

**CARNAVALIZAR É PRECISO:  
UMA LEITURA DA PARÓDIA EM *QUEM ME DERA SER ONDA***

***A CARNIVALIZATION IS NEEDED:  
READING PARODY IN *QUEM ME DERA SER ONDA****

**Maria Teresa Salgado**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**RESUMO:**

Enfoque da novela *Quem me dera ser onda*, uma das mais conhecidas obras do escritor Manuel Rui e também da literatura angolana, a partir do diálogo que a obra sugere com *A revolução dos bichos*, um dos mais populares clássicos do escritor inglês George Orwell. O conceito de carnavalização bakhtiniana assim como o de paródia e de realismo grotesco são considerados instrumentos úteis para se pensar as condições culturais da sociedade angolana na pós-independência.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Quem me dera ser onda*, *A revolução dos bichos*, carnavalização, paródia, realismo grotesco

**ABSTRACT:**

*An approach of Manuel Rui's *Quem me dera ser onda* – one of the most famous novels of the author and of the Angolan literature in general – starting from the dialogue it establishes with *Animal Farm*, one of George Orwell's most popular classics. The bakhtinian concept of carnivalization, such as the concept of parody and of grotesque realism, is perceived as an useful means to thinking the cultural conditions of Angolan society after its independence.*

**KEYWORDS:** *Quem me dera ser onda*; *Animal Farm*; carnivalization; parody; grotesque realism

O princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura. (BAKHTIN, 1987, p. 30)

Falar em “dramas da perda” e “fragmentação”, palavras-chave da contemporaneidade, quando nos referimos a uma literatura que se formou vivenciando constantemente a perda e a crise social, parece um tanto redundante. No entanto, essas expressões cabem perfeitamente para “dizer” o sentimento que toma conta de grande parte da produção ficcional angolana pós-independência. Por outro lado, a partir de um diálogo com a tradição europeia, a tradição oral e a cultura cômica popular, surgem a paródia e a ironia como estratégias discursivas que marcam esta etapa. Tais estratégias revelam a

tentativa de tornar o leitor antes um copartícipe do texto, transformando o próprio significado tradicional da palavra didático.

Apoiada em Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin, discutirei alguns aspectos do processo de carnavalização em apenas uma obra dessa fase – *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui –, analisando, simultaneamente, a relação paródica que estabelece com a novela *A revolução dos bichos*, de George Orwell.

A história se desenvolve em torno da criação de um porco, trazido para resolver os problemas de alimentação de uma típica família luandense, no período que sucede à independência. O animal vai participar, com as crianças da casa, de cenas extremamente divertidas: será escondido do fiscal pelos meninos, tomará parte da brincadeira de roda na escola; ouvirá rádio; correrá e será perseguido pela rua, protagonizando situações que, embora nos pareçam absurdas e grotescas, eram possíveis, naquele momento, na cidade de Luanda.

O conceito de carnavalização, assim como a construção da paródia no realismo grotesco, instrumentos tão úteis para se pensar a cultura na América Latina, encontram eco nas condições culturais de Angola na pós-independência. Pouco importa as alegações de que a criação de um porco, num apartamento, seja perfeitamente normal na realidade social angolana. O que nos interessa, sobretudo, é a forma como os fatos são narrados na novela.

Contudo, além da necessidade de considerarmos as características culturais específicas de cada sociedade, é preciso sempre cautela no emprego das ideias bakhtinianas. A percepção do mundo ao revés, atualizada pela carnavalização e pela paródia, ainda necessita reconhecer a ordem, a regra invertida e, de certa forma, incorporada. Como acentua Hutcheon:

A motivação e a forma do carnavalesco são ambas derivadas da autoridade: a segunda vida do carnavalesco tem sentido apenas em relação à vida oficial que vem em primeiro lugar. (...) Este paradoxo da subversão legalizada, apesar de não oficial, é característico de todo discurso paródico, na medida em que a paródia posiciona como pré-requisito de sua própria existência uma certa institucionalização estética a qual envolve o reconhecimento de formas e convenções reconhecidamente estáveis. (HUTCHEON, 1985, pp. 74 - 75, tradução livre)

Se tomássemos apenas alguns elementos que compõem *Quem me dera ser onda*, já detectaríamos diversos indícios do mundo do realismo grotesco descrito por Bakhtin: o calão empregado pelos familiares, as injúrias trocadas entre os moradores do prédio, as

---

*Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n. 5, pp. 67-78, jul/dez 2011. ISBN 2176-381X

imagens escatológicas das necessidades fisiológicas do porco, os rebaixamentos e destronamentos promovidos pelos meninos, enfim, a própria presença do animal e o banquete final seriam mais do que suficientes para tentarmos uma análise a partir das sugestões do teórico russo.

Possuiriam essas imagens somente um caráter vulgar ou apresentariam também um duplo aspecto que aponta para a renovação vivida, sentida e desejada no seio da cultura popular? Aliás, estaríamos certos em chamá-las de “vulgares”, caso a própria expressão não possuísse, no contexto atual, uma significação predominantemente pejorativa. Uma reavaliação e recuperação das palavras seriam, portanto, um dos aspectos levantados pela novela, quando o jogo paródico e carnalizante é proposto. Assim, em *Quem me dera ser onda*, a narrativa se faz ainda mais angolana com o auxílio das imagens vivas do cotidiano, que possuem um significado cômico popular e, por isso mesmo, revitalizante e carnalizador, no sentido que Bakhtin empresta ao termo.

A novela de Manuel Rui se relaciona de forma muito próxima com os elementos ainda vivos do realismo grotesco na cultura cômica popular angolana. Daí um dos motivos de seu enorme sucesso junto ao público. O riso tem como um de seus alvos, nesse texto, o poder e o dogmatismo que tomam conta da sociedade, infiltrando-se em suas diversas camadas, revelando a face unívoca e estreita dos “ismos”. A história nos ensina que o mundo do cômico é uma das vias para se escapar do totalitarismo em todas suas formas.

Convocam-se à narrativa as forças cômicas populares, capazes de desmistificar o medo que ameaça petrificar a sociedade, pois “o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. (...) O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana” (BAKHTIN, 1987, p.105).

Importa lembrar que o caráter satírico e didático da novela não a transforma numa mera crítica de costumes, prescritiva e unilateral. Sendo obra tributária do “griotismo”, o didatismo adquire uma intenção crítica aliada ao ludismo, como um modo de intervir no real, no estilo da tradição ancestral, conforme aponta Laura Padilha (PADILHA, 1996, p. 103). Além disso, o aspecto didático não possui aqui nenhum caráter estático, mas se mostra sempre através de uma constante tentativa de cooptar o leitor-ouvinte, tornando-o participante do texto-estória. Ainda que o discurso se utilize da sátira, uma espécie de lição

(PROPP, 1992), ele o faz de tal forma que o leitor é forçado o tempo todo a confrontar presente e passado, tanto no plano social (ideológico) quanto no plano estético (genérico).

A chegada do leitão ao apartamento sugere todo um clima de inversão das regras em vigor, recordando a atmosfera permissiva do Carnaval. A infração da lei e da ordem é anunciada, logo na primeira página, quando o Pai de família, Diogo, quer subir com o porco no elevador: “– Como é? Porco no elevador? – Porco não. Leitão camarada Faustino. Dá no mesmo em matéria de interpretação de leis” (RUI, 1989, p. 3). Mas é a passagem em que Diogo é interrogado pela mulher sobre os problemas que o Instituto de Habitação poderia criar, em relação ao animal, que exemplifica bem a situação de subversão:

- Isto ainda vai dar uma maka com o Instituto de Habitação.
- Com quê, Liloca?
- Sim, com o Instituto...
- Qual Instituto qual merda, bando de corruptos que arranjam casa só pros amigos. Eu sempre paguei renda. E casas que não têm porco estão mais porcas do que esta. (RUI, 1989, p. 10)

Com a vinda do porco, a alegria toma conta da família, que se dispõe em semicírculo (parodiando um ritual de batismo e a disposição formal dos rituais, em geral), dando ao animal, euforicamente, o nome de Carnaval. A escolha do nome denota, mais uma vez, a inversão das normas. Ainda que o clima predominante seja de confraternização, está em questão a violação das regras e, portanto, a presença do medo implícito na possível denúncia do Instituto de Habitação. Contudo, a tentativa de exorcizar o temor se atualizará, constantemente, através da narrativa. Os meninos, Zeca e Ruca, incansavelmente, empreenderão diversos tipos de truques e trapaças, promovendo o destronamento do poder oficial, tomando a frente de todos os episódios.

O primeiro “embate” com o fiscal do governo revela o perfil receoso e limitado desse, em oposição à vivacidade e esperteza das crianças, que não recuam nem mesmo diante do próprio medo que sentem:

- Ele e o irmão tremiam arrependidos. Não estavam a cumprir as orientações do pai. Nem sequer deviam ter aberto a porta.
- Vá, pioneiros. O porco onde está? Onde está o porco?
- Porco é você - ripostou Zeca afastando-se para detrás da mesa. - Aqui não tem porco. (...)
- Mas cheira a porco!
- Cheira porque é o vizinho camarada Faustino que costuma ter porcos. Se o senhor é ladrão de porcos pode ir lá.

- Senhor não, camarada. E não sou ladrão sou fiscal.
- Ai é? Então tem que ir lá mesmo que a dona também faz quitanda de dendém.
- (...)
- Com o riso de fiscal contente de missão cumprida, ficou ainda um bocado de indicador na testa a arrumar a inteligência. (RUI, 1989, p. 12)

Observemos que, dentro do sistema de imagens do realismo grotesco, as injúrias dirigidas ao destronado, muitas vezes seguidas de pancadas, visam, sobretudo, ao poder institucionalizado, não possuindo um caráter individual. O fiscal não é senão um pequeno representante desse poder que deve sofrer a “morte histórica”, para que haja a ressurreição e uma nova vida. A batalha é ganha pelos meninos que, não satisfeitos em expulsar o fiscal do apartamento, promovem-lhe uma verdadeira perseguição, levando todos os moradores do prédio a enxotá-lo vergonhosamente. O porco é rebatizado como “Carnaval da Vitória” em alusão à festa comemorativa da derrota dos sul-africanos no sul de Angola, em 1976. Esse segundo batismo, realizado pelos meninos, não deixa de ser também uma paródia da própria luta contra os sul-africanos, agora carnavalizada, sem derramamento de sangue e, por isso mesmo, com direito ao destronamento e à apoteose exigidos pelo Carnaval:

- Grande berrida levou esse fraccionista! - gritou Ruca.
- Agora o nome do porco não é só “carnaval”.
- Então?
- É “carnaval da vitória”!
- Entraram na casa de banho, fecharam o chuveiro e, no meio da alegria da vitória, Ruca quis pôr apoteose. (RUI, 1989, p 13)

O leitor familiarizado com *A revolução dos bichos* perceberá, no texto de Manuel Rui, uma paródia à obra de Orwell. Provavelmente notará que algumas passagens se assemelham a uma reatualização da novela do autor inglês, adquirindo um novo sentido, na medida em que satirizam o contexto sócio-político da pós-independência angolana. A obra de Orwell, por seu turno, parodia o discurso comunista e satiriza, ridicularizando, o fracasso das ideologias totalitárias, em particular todo o caráter dogmático assumido em sua doutrina.

A burrice e a ignorância, representadas pelos personagens que obedecem cegamente às leis, são igualmente satirizadas nas duas obras. No texto de Orwell, as ovelhas, especialmente, se esforçam para decorar os “mandamentos” que, mais tarde, vão se revelar uma sentença de morte para elas mesmas: “quatro pernas bom, duas pernas melhor”

(ORWELL, p. 129). Na narrativa de Manuel Rui, são também os personagens mais estúpidos e ignorantes, como Nazário e Faustino, que evocam as palavras de ordem do novo regime, terminando por agir como as ovelhas, que repetem frases sem se dar conta do seu significado. Tal comportamento é, mais uma vez, desmascarado pelos meninos na seguinte passagem: “– Desculpe camarada Nazário, mas suíno é com ésse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta continua tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba ano da criação da Assembléia do Povo e Congresso Extraordinário do Partido!” (RUI, 1989, p. 17).

Quando as crianças apontam e corrigem os diversos erros gramaticais, contidos no cartaz confeccionado por Nazário, desnudam a desvirtuação dos ideais revolucionários, destinados ao fracasso, desde o início, por se petrificarem em “slogans” vazios. Novos destronamentos e batalhas carnavalizantes se sucedem, então, na narrativa, conduzidos sempre pelos meninos, juntamente com o porco.

A metamorfose de “Carnaval da Vitória” responde ao papel dinâmico e ambivalente da cultura popular, remetendo às imagens do corpo grotesco em transformação:

Os dois miúdos tratavam o porco como membro da família. Limpavam o cocó dele, davam-lhe banho e, todos os dias, passavam nas traseiras do hotel a recolher dos contentores pitéus variados com que o bicho se giboiava. O suíno estava quase culto, quase protocolar. Maneirava vénias de obséquio com o focinho e aprendera a acenar com a pata direita, além de se pôr de papo para o ar à mínima cócega que um dos miúdos lhe oferecesse à barriga. (RUI, 1989, p. 21)

Bakhtin descreve o corpo grotesco como inacabado: “está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 1987, p. 277). A mudança ocorrida em “Carnaval da Vitória” aponta para a permanente interação do mundo com os seres. O fato de se tratar de um porco só exacerba o caráter dinâmico da interação. Tão importante quanto este perfil mutante do corpo grotesco são também as suas partes que permitem a comunicação com o mundo.

A transformação de “Carnaval da Vitória” se inicia justamente pelo orifício do ouvido. Ele se aquieta ao ouvir música, sempre no mais alto volume. Diogo lhe introduz um auscultador e o animal transforma-se no “ouvinte mais contínuo da rádio nacional” (RUI, 1989, p. 21). Da mesma forma, evidenciam-se, no texto, os outros orifícios do corpo

grotesco em transformação – a boca e o traseiro do animal. O ventre também é destacado diversas vezes na narrativa. O primeiro passo da mudança de “Carnaval da Vitória” – a introdução do auscultador no ouvido – é dado com a ajuda de Diogo, o que “provoca” no animal, segundo o próprio pai de família, “exigências pequeno-burguesas” (RUI, 1989, p. 20). Quando critica o comportamento do porco, Diogo aponta, antes, para a satisfação das suas próprias exigências, uma vez que não pensa senão no seu estômago. Quanto mais o ataca com xingamentos, mais ele se revela a si próprio: “Cala-te, porco pequeno-burguês que na Corimba só cheiravas espinhas de peixe. Agora tens casa, não pagas renda e comes do Trópico tudo eu é que aguento. Mas falta pouco. No teu comba vamos comer a tua própria carne.” (RUI, 1989, p. 44)

A despeito das intenções do pai, os meninos procuram manter “Carnaval da Vitória” vivo a todo custo. Ainda que saibam de antemão que o destino do animal é a morte, lutam até ao fim pela sua sobrevivência. Recusam-se a acreditar na derrota, até mesmo, no momento final da narrativa, quando sabem ou, pelo menos, sentem que “Carnaval da Vitória” já está morto.

Outro episódio que une o texto de Manuel Rui ao de Orwell de forma bem clara é o do banquete. Em *A revolução dos bichos*, Napoleão, o porco revolucionário transformado em ditador, dá um jantar aos demais proprietários de terras da região para tratar de interesses comuns (após tomar a fazenda, o porco Napoleão passa a fazer parte da classe dos poderosos). Em *Quem me dera ser onda*, o convite feito por Diogo aos moradores do prédio para comerem o porco, celebrando o carnaval, atualiza, de forma análoga à novela inglesa, a comunhão de idéias existente entre Diogo e os antigos inimigos – Nazário e Faustino. Afinal, todos eles se assemelham no que se refere a defender os próprios privilégios.

Ainda que, na novela angolana, o compartilhar a comida também expresse um gesto de confraternização, o que chama atenção é, antes, o interesse individualista tal qual no banquete celebrado em *A revolução dos bichos*. Tanto os que defendem as regras – Nazário e Faustino – quanto os que violam a lei, como Diogo, o fazem em nome de objetivos pessoais. Onde estaria uma possível saída para esse eterno jogo de interesses, em que cada um defende exclusivamente seu lado (ou os interesses de seu grupo), com maior ou menor afínco? Nesse aspecto, “Carnaval da Vitória” desempenha um papel primordial na história,

uma vez que assume várias funções: pode ser visto como símbolo da revolução, por atuar como subversor das normas em vigor. Seu caráter simbólico é, porém, provisório, pois logo se percebe o quanto é contraditória sua atuação: seu comportamento de “pequeno-burguês” se choca com a atitude aparentemente subversora que protagoniza. Vimos que ele pode funcionar também como um duplo de Diogo, pois, de forma semelhante à do chefe de família, viola as normas para benefício exclusivo. O fato de ser Diogo um típico “pai-patrão” nos permite estabelecer uma analogia entre o seu perfil e o do próprio poder institucionalizado – este, por sua vez, igualmente contraditório em sua performance. Tanto “Carnaval da Vitória”, quanto Diogo, quanto o poder em vigor terminam por se mostrar análogos. Destrói-se, assim, a possível simbologia acenada inicialmente: “a alegoria intercepta a ação simbólica e a abate” (BENJAMIN, 1986, p. 36). O porco surge como uma imagem alegórica de toda a situação social aludida.

De um lado, o devorar de “Carnaval da Vitória” no banquete final não deixa de ser um banquete antropofágico. Como nos ensina Bakhtin, as imagens da celebração da comida na cultura popular expressam um triunfo do homem sobre o mundo: “O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si” (BAKHTIN, 1987, p. 245), ao invés de ser engolido pelo mundo, sugerindo-se um triunfo da vida sobre a morte. Por outro lado, a construção alegórica de “Carnaval da Vitória” presentifica um niilismo inevitável, pois “a alegoria fixa o sentido da temporalidade como certeza da morte e da decadência” (MERQUIOR, 1965, p. 60). Partindo-se dessa concepção, o “mundo invertido” se constituiria, antes, como uma consciência da angústia, da impotência diante do absurdo do mundo. Sem dúvida, podemos apreender no texto de Manuel Rui a ideia da ruína benjaminiana, a absoluta carência de sentido expressa em todos os projetos e empreendimentos humanos que se revelam falidos, ostentando apenas os restos de um passado melancólico. Contudo, como ignorar a força das imagens da cultura popular que convivem ironicamente com tais destroços, promovendo uma espécie de rescaldo do passado?

É sem dúvida original a forma como o texto de Manuel Rui parodia a obra de Orwell, invertendo e, simultaneamente, refuncionalizando uma série de papéis desempenhados pelas personagens na obra do autor inglês. O porco na narrativa orwelliana é “Napoleão”, imagem do ditador autoritário; enquanto que na ficção de Manuel Rui vira

“Carnaval da Vitória”, símbolo – provisório como vimos – da revolução. Embora desempenhando aparentemente papéis opostos, os dois trazem, dentro de si mesmos, os pólos contraditórios.

Como lembra Hutcheon: “hoje em dia, o texto parodiado na maioria das vezes não está sendo atacado. Ele é freqüentemente respeitado e usado como um modelo” (1985, p. 103). A teórica canadense enfatiza que, frequentemente, na contemporaneidade, a obra parodiada não é alvo de escárnio. Cria-se, então, um distanciamento irônico, por meio de uma diferença intencional<sup>1</sup> entre as duas obras. Este é o caso em questão. Por outro lado, a novela de Manuel Rui não se constitui como uma reificação dos aspectos ideológicos discutidos na obra inglesa, ainda que em ambas o autoritarismo seja o objetivo principal do riso satírico. Mesmo que o leitor não seja capaz de descodificar a leitura paródica do texto de Orwell, a recepção de *Quem me dera ser onda* não será prejudicada, uma vez que a novela de M. Rui vai além da possível leitura paródica estabelecida com a obra inglesa.

Além disso, existem outras vias para se atualizar a percepção paródica; o discurso se nutre da própria matéria cultural angolana, a qual recontextualiza os signos da tradição ocidental. Assim, vão-se descortinando novas associações para o leitor de um modo geral, já que ele, ao desempenhar o papel que lhe é solicitado, passa a questionar cada vez mais a relação entre o narrado e o vivido, entre os mecanismos de poder e suas diversas formas. Ainda, o leitor, a partir da novela de M. Rui, pode estabelecer relações em várias esferas culturais. O sacrifício do porco pode ser visto, por exemplo, como uma alusão ao sacrifício do Messias. Basta atentarmos para os detalhes do ritual sacrificial na cena que antecede a imolação do animal. Inúmeros poderiam ser os exemplos retirados de um texto que se abre a uma quantidade considerável de jogos paródicos, promovendo relações e associações entre as distintas esferas sociais, mostrando que elas não são tão distintas assim.

As palavras finais em *Quem me dera ser onda* tiram da cena o riso carnavalizante, dando lugar ao registro lírico. O riso foi apenas uma esperança que se evaporou no ar? Ou terá dado lugar à própria esperança, abrindo-se assim a um possível acenar utópico? A narrativa não nos dá a resposta. A morte de “Carnaval da Vitória” não atualizaria o fim da utopia e tampouco a sua afirmação. De modo semelhante ao texto de Pepetela (*O cão e os caluandas*, 1985), não há uma solução a ser encontrada na escritura, um sentido a ser apreendido. Talvez se possa pensar em uma suspensão temporária da morte, depreendida no

próprio ato de narrar, de contar uma história que venha a ser repetida, transformada e recontada. O que fazem os meninos quando tentam incessantemente salvar “Carnaval da Vitória”, mesmo sabendo que o destino do animal é a morte, a não ser agir, qual Scherazade, procurando adiar um veredicto que já estava dado desde o início?

*Quem me dera se onda* pode ser lida como mais um momento de dramatização da perda de uma unidade impossível. Momento talvez ainda mais contundente, uma vez que o cômico (pela paródia e pela sátira) é a estratégia escolhida, atingindo um dos sonhos mais caros dessa sociedade, a própria revolução e seus ideais. O papel exercido pelas instâncias cômicas no texto em questão, embora ambivalente, parece acenar, sobretudo, para a recuperação, senão das utopias, ao menos de um futuro, na medida em que se abre a um diálogo com o presente e o passado.

A expressão “crise do romance” já é praticamente um lugar comum. Por outro lado, a literatura vem mostrando, como podemos constatar através da ficção angolana contemporânea, que só ao preservar o lugar da revolta ela se preserva. Se o riso expôs o desencanto, a amargura e a falência dos projetos humanos, a paródia permitiu que a memória fosse transformada. Rir, como nos ensina Benjamin, muitas vezes é o melhor ponto de partida para a reflexão.

---

#### NOTA:

<sup>1</sup> Observamos que a palavra intencional não se refere à intenção do autor, e sim à intenção do texto. Vale lembrar, contudo, que, algumas vezes, Hutcheon não distingue a intenção textual de uma suposta intenção do autor.

#### REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ed. da Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix Ed. Da Universidade de São Paulo, 1986.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. New York: Methuen, 1985.

---

\_\_\_\_\_. *Irony's edge – the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MONEGAL, Emir Rodrigues. “Carnaval / Antropofagia / Paródia”. *In: Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, julho-setembro de 1980.

MONTEIRO, Manuel Rui. *Quem me dera ser onda*. Rio Tinto: Asa, 1989.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

\_\_\_\_\_. “Jogo de cabra-cega (ficção angolana e desterritorialização)”. *In: Gragoatá*, n.1, Niterói: 1996.

PEPETELA. *O cão e os caluandas*. Lisboa: D Quixote, 1985.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

**Texto enviado em 10 de dezembro e aprovado dia 17 de dezembro de 2011.**