou-se locutor da “voz da verdade”. A ironia de sua posição como mensageiro e defensor de uma ordem que o rejeita atinge o ápice. Seu comportamento, a essa altura, nos recorda um Dom Quixote às avessas. Ambos perseguem sonhos fora do seu alcance. Ora, pode-se objetar, o “sonho” de Luís Alvim é muito mais o resultado de um contexto social repressivo e alienante, enquanto que o sonho do Quixote tem a ver com o ideal; é o sonho de um desses “grandes desviados, com uma superioridade sobre os demais”¹⁸. Mas as desventuras de Alvim, tanto quanto as da personagem de Cervantes, não estão ligadas “pela lógica inexorável que a realidade aplica para corrigir o sonho”¹⁹? Devemos ver Alvim como uma criação a quem o texto procura rebaixar, moralisticamente, por meio do riso, ou esse riso apareceria relativizando e pondo em questão todo o contexto sócio-histórico, no qual ela se insere? A primeira hipótese me parece pouco consistente, embora em alguns momentos da narrativa o cômico de seus trejeitos atinja o ridículo, recordando as personagens caricaturadas por Eça de Queirós:

“Aí vai ele em passos de onça, cauteloso, para não pisar uma poça d’água e surgir em casa do parente, o doutor Costa Alvim, com o polimento dos sapatos e a calça de fantasia respigados de lama. Trauteia a discursata que ensaiou e faz manobras de esgrima com a bengala. Ouvido atento, olhos abertos. Não quer que ninguém o veja naquele propósito de luxo no Chinguar. Procura a escuridão. Até que enfim! Amanhã, há de passear com o médico em ameno cavaqueio, abancar no “Europa”, topar toda a gente em respeitosas boas-noites, e perguntar ao parente: ‘O que é que toma?’ ”
(M. RUI, p. 38, grifo meu)

O intuito de representar o real, caricaturando as personagens, num “*posicionamento paternalista do escritor que observa a realidade, para ilustrar uma tese, de certo modo numa perspectiva de intelectual não participante*”²⁰, é praticamente parodiado nesta passagem que acabei de citar. O narrador se “assemelha” aqui a um mero espectador, que disseca comportamentos, gestos e atitudes lembrando a influência do realismo e de escritores como Eça de Queirós. Já Manuel Ferreira²¹, por exemplo, não hesita em situar “Mulato de sangue azul”, juntamente com os demais contos que compõem *Regresso adiado*, na rota do realismo socialista. Há aqui, sem dúvida, pontos em comum com a estética do neo-realismo e do realismo socialista (a temática da alienação, do conflito social, da opressão etc.). Ora, o enquadramento numa ou noutra corrente não é o que interessa ao presente texto, que escapa a qualquer limitação de escola. Na verdade, nele antes se percebe uma preocupação em não reduzir o conflito humano, seja a uma tese na linha realista, seja a uma escrita testemunho do real, na linha do realismo socialista. Daí a presença de registros diversos no nível da enunciação, o que torna mais insólita ainda a opção narrativa. Vejam-se as páginas 27 e 28 do conto, que podem ser lidas quase como um poema, como uma ode à Benguela e à trajetória de tantos mulatos que ali viveram e tiveram destinos diversos e ao mesmo tempo vincados pela presença do colono. A ironia deixa sua marca nessa passagem, também, revelando já não ser possível uma percepção do mundo circundante que não seja ambígua. No entanto, o registro irônico alia-se agora ao registro lírico, traduzindo o amor pelo objeto narrado, escamoteando o afetado desprezo, próprio da ironia. Recupera-se, assim, através da recordação do passado recente, uma imagem de Benguela nítida, “apesar de”, ou mesmo por causa de todo o trauma vivido. O cômico da situação enunciada, do comportamento de Alvim, aparece, portanto, sempre com um contraponto, uma interrogação implícita à narrativa, que interrompe muitas vezes o riso mas não abre mão dele.

Os elementos do grotesco também são percebidos na construção da personagem, como, por exemplo, ao final do conto, quando Xavier relata a forma como Alvim foi encontrado morto:

Xavier contava sem se impressionar. Só um pormenor o arrepiava. Dentro do caixão improvisado, o cabelo de Alvim não estava como dantes. Quando acharam o corpo, dizem, o mulato estava nu, com a cabeça manchada de sangue. Vestiram-lhe um camuflado e lavaram-lhe a cabeça, penteando o cabelo para trás, desbrilhintinado. Amarrafaram a cara de Alvim. Aquele não era o seu amigo de risco ao lado e cabelo de onda miúda. Pentearam mal o cabelo de Alvim. (M. RUI, 1978, p. 43, grifo meu)

Ao analisar várias peças teatrais e grandes obras da literatura moderna, Kaiser²² observa como o grotesco muitas vezes ultrapassa toda a crítica da sociedade. É como se o mundo só funcionasse como o jogo absurdo de papéis. As divisões não se encontram claramente definidas, no terreno do bem e do mal, mas na própria personalidade partida irremediavelmente. Tal situação é examinada na obra de Pirandello²³, onde a alienação do eu pelas cisões inconciliáveis é problema central. Mas, conforme demonstra Kaiser, o dramaturgo italiano impede que o estranhamento do mundo se torne definitivamente grotesco. Isso ocorre devido ao plano da reflexão estabelecido sobre os problemas. Embora seu texto não forneça ao leitor nenhuma interpretação de sentido da peça “*as personagens*

discutem a sua problemática, e a do ser e da aparência.”²⁴ Em “Mulato de sangue azul”, as possibilidades do grotesco tampouco atingem o seu auge. No nível da enunciação, a voz do autor implícito vai reflexionar sobre as circunstâncias histórico-sociais, levando-nos a perguntar por que Alvim age dessa maneira. Se não sorrimos com simpatia diante de seu comportamento, tal como acontece em relação ao Quixote, como evitar um sentimento de compreensão e comiseração em relação às suas atitudes assimiladas? Como deixar de perceber os elementos trágicos que circundam sua idéia fixa de se integrar ao mundo do colonizador até, finalmente, aparecer morto, nu, como no dia em que nasceu? A roupa já não serve como disfarce e o cabelo, amarfanhado, marca a tragédia.

Sim, os elementos da tragédia poderiam ser perfeitamente localizáveis, neste conto. Teóricos, aqui mencionados, como Staiger, Propp, Eco e até o próprio Bergson, discutem as inter-relações do trágico com o cômico. Propp²⁵ considera que em Dom Quixote a comicidade adquire um caráter trágico; menciona também as personagens criadas por Chaplin e as de algumas obras de Dickens como participantes dessa esfera. Staiger chega a afirmar que “o trágico [...] só consegue algo verdadeiramente aniquilador, [...] quando cai no terreno do cômico”²⁶ Eco, por sua vez, acredita que o humorismo age como o trágico, com uma única diferença:

“ [...] no trágico a regra confirmada pertence ao universo narrativo (Bovary), ou quando é confirmada a nível das estruturas discursivas (o coro trágico) aparece sempre, porém, como enunciada pelas personagens; ao contrário, no humorismo a descrição da regra deveria aparecer como instância, mesmo que oculta, da enunciação, a voz do autor que reflete sobre as situações sociais nas quais a personagem deveria acreditar. O humorismo excederia, portanto, em termos de distanciamento metalingüístico.” (U. Eco, p. 351)

O que vale ressaltar, no caso, é o caráter dramático da narrativa de Manuel Rui, culminando com o interesse despertado pelo desfecho. Por certo, o leitor sentir-se-á envolvido pela situação patética que se desenrola. Mas, como demonstra Staiger, no cômico “*o problema, o pathos, resolvem-se sempre sucessivamente por si mesmo [...]. O esforço em direção ao objetivo é interrompido.*”²⁷ Diz ainda o teórico que “*quanto mais um autor tende ao cômico, tanto mais é tentado a criar tensão dramática.*”²⁸ Essa declaração torna-se mais perceptível no que se refere aos textos contemporâneos, nos quais a convivência e interpenetração de gêneros torna-se cada vez mais flagrante. Não é casual o fato de que um grande romance cômico de nossa época, o de Hasek, como nos recorda Milan Kundera²⁹, tenha por cenário a guerra. O espaço do cômico nem sempre é um espaço de distensão. É o que vemos em “Mulato de sangue azul”. De qualquer modo, a terminologia não deve servir para restringir a análise e, sim, para ampliar os diferentes aspectos contidos no texto, pois:

“o modo como uma obra oscila entre épico, lírico e dramático, o modo como a tensão desenvolve-se e em seguida equilibra-se, é tão extraordinariamente delicado, que toda mera aplicação de conceitos rígidos tende de antemão a fracassar.” (E. STAIGER, 1975, p. 195).

Ainda que a narrativa estabeleça uma relação com outros registros, como o lírico e o dramático, não se neutralizará a força do cômico aí atuante.

Luís Alvim se viu diante da “*tarefa de conciliar o inconciliável*”³⁰:

De vazar o sangue negro de sua mãe, negra de Benguela, sabedora de histórias carnavais antigas do tempo em que o povo sem conta saía nos barcos para o mundo. De sobressair o sangue de seu pai da indelével mistura com o sangue que a mãe herdara da gente escrava. (MANUEL RUI, 1978, p. 43, grifos meus)

É, também, para essa indelével mistura que o texto aponta; mistura que se faz presente na linguagem angolizada, no espaço transformado, na história dos mulatos de Benguela, tão breve e vivamente enunciada; e – por que não dizer? – mistura do riso com lágrima, marcas da contradição inerente ao projeto reivindicatório da literatura angolana.

“Mulato de sangue azul” faz um sócio-diagnóstico dos comportamentos absurdos que se formam a partir de relações baseadas na prepotência, no preconceito e na alienação; denuncia o resultado do processo injusto da colonização. Mas revela, antes de tudo, como texto engajado na palavra escrita, a expressão do profundo desajuste do homem angolano no seu próprio espaço; desajuste que se dissemina, atingindo todo território colonizado, e, assim, o ser humano em qualquer parte do planeta.

Não é, pois, o riso repressor que encontramos em “Mulato de sangue azul”. Embora a morte de Alvim e, por conseguinte, a sua punição pareça ser a função do cômico, do sarcasmo e da ironia que aí encontramos, não creio que seja aceitável reduzir a obra a uma função exclusivamente corretiva, a menos que a correção se dirija, em principal instância, a toda a sociedade que cerca a personagem, e, em suas múltiplas instâncias, a todas as sociedades onde existem oprimidos e opressores.

Bibliografia:

- BENJAMIN, WALTER. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BERGSON, HENRI. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- CANDIDO, ANTONIO. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Temas – 1).
- ECO, UMBERTO. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FANON, FRANTZ. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Livraria Fator, 1983, (coleção Outra Gente, vol. 1).
- KAYSER, W. *O grotesco*, São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995, col. Debates.
- PROPP, VLADIMIR. *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RUI, MANUEL RUI. *Crônica de um mujimbo*. Porto: Asa para a UEA, 1989.
- _____. *Quem me dera ser onda*. Porto: Asa para a UEA, 1989.
- _____. *Regresso adiado* (contos). Lisboa: Edições 70, 1978.

TORRES, ALEXANDRE PINHEIRO. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1977.

Notas Bibliográficas:

¹MANUEL RUI, 1978.

²ANTONIO CANDIDO, 1987.

³V. PROPP, 1992, p. 209.

⁴W. BENJAMIN., 1986 (b), p. 134.

⁵M. RUI, 1978.

⁶BERGSON, 1983, p. 66.

⁷IBIDEM, p. 66.

⁸V. PROPP, 1992, p. 134.

⁹IBIDEM, p. 135.

¹⁰O grotesco é aqui entendido a partir de Kaiser (1986) p. 8. A decomposição caricatural de Alvim é um processo grotesco, a alienação do eu pela cisão inconciliável da personalidade, apresentada pela personagem e evidenciada no disfarce e na máscara é um outro traço do grotesco.

¹¹FRANTZ FANON, 1975. O livro se originou de uma tese de apresentada por Fanon no final do Curso de Psiquiatria, rejeitada pela escola de Medicina de Lyon.

¹²IBIDEM, p. 12. O termo epidermização dá idéia de superficialidade. No entanto, aqui significa que a inferiorização do negro inicialmente ocorre no plano econômico, para em seguida atingir a cor da pele.

¹³F. FANON, 1975, p. 12.

¹⁴D. C. MUECKE, 1995 p. 55.

¹⁵M. RUI, 1978, p. 37.

¹⁶D.C. MUECKE, 1995, p. 73.

¹⁷M. RUI, 1978, p. 42.

¹⁸BERGSON, 1983, p. 16.

¹⁹IBIDEM, p. 16.

²⁰ALEXANDRE PINHEIRO TORRES, 1977, p. 14.

²¹MANEL FERREIRA, apud. MANUEL RUI, 1978, p. 155.

²²W. KAISER, 1986, p. 117.

²³A obra de Pirandello à qual Kaiser se refere é *Seis Personagens em Busca de um Autor*.

²⁴W. KAISER, 1986, p. 118.

²⁵V PROPP, 1992, p.

²⁶E. STAIGER, 1975, p. 159.

²⁷E. STAIGER, 1975, p. 158.

²⁸IBIDEM, p. 159.

²⁹M. KUNDERA, 1988. O romance ao qual ele se refere é *O bravo soldado Schweik*.

³⁰M. RUI, 1978., p. 43.