

Contos tradicionais de Angola: nacionalismo, cultura e gênero em Óscar Ribas, Luandino Vieira e Alfredo Bobela-Motta

Luiz Augusto Pinheiro Leal, Maianne Caroline da Silva e Silva e Carlos Henrique Silva Lobo

Práticas da História, n.º 20 (2025): 49-83

www.praticasdahistoria.pt

This journal is funded by National funds through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UID/HIS/04666/2013, UID/HIS/04666/2019, UIDB/04666/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/04666/2020), UIDP/04666/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDP/04666/2020), UID/4666/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04666/2025), UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020, UID/4209/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04209/2025) and LA/P/0132/2020 (DOI: https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020)

Práticas da História, n.º 20 (2025): 49-83

Luiz Augusto Pinheiro Leal, Maianne Caroline da Silva e Silva e Carlos Henrique Silva Lobo

Contos tradicionais de Angola: nacionalismo, cultura e gênero em Óscar Ribas, Luandino Vieira e Alfredo Bobela-Motta

O objetivo deste artigo é discutir a relação entre cultura e gênero por meio dos contos angolanos de Óscar Ribas, Luandino Vieira e Alfredo Bobela-Motta visando interpretar o processo de construção do nacionalismo angolano. Os contos coletados ou produzidos por esses escritores permitem compreender, a partir de aspectos culturais, o protagonismo feminino em relação ao nacionalismo angolano. São analisados os contos disponíveis nas obras *Ecos da minha terra*, de Óscar Ribas; *Vidas novas*, de Luandino Vieira; e *Sô Bicheira e outros contos*, de Alfredo Bobela-Motta. Ao mesmo tempo em que os contos evidenciam o processo de homogeneização linguística, eles carregam consigo a experiência da cultura nativa e das relações de gênero como base de resistência contra a dominação colonial. Essa era uma forma de transmissão de conhecimentos que permitia a circulação de saberes populares no mundo literário e favorecia a reorganização da identidade que constituiria a Angola independente.
Palavras-chave: cultura; gênero; nacionalismo; contos angolanos.

Traditional Tales from Angola: Nationalism, Culture and Gender in Óscar Ribas, Luandino Vieira and Alfredo Bobela-Motta

The purpose of this article is to discuss the relationship between culture and gender through the Angolan short stories of Óscar Ribas, Luandino Vieira, and Alfredo Bobela-Motta, with a view to interpreting the process of constructing Angolan nationalism. The short stories collected or produced by these writers allow us to understand, from a cultural perspective, the leading role played by women in relation to Angolan nationalism. We analyze the short stories available in the works *Ecos da minha terra* (Echoes of My Land) by Óscar Ribas; *Vidas novas* (New Lives) by Luandino Vieira; and *Sô Bicheira e outros contos* (Sô Bicheira and Other Stories) by Alfredo Bobela-Motta. While the stories highlight the process of linguistic homogenization, they also convey the experience of native culture and gender relations as a basis for resistance against colonial domination. This was a form of knowledge transmission that allowed the circulation of popular knowledge in the literary world and favored the reorganization of the identity that would constitute independent Angola.
Keywords: culture; gender; nationalism; Angolan short stories.

Contos tradicionais de Angola: nacionalismo, cultura e gênero em Óscar Ribas, Luandino Vieira e Alfredo Bobela-Motta

Luiz Augusto Pinheiro Leal, Maianne Caroline da Silva e Silva e Carlos Henrique Silva Lobo*

Introdução

Como comunidade imaginada, Angola nasce do protótipo da fronteira colonial, da estrutura administrativa herdada do colonizador e do esforço de homogeneização linguística diante da diversidade étnica que caracteriza o território e sua história. Esse fenômeno não é particular ao país. Segundo Anderson[1], trata-se de uma ação comum de se encontrar em outras nações oriundas de experiências coloniais que vivenciaram o processo de consolidação de suas respectivas independências. Tal processo teria como característica "um autêntico entusiasmo nacionalista popular ao lado de uma instalação sistemática, e até maquiavélica, da ideologia nacionalista através dos meios de comunicação de massa, do

* Luiz Augusto Pinheiro Leal (augustoleal@ufpa.br). https://orcid.org/0000-0002-0145-5379. Universidade Federal do Pará, Faculdade de História, Rua Augusto Corrêa 01, Campus Universitário do Guamá, Setor Básico, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Bairro Guamá - CEP 66075-110 - Belém - Pará – Amazônia, Brasil; Maianne Caroline da Silva e Silva (maiannecss@gmail.com). https://orcid.org/0009-0002-9564-6498. Universidade Federal do Pará; Carlos Henrique Silva Lobo (machadodeassis1999@gmail.com). https://orcid.org/0009-0006-8254-861X. Universidade Federal do Pará, Bolsista PIBIC/Interior. Artigo original: 1-10-2024; artigo revisto: 28-06-2024; aceite para publicação: 8-07-2025.

1 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008).

sistema educacional, das regulamentações administrativas, e assim por diante"[2].

O nacionalismo seria, assim, uma herança da ação colonial evidenciada na manutenção das fronteiras coloniais, na imposição da religião cristã, na valorização da língua do colonizador e de outras estruturas administrativas e ideológicas que poderiam manter a "ordem" social no pós-independência. Assim, o Estado nacional surgia como um espelho do Estado colonial. "Ao lado do velho funcionário distrital, apareceram o médico, o engenheiro agrônomo, o técnico de extensão no campo, o professor, o policial, e assim por diante, todos eles funcionários públicos"[3].

Além desses aspectos do nacionalismo, pautados na língua e na organização administrativa do Estado, cabe observar mais uma delimitação: a relação entre nacionalismo e gênero. McClintock[4] considera que "todos os nacionalismos têm gênero", e isso significa que o lugar de privilégio é sempre voltado para o sexo masculino. Afinal, as nações, mesmo como comunidades imaginadas, não são "fantasmagoria das mentes, mas práticas históricas nas quais a diferença social é tanto inventada como representada"[5]. Tais representações são sempre favoráveis aos homens em detrimento das mulheres. As narrativas sobre as lutas pela nação contam histórias de humilhações e esperanças masculinas. Além disso, "nenhuma nação no mundo dá a homens e mulheres o mesmo acesso aos direitos e recursos do Estado-nação"[6]. Geralmente, as mulheres são apresentadas como símbolos da nação, mas apenas quando são mortas na luta pela autonomia nacional. Quase nunca são celebradas como lideranças vivas e bem representadas na organização política do país independente.

Com Angola não foi diferente. As representações femininas, em relação ao nacional, tiveram lugares específicos de valorização do heroísmo

2 Anderson, *Comunidades imaginadas*, 164.

3 Anderson, *Comunidades imaginadas*, 166.

4 Anne McClintock, *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial* (Campinas: Unicamp, 2010).

5 McClintock, *Couro imperial*, 517-518.

6 Mcclintock, *Couro imperial*, 518.

feminino. Houve mulheres que escaparam do tradicional vínculo ao espaço doméstico e à maternidade e se constituíram como heroínas nacionais. Nzinga Mbande[7] e Deolinda Rodrigues[8] são exemplos significativos nesse sentido. A primeira foi apresentada como uma referência de resistência aos colonizadores portugueses. A segunda, sendo militante política e fundamental articuladora anticolonial, teve sua imagem reconhecida e valorizada após ter seguido um caminho tradicionalmente destinado aos homens: as armas. Sendo assassinada nesse contexto, Deolinda passou a ser apresentada, na história oficial de Angola, como uma heroína nacional[9]. Contudo, outras representações femininas não alcançaram as mesmas visibilidades. Mulheres anônimas, guardiãs de saberes e memórias sobre a vida cultural de Angola, somente poderiam ser encontradas em perspectivas literárias.

A língua e a história oficial, além da administração e das armas dos colonizadores, foram instrumentos que garantiram não apenas a dominação colonial, mas se mantiveram após a independência de Angola. Contudo, ainda no processo de lutas pela independência, a produção literária sobre o país evidenciava que a cultura e as relações de gênero também dariam base para se constituir o que viria a ser o nacionalismo angolano. Elas carregavam em si os elementos culturais do colonizador, mas também expressavam identidades e ações culturais dos colonizados. Através do estudo de contos produzidos por autores de diferentes origens, relacionados com a cultura popular ou com o cotidiano das lutas anticoloniais, analisamos algumas produções literárias sobre Angola. Observamos que, ao mesmo tempo em que os contos evidenciam o

7 Identificada pelos portugueses como a "Rainha" do Matamba, foi uma líder que se destacou no enfrentamento da colonização portuguesa e na disputa pelo comércio de cativos na região de parte do que viria a constituir Angola no século XVII. Luiz Augusto Pinheiro Leal, "Outras heroínas", *in* África: entretecendo perspectivas, ed. Luis Nicolau Parés e Fábio Baqueiro Figueiredo (Salvador: Edufba, 2024).

8 Intelectual e militante angolana que ajudou a organizar o Movimento Popular de Libertação de Angola e foi assassinada, juntamente com outras mulheres, quando decidiu pegar em armas na luta contra a colonização portuguesa. Luiz Augusto Pinheiro Leal e Daélem Maria Rodrigues Pinheiro, "O exílio sem regresso: uma análise do diário de Deolinda Rodrigues na luta pela independência de Angola", in *Paz, Direitos e Novas Redes – III Conferência Internacional Ativismos em África*, ed. Luiza Nascimento dos Reis e Luca Bussotti (Recife: UFPE, 2022).

9 Leal, "Outras heroínas", 162-168.

processo de homogeneização linguística, eles carregam consigo a experiência da cultura nativa e das relações de gênero como uma das bases de resistência contra a dominação colonial. Tratava-se de uma forma de transmissão de conhecimentos que não passavam pelas páginas da imprensa colonial, mas permitiam uma circularidade de saberes populares, no mundo literário, que favorecia a reorganização da identidade que viria a constituir a Angola independente.

Neste artigo selecionamos contos disponíveis nas obras *Ecos da minha terra*[10], de Óscar Ribas; *Vidas novas*[11], de Luandino Vieira; e *Sô Bicheira e outros contos*[12], de Alfredo Bobela-Motta. Cada obra apresenta particularidades em relação à condição feminina. Contudo, algumas delas nos permitem verificar com mais atenção a situação social e cultural das mulheres dentro do processo de colonização: elas revelam o privilégio atribuído aos homens através da lógica do patriarcado. Antes de tratarmos das obras, cabe apresentar os nossos intelectuais: o angolano Óscar Ribas e os portugueses Luandino Vieira e Alfredo Bobela-Motta, interessados pela libertação de Angola.

Oscar Ribas e os episódios "transplantados da vida real"

Óscar Bento Ribas nasceu em Luanda em 17 de agosto de 1909. Filho de pai português, Arnaldo Gonçalves Ribas, natural da Guarda (Portugal), e de mãe angolana, Maria da Conceição Bento Faria, natural de Luanda. Sendo bastante dedicado aos estudos, Ribas dominava os diferentes níveis da língua portuguesa. Estudou os anos primários e secundários em Luanda. Após uma estadia em Portugal, onde estudou aritmética comercial, regressou a Angola e empregou-se na Direção dos Serviços de Fazenda e Contabilidade. Residiu sucessivamente nas cidades de Novo Redondo (atual Sumbe), província do Kwanza Sul, e Benguela, em Ndalantando. Também residiu na província de Bié. O emprego na Direção dos Serviços de Fazenda possibilitou a Ribas

10 Óscar B. Ribas, *Ecos da minha terra: dramas angolanos* (Luanda: Edições Maianga, 2004).
11 José L. Vieira, *Vidas novas* (Luanda: Nzila, 2006).
12 Alfredo B. Motta, *Sô Bicheira, e outros contos* (Lisboa: Edições 70, 1978).

viagens por quase todo o interior de Angola[13]. O contato com diversas experiências culturais lhe favoreceu a coleta inicial de material para sua produção intelectual.

Óscar Ribas tornou pública a sua produção intelectual através da publicação das novelas[14] *Nuvens que passam*, *Resgate de uma falta*, *Flores e espinhos. Lirismo, Ensaio e contos*. Em um segundo momento de suas produções, o autor revelou interesse sobre temáticas culturais. Ribas lançou ao público *Uanga (feitiço): Romance folclórico angolano* e *Ecos da minha terra: Dramas angolanos*. Ainda no período em que Angola estava imersa no processo colonial, Ribas se dedicou ao registro dos costumes populares angolanos. Religiosidade, alimentação, associações populares, danças carnavalescas e literatura tradicional angolana estavam no foco de interesse do estudioso. Surgem a partir desse interesse as obras, *Ilundo: Divindades e ritos angolanos*; *Missosso, I vol. Literatura tradicional angolana*; *Missosso, II vol.*; *Missosso, III vol.*; *Alimentação regional angolana*; *Izomba. associativismo e recreio*; *Sunguilando: Contos e instantâneos*; *Quilanduquilo. Contos e instantâneos*; *tudo isto aconteceu. Romance autobiográfico*; *A praga*; *Cultuando as musas. Poesias*; *Dicionário de regionalismos angolano*; *Temas da vida angolana. Aspectos sociais e culturais*.

Diferente do movimento folclórico europeu, que considerava as práticas populares sujeitas ao desaparecimento, "Ribas compreendia certos costumes, que definia como 'tradicionais', como sobrevivências ou cristalizações do passado"[15]. Elas deveriam ser modernizadas, em sua perspectiva, pois iriam incluir Angola na modernidade. Veremos adiante que tal perspectiva tinha um sentido particular às limitações de produção do intelectual angolano. Defender abertamente a autonomia

13 David E. Calivala, "Óscar Ribas: uma viagem etnográfica em torno do romance *Uanga (feitiço)*" (tese de doutorado, Universidade de Lisboa, 2015), 3.

14 Conforme observado por David E. Calivala (2015), Óscar Ribas deu início à sua trajetória literária com a publicação de duas novelas. Entretanto, foi a partir de seu interesse pela cultura popular angolana que emergiram obras de cunho etnográfico, como *Ilundo: Divindades e ritos angolanos* e *Temas da vida angolana: Aspectos sociais e culturais*, entre outras produções significativas do etnógrafo.

15 Andrea Marzano, "Angola: apontamentos para uma história social da cultura", *Africana Studia* 34 (2020): 14.

cultural, em meio ao processo colonial, seria passível de grave censura pelos colonizadores. Cabe considerar que a fundamentação teórico-ideológica de Ribas evidencia as condições de produção de conhecimento de seu tempo, segundo Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco:

> Ribas foi influenciado por uma visão histórico-filosófica positivista, que o levou a usar determinadas categorias, como as de "raças adiantadas" e "raças atrasadas", o que, entretanto, não invalida, de maneira alguma, sua grande contribuição como artesão etnográfico de Angola [...] Embora tenha vivido até 2004, Ribas teve sua escrita e sua forma de pensar marcadas, principalmente, pelo contexto histórico da primeira metade do século XX, período em que o positivismo e o evolucionismo ainda influenciaram muitas visões e conceitos não só em Angola, mas em outras partes do mundo. Isso explica o fato de que categorias de conhecimento como "atraso", "decadência", "gentes ignaras", "não civilizados", "incultos" tenham sido usadas por ele para descrever a sociedade angolana negra[16].

Assim, a produção literária de Óscar Ribas, apesar de, como muitos críticos apontaram, ter fundamentos e matrizes do ideário positivista, revela uma preocupação sincera de registrar e preservar os costumes populares dos angolanos. Estes, por sua vez, constituem as raízes da identidade nacional do país. Ainda segundo Secco, Óscar Ribas estruturou em suas obras uma coletânea de provérbios e cosmologias com o intuito principal de assegurar a transmissão dos conhecimentos ancestrais. Estes já eram repassados de geração em geração, em especial por mulheres idosas das aldeias, mas poderiam se perder com o tempo. A preocupação de Ribas com a preservação da cultura local era pautada em sua observação sobre as transformações dos costumes e a introdução de novos hábitos, impostos pelo processo de colonização, que estava contribuindo para o desaparecimento de muitas práticas e saberes populares.

16 Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, "Óscar Ribas e as literaturas da noite", *Navegações* 3, n.º 2 (2010): 193-195.

Sendo Ribas um assimilado, trabalhava a serviço da administração portuguesa como folclorista. Ele não manteve uma vida política ativa durante o processo de luta armada em Angola. Pelo contrário, recebeu benfeitorias e méritos do governo português por seu trabalho de pesquisa sobre cultura popular. Segundo Sousa, "ele próprio tinha a nítida noção que era usado como contraponto à contestação intelectual da época, enquanto exemplo de um escritor mulato a quem a Administração da Colônia disponibiliza meios para trabalhar"[17]. Como intelectual angolano, Óscar Ribas viveu entre dois mundos: o português e o angolano, movendo-se em um espaço de ambiguidades. Outros intelectuais, também assimilados, se encontravam nessa situação. No contexto literário da época, a poesia era a forma que predominava. A partir das décadas de 1950 e 1960, as temáticas mais recorrentes na produção literária angolana passaram a centrar-se em questões políticas relacionadas com a soberania nacional. Óscar Ribas, contudo, escolheu trilhar um caminho distinto de resistência ao processo colonizador. Longe de seguir as tendências de luta no campo do conhecimento, ele se empenhou "na afirmação de uma angolanidade que explora nas suas diferentes vertentes: literatura oral, religião tradicional e estudo da língua quimbundo"[18]. Tal estratégia resultou em uma extensa e diversificada produção literária e etnográfica sobre a cultura popular angolana.

Diferente da lógica colonial, que valorizava a sustentabilidade do poder através de representações masculinas no campo do saber, Ribas valorizou, como fontes sobre a cultura popular angolana, as vozes femininas. A maior parte da sua produção intelectual foi fundamentada em depoimentos de mulheres que faziam parte do seu convívio. Em muitas de suas obras, Ribas apresenta agradecimentos às suas colaboradoras. Foram as vozes dessas mulheres que o ajudaram na passagem da oralidade para a escrita. No ano de 1952, o autor já se encontrava impossibilitado de manter individualmente as suas investigações. Além da cegueira, que o acometeu ainda muito cedo, havia o empecilho de

17 Maria Teresa de Jesus Cardoso Pinto de Sousa, "Óscar Ribas: a oralidade que se escreve" (tese de doutorado, Universidade de Lisboa, 2009), 44.

18 Sousa, "Óscar Ribas: a oralidade que se escreve", 41.

não saber falar algumas das línguas do interior de Angola. Eram suas primas, tias, amigas e esposa que narravam e traduziam histórias para o etnógrafo. No final de cada conto, Óscar Ribas quase sempre situa o leitor sobre qual pessoa contribuiu com a narrativa. Em *Ecos da minha terra*, o autor inicia seu livro agradecendo às pessoas que contribuíram com seus estudos. Eram todas mulheres:

> À memória das minhas inesquecíveis colaboradoras – Maria da Conceição Bento Ribas Faria (minha mãe), Rita Manuel (sogra de meu irmão Joaquim), Virginia Francisca dos Santos (sogra de meu irmão Mário), Adelina João Rodrigues (amiga íntima de minha mulher) – a cuja dedicação tanto devo pela extraordinária prestação de narrativas, informações para o arquivo e divulgação da cultura angolana, a minha reiterada homenagem e gratidão, pois suas participações representam o pilar de minha obra[19].

A referência a todas essas mulheres nos convida a refletir sobre a literatura e sua capacidade transformadora. Por meio de contos, como os presentes na obra de Óscar Ribas, diversas experiências culturais angolanas foram registradas e disponibilizadas para gerações seguintes. Esses contos, transmitidos oralmente, desempenharam um papel crucial na preservação da cultura e na resistência à colonização. Cabe então compreender, a partir da análise de um de seus importantes escritos, o papel das mulheres nesse contexto de redescoberta da identidade angolana e a imagem do feminino disposta nas suas narrativas. A obra escolhida foi *Ecos da minha terra*, pois buscava evidenciar "dramas da vida angolana", como bem identifica o subtítulo dado pelo autor. Os contos disponibilizados na obra revelavam uma Angola periférica e desolada, tocada pela violência da colonização. Sobre o material coletado, e sua ambientação, o autor apresentava um alerta: "Os contos, ou, antes, dramas, que enfeitam esta obra, não reproduzem o produto de

19 Ribas, *Ecos da minha terra: dramas angolanos*, 6.

imaginação, mas episódios transplantados da vida real"[20]. Haveria uma crítica ao projeto colonial na ênfase dada à dramaticidade das experiências que seriam relatadas.

Ecos da minha terra: questões de gênero além da literatura

Ecos da minha terra foi publicado originalmente em 1952 e apresenta o cenário cultural de Angola em dois períodos: o pré-colonial e o colonial. Conforme Pereira[21], a obra simboliza uma importante descrição do contexto angolano a partir de uma reunião de contos que mostram a reprodução da violência e da exclusão social numa Angola periférica e desolada pela colonização. O passado pré-colonial, apresentado em alguns dos contos, seria uma estratégia utilizada pelo autor para a afirmação da identidade angolana. Segundo Chaves, "nesse novo tempo de aspereza, nostalgicamente se impõe como recurso o regresso a um período outro, onde se podiam plantar as sementes de uma nova ordem"[22]. O livro é constituído por dez contos: *Damba Maria, Mbangu a musungu, Gente do mar, O ladrão e o feiticeiro, Noite de saudades, Hebu, Miado que enternece, Qual dói mais? A praga* e *Os humildes.* Neste artigo, será analisado o conto *Damba Maria* por seu potencial de informações que evidenciam as relações de gênero, classe e raça no contexto colonial de Angola. O conto foi narrado a Óscar Ribas, ainda em sua infância, por uma amiga de sua mãe, então recém-chegada de Benguela. Depois, Ribas voltou a ouvir a mesma narrativa, já na juventude, por uma prima sua que também havia vivido na mesma cidade. O contexto da narrativa do conto *Damba Maria* é o período colonial. Sua ambientação estaria situada nos arredores da vila de Catumbela, sede de um grande mercado, como explicita o autor:

> Na época em que discorreu este episódio, a pitoresca vila de Catumbela constituía um grande mercado, aonde numerosas

20 Ribas, *Ecos da minha terra: Dramas angolanos*, 11.

21 Márcio Roberto Pereira, "Espaços de violência e do exílio social em *Ecos da Minha Terra*", *in Anais do 12.º Congresso Internacional ABRALIC – Centro, Centros: Ética, Estética* (Curitiba, PR: Universidade Federal do Paraná, 2011).

22 Rita Chaves, "O passado presente na literatura angolana", *Scripta* 3, n.º 6 (2000): 248.

> caravanas de negros, carregados de borracha, cera, marfim, mel e outros gêneros gentílicos, acorriam na mira de permutar com o europeu, recebendo, em troca, a apreciada aguardente, pólvora, armas, fazendas e outros produtos. Mas a escravatura – essa mácula do passado – formava o manancial mercantil, tão propício ao branco como ao preto[23].

No trecho citado, o narrador descreve a paisagem da vila ligada ao comércio de vários produtos. O conto tem como protagonista Damba Maria, uma mulher que foi vendida por seu tio e acabou amancebada com um colono. Sua vida era marcada pela servidão severa ao seu senhor. No conto, Maria é descrita como uma mulher negra e submissa, uma "mercadoria pensante", um "farrapo de alma" cuja obediência era a única coisa a oferecer no mundo em que vivia. Na voz do narrador, era disso que dependia sua sobrevivência. Mesmo assim, "apesar da servidão, Maria não deixou de ascender ao primeiro degrau do Progresso: com o convívio, a tanga foi substituída por panos, e a higiene preencheu uma lacuna nas suas obrigações"[24]. Observa-se que a tanga, vestimenta tradicional é incluída no conto como um elemento de atraso. Durante o processo de colonização, era preciso diferenciar os colonizados assimilados dos indígenas. O controle das vestimentas era utilizado como um elemento de diferenciação. Percebe-se que a imposição de normas culturais e sociais transformou profundamente a identidade dos povos colonizados, especialmente das mulheres. Além disso, os indígenas, para a administração portuguesa, eram vistos como selvagens, primitivos e incultos. Por isso, o termo indígena também foi utilizado para manter distinções raciais, sociais, culturais e econômicas nas colônias. A segregação racial era uma forma de garantir os privilégios exclusivos aos colonizadores.

Óscar Ribas, sendo um etnógrafo nascido em contexto colonial, reflete em sua obra os ideais daquele contexto. Em seus argumentos

23 Ribas, *Ecos da minha terra: dramas angolanos*, 17.

24 Ribas, *Ecos da minha terra*, 17.

aparecem a valorização de categorias coloniais hierarquizadoras, a exemplo do progresso e da civilização. A substituição das vestimentas nativas pelas europeias não foi apenas um fenômeno estético, mas uma estratégia de controle social e de apagamento cultural. A administração portuguesa estabeleceu rígidas distinções entre os assimilados e os indígenas, utilizando a linguagem colonial para classificar os últimos como selvagens. Essas distinções foram reforçadas por meio da imposição da vestimenta, de calçados e da língua portuguesa. Os elementos culturais angolanos eram vistos como símbolos de atraso e, consequentemente, seu uso justificaria a segregação. Ribas, ao narrar que a "tanga foi substituída por panos", insere-se nesse contexto discursivo, reforçando uma visão de progresso atrelada à europeização das vestimentas das mulheres angolanas. Era uma forma de subjugação colonial do corpo feminino. Como observa Silva:

> O processo de colonização intensifica e impõe "modelos e jogos de hegemonia e poder" para a sustentação da dominação, buscando "civilizar" as mulheres e/ou "arrancá-las" do estado "selvagem" e introjetá-las mais profundamente no estado de silenciamento e de subalternização[25].

A ideia de avanço civilizatório, longe de ser neutra, serviu para legitimar hierarquias raciais e sociais dentro das colônias. As mulheres, especialmente, foram alvo central desse processo, pois suas roupas e comportamentos eram vistos como marcadores de uma incivilidade que deveria ser erradicada. O controle de seus corpos, por meio da vestimenta, simbolizava não apenas sua subjugação, mas também a própria conquista colonial. Como Silva atesta[26], a colonização operava por meio da imposição de códigos europeus, transformando profundamente as relações sociais e identitárias das populações subordinadas. Dessa forma,

25 Assunção de Maria Sousa Silva, "Marcas de gênero na literatura angolana e são-tomense", *in* Áfricas e suas relações de gênero, org. Fonseca e Oliveira (São Paulo: Edições Áfricas e Ancestre, 2019), 71.

26 Silva, "Marcas de gênero", 2019.

ao analisar a posição de Ribas como escritor assimilado, torna-se essencial compreender como sua obra reflete os dilemas e contradições de seu tempo. Entre dois mundos, sua escrita carrega as marcas do pensamento colonial, reforçando a ideia de que a modernidade exigia a renúncia aos símbolos tradicionais. Assim, percebemos que a realidade de Maria, retratada no conto, ilustra as muitas situações de violências vividas pelas mulheres angolanas no contexto da dominação portuguesa. Buscou-se arrancar à força suas identidades e dignidades, pois isso fazia parte do processo de colonização.

No conto, a narração situa-nos no momento em que a vida de Maria sofre uma reviravolta com a chegada inesperada de um patrício[27]. Embora fosse membro da elite angolana e possuidor de muitos bens, tratava-se de um homem negro. Durante uma caçada, ele procurou matar a sede na propriedade onde Maria residia. Ao trazer-lhe água, Maria pediu que erguesse o chapéu, pois iria despejar o líquido ali. Incrédulo, o homem rico interpretou o gesto como um insulto. Ao perceber a sua indignação, Maria, trémula, tentou explicar que o copo estava reservado exclusivamente ao colono, por ordem dele. Humilhado, o patrício afastou-se.

> Pelo caminho, passou lesto, seu cérebro irradiava fogo. Ah! Beber água pelo chapéu, ele, o possuidor de várias xitacas, o patrão de vários escravos! Mulheres não lhe faltavam: as concubinas ascendiam a dez, e quando lhe apetecia, era só procurar outras! Os brancos apertavam-lhe a mão e tratavam-no por amigo! Ah! Nunca ninguém o desfeiteara! Ninguém, ninguém! Só aquela negra, aquela matumba, o ferira com a desconsideração Maldita cretina[28]!

A indignação do patrício era reflexo de uma sociedade que excluía e diferenciava pela cor da pele. A negação do copo que servia apenas

27 Forma como Óscar Ribas se referia a outro angolano, mesmo sendo de classe abastada. "Era um patrício, mas um senhor, respeitável pela espessura de bens". Ribas, Ecos da minha terra, 18.

28 Ribas, *Ecos da minha terra*, 19.

ao branco revelava que todo o dinheiro que o caçador possuía não lhe conferia o direito de ser equiparado a um colono europeu, considerado racialmente superior. A colonização possibilitou que pensamentos como estes constituíssem uma dura realidade para a vida dos angolanos, mesmo os já assimilados. Sobre esse tema, Bhabha situa a complexidade da identidade em contextos coloniais a partir de Frantz Fanon[29]. Para ele, o processo psicológico empreendido pelo colonizador ao colonizado apresenta a divisão e a ambivalência da identidade. Isso significa que ela, na percepção de Fanon, vivenciada em espaços coloniais, passa por uma constante fragmentação. Não é fixa. Trata-se de uma condição em que sujeitos subalternos são frequentemente excluídos e silenciados. Afinal, "A luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado"[30].

Fanon[31], por sua vez, além de denunciar o colonialismo, procurou, através da psicanálise, compreender os pressupostos teóricos, a alienação extrema e os conflitos impostos pela colonização aos sujeitos dominados. Nessa lógica psíquica, o autor lança a pergunta "o que quer o homem negro?". No processo de desenraizamento e apagamento de memórias, os sujeitos colonizados ficam em um espaço de não lugar. Ser negro é ter o olhar do outro direcionado para si, um olhar que oprime. Nesse meio, o colonizado carrega o peso do fetichismo, da diferença, situações que o afastam de si na tentativa de assimilar o que é do outro sem nunca poder fazer parte deste mundo. Na tentativa de fazer parte do mesmo mundo do colonizador, e com o peso do racismo, fetichismo e exotismo, o patrício buscou meios para se vingar da situação experimentada junto a Maria. Esta que, obediente ao seu patrão, o humilhou ao servir água em seu chapéu.

O ato de Maria, que apenas seguia ordens, foi determinante para o fim trágico que teria na narrativa. Ao refletir sobre o episódio experimentado,

29 Homi K. Bhabha, "Interrogando a identidade: Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial", *in O local da cultura* (Florianópolis: repositório institucional da UFSC, 1998), 104-170.

30 Bhabha, "Interrogando a identidade", 71.

31 Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*, trad. Renato da Silveira (Salvador: Edufba, 2008).

Maria logo compreendeu que algo ruim poderia lhe acontecer, pois havia ferido a integridade e honra daquele homem. Maria relembra sua infância e como foi vendida pela primeira vez por seu tio. Sua infância é descrita como uma fase de liberdade, onde podia brincar com outras crianças sem medo. Mas seu tio a levou para a cidade, com a promessa de roupas novas, e a vendeu. Daí as expressões "mercadoria pensante" e "farrapo de alma", delimitadas por Ribas, tenham se fixado no pensamento atribuído a Maria.

Este trecho é crucial para entender o contexto de Angola na transição da primeira para a segunda metade do século XX. Retomando a argumentação de Rita Chaves, o passado é retratado na literatura angolana como uma forma de retomada cultural e identitária pelos intelectuais do país. O conto *Damba Maria* se destaca por essa relevância. Sobre essa questão, Chaves considera que:

> No corpo desse programa, a noção de passado aparecerá também em ligação com a infância, fase da vida em que o desenho da exclusão social se revela atenuado. Para além da referência ao estreito contato com a mãe, matriz primordial na literatura de Angola, seja a própria, seja como metonímia da terra africana, o universo infantil é retomado como um mundo em comunhão, onde o código da cisão não tinha se projetado[32].

O impreciso interior de Angola, de onde Maria era oriunda, é referenciado como um lugar onde a colonização não chegou de forma direta. Todavia, nesse dia, Maria percebeu que foi vendida: "Maldito tio! Maldito tio que a vendera! Maldita raça que não amava seus filhos!"[33]. No conto, a protagonista lembra como chegou à casa de seu senhor e como sua inocência foi destruída, tendo sido ela transformada em sua amante. A história de Maria ilustra a realidade vivida por muitas mulheres negras que foram violentadas pelo colonizador de todas as formas possíveis. No fim, Maria é vendida por seu amo ao caçador, a

32 Chaves, "O passado presente na literatura angolana", 248.

33 Ribas, *Ecos da minha terra*, 24.

quem ela ofereceu água em um chapéu. A imagem do feminino disposta nesse conto retrata a vida da maioria das mulheres negras que viveram em momentos de exclusão e escravidão. Apesar de a protagonista deste conto ser uma mulher, sua trajetória no período não teve o final feliz que muitos estão habituados a ler nos contos ocidentais. O patrício, após comprar ela do colono, a mata em um ato de vingança. Mais do que uma questão racial ou de classe, a ação inclui uma ação de feminicídio. O caçador não poderia fazer o mesmo com o colono branco. Contudo, o privilégio de ser homem e rico permitia que ele pudesse fazer o que quisesse com o corpo feminino sob dominação colonial. A interseccionalidade entre classe, raça e gênero se evidenciava como mais um elemento a ser considerado nas abordagens sobre a história das mulheres angolanas.

Observamos, a partir desse conto, que a coleta de contos realizada por Ribas favoreceu os estudos em torno da influência colonial na cultura angolana, abrindo possibilidades para compreender as relações de gênero no país. Desse modo, Óscar Ribas foi um intelectual que prestou grande contribuição na recolha etnográfica dos aspectos da cultura angolana, tornando-se um dos precursores da literatura moderna em Angola. Os contos recolhidos têm possibilitado que sejam construídas narrativas em torno das temáticas de relações entre cultura e gênero, em virtude dessas histórias conterem fatos das vivências, costumes, referências históricas, valores, ancestralidade e modos de conduta. Segundo Carmen Lúcia Tindó Secco, "os novos intelectuais de Angola, em 1948, e a revista *Mensagem*, em 1951, evidenciaram a necessidade de redescobrir Angola"[34]. Por meio da coleta de contos de tradição oral, Ribas voltou-se ao passado, buscando uma Angola livre da influência do colonizador, conforme almejavam os intelectuais que rompiam com Portugal.

Além disso, Óscar Ribas ficou conhecido por seu trabalho de coleta de contos, canções, provérbios, adivinhas, rituais religiosos, poesias,

34 Secco, "Óscar Ribas e as literaturas da noite": 195.

estórias, tendo se destacado os três volumes de *Missosso*[35]. A expressão que dá título às obras consiste em "uma forma especial e absolutamente angolana de contar estórias da terra, povoadas por homens e animais da terra, cortadas por cantos da terra e penetradas por entes misteriosos"[36]. Essa forma narrativa, profundamente enraizada na cultura popular, provê a matéria-prima que alimenta e enforma a oralitura produzida por Ribas. Como trata-se de um elemento que permeia toda a obra de Ribas, cabe uma explicação sobre este conceito. Conforme Fonseca[37], a palavra oralitura designa o ponto de transição onde a oralidade, em sua fluidez e efemeridade, se estabiliza no registro escrito, preservando a memória coletiva por meio da palavra. A autora propõe uma dialética intrínseca entre oralidade e oralitura, em que a primeira atua como um vasto repositório ancestral, sustentado pelas práticas de transmissão intergeracional, enquanto a segunda se apresenta como ferramenta de fixação, transformação e circulação desses saberes na esfera literária. Nesse sentido, a oralitura exerceria um papel fundamental não apenas na preservação, mas sobretudo na renovação contínua dos elementos constitutivos da tradição oral, inaugurando novas perspectivas e ressignificações no panorama literário angolano. Foi desse modo que a história de Damba Maria, transmitida inicialmente apenas através da oralidade, chegou até os dias atuais. Ribas foi o responsável por transformá-la em oralitura. Vejamos agora como outros intelectuais, em condições distintas da de Óscar Ribas, lidaram com a abordagem de gênero e cultura relacionada ao contexto colonial angolano.

Os contistas portugueses simpatizantes pela libertação: Luandino e Bobela-Motta

José Vieira Mateus da Graça, natural de Portugal, mudou-se para Angola ainda criança, mas se consolidou como um autor angolano de

35 T. Wittmann, "O realismo animista presente nos contos africanos: (Angola, Moçambique e Cabo Verde)" (dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012), 64.

36 Laura Cavalcante Padilha, *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana no século XX* (Niterói: EDUFF, 2007), 54.

37 Maria Nazareth Soares Fonseca, "Literatura e oralidade africanas: mediações", *Revista Mulemba* 14, n.º 2 (2016): 12-23.

coração e militância. Sua adesão ao MPLA colocou-o na vanguarda da resistência anticolonial, tornando-se um pioneiro na literatura de oposição que desafiava a cultura imposta e valorizava a identidade angolana. Luandino Vieira reformulou a língua oficial, incorporando o kimbundu em suas produções literárias. Segundo Bergamo, a inclusão seria uma forma de conferir uma voz às populações e ecoar as estratégias presentes nas obras de suas referências brasileiras na literatura[38]. Em entrevista a Joelma Santos, Luandino destaca a influência de autores brasileiros como Jorge Amado, Guimarães Rosa e Manuel Bandeira na sua visão de mundo e narrativa. Ressaltou, em especial, a importância do negro na literatura e a complexidade ética de obras como *Grande sertão: veredas*[39]. A linguagem e a temática que abordou em suas obras consolidam sua contribuição para a literatura e a construção da identidade angolana. Sua estética literária testemunhava a luta por liberdade.

A trajetória de Luandino Vieira, imbricada no turbulento contexto sociopolítico angolano, atingiu um ponto crítico com sua prisão sob acusações de atividades subversivas. A experiência se revelou definidora tanto para sua vida pessoal quanto para o desenvolvimento de suas obras literárias. O escritor foi submetido a um regime de encarceramento que se estendeu por doze anos, entre 1959 e 1972, incluindo uma significativa passagem pelo Campo de Concentração do Tarrafal, por oito anos. Foi assim que Luandino viu sua escrita transmutar-se em um instrumento de resistência e denúncia contra a opressão colonial. A iminência da morte e as condições extremas da prisão teriam influenciado bastante a produção literária de Luandino[40]. Contrariamente ao esperado, a experiência extrema, ao invés de silenciar sua voz, intensificou o desenvolvimento de sua escrita, transformando-a em um poderoso instrumento de resistência e denúncia contra o sistema colonial.

38 Edvaldo Bergamo, "Diálogos atlânticos: Jorge Amado e Luandino Vieira", *Histórias, Histórias* 1 (2013): 193-194.

39 Joelma G. dos Santos, "A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor [Entrevista de José Luandino Vieira]", Revista Investigações 21, n.º 1 (2008): 279–290. https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1388.

40 Claudia Zortea, "O estilo tardio na obra *Nós, os do Makulusu* de Luandino Vieira", *Revista Crioula* 14 (2014): 3.

Durante a experiência no Tarrafal, sob duras condições, o autor manteve um diário clandestino registrando notas pessoais e documentos. Essa estratégia gerou a matéria-prima para suas obras subsequentes, denunciando as violências e tiranias do regime colonial[41]. As principais obras de Luandino refletem a temática da formação da identidade nacional angolana. Esse tema consiste em um dos fundamentos da literatura angolana, que ressalta a necessidade de reinterpretar o passado como forma de protesto contra a desvalorização das culturas e identidades nativas promovida pelas iniciativas coloniais. Essa reinterpretação histórica fortaleceria o sentimento de pertencimento e resistência cultural dos angolanos.

Alfredo Jorge de Macedo Bobela-Motta, por sua vez, "chegou em 1924 a Angola para chefiar o remoto posto de Baía dos Tigres, iniciando uma carreira administrativa que terminaria dezesseis anos depois com o seu regresso a Portugal em 1940"[42]. Uma década depois, retornou a Angola como jornalista (1953-1965), destacando-se na promoção cultural. Durante esse período, adotou uma postura antifascista e de apoio ao nacionalismo angolano. Testemunhou em defesa de poetas perseguidos pelo regime, como António Jacinto, Luandino Vieira e António Cardoso, condenados a 14 anos de prisão no Tarrafal. Por suas posições antifascistas, foi preso e forçado a abandonar o jornalismo pela PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Mesmo assim, ele continuou colaborando clandestinamente com a resistência sob o pseudônimo de Luís Vilela. Com a queda do totalitarismo em Portugal, Alfredo Bobela-Motta passou a exercer atividades políticas em Angola. Em sua militância, integrou o primeiro diretório do Movimento Democrático de Angola e, após a independência, foi um dos fundadores da União dos Escritores Angolanos[43].

A semelhança entre as obras de Alfredo Bobela-Motta e de Luandino reside na utilização de uma linguagem que focaliza personagens periféricos como recurso para expor as atrocidades relacionadas à luta

41 Lisa Vasconcelos, "A escrita e o arquivo: apresentando *Papéis da prisão*, de Luandino Vieira", *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* 27 (2022): 21-22.

42 Alfredo Motta, *Não adianta chorar: contos coloniais* (Luanda: África Editora, 1977).

43 Motta, *Não adianta chorar*, 1977.

pela libertação. De modo mais amplo, denunciavam os horrores do colonialismo promovido pelo sistema português. Essa afinidade temática e estilística entre os dois autores reflete a forte influência do modernismo e do neorrealismo, especialmente entre a Geração Mensagem II[44]. Conforme Loureiro, os membros possuíam a característica de empregar uma linguagem vernacular, permeada por hibridismos, para realçar as crueldades do Estado colonial[45]. Com o crescimento do nacionalismo angolano, o Estado português adotou diversas estratégias ideológicas, além das repressivas, para preservar a hegemonia do colonialismo luso. Entre elas estava a divulgação do lusotropicalismo, uma teoria do brasileiro lusófilo Gilberto Freyre que enfatizava a integração harmoniosa entre os povos de origem portuguesa e a cultura tropical. Além disso, foram promovidas práticas reformistas adotadas por Salazar no período pós-guerra[46]. Havia uma batalha no campo do conhecimento e a produção literária e intelectual era uma arma importante.

A análise do termo "pretoguês", acentuado por Tania Macêdo para caracterizar a forma pejorativa com que os colonizadores se referiam à linguagem híbrida, revela-se essencial para compreender a estratégia artística empregada por autores como Luandino e Alfredo. Essa apropriação, ao contrário de diluir a identidade angolana, atua como uma reafirmação, inscrevendo-a numa corrente de modernidade que emergiu por meio da resistência cultural[47]. Macêdo argumenta que a língua, ligada à identidade, é insubstituível na expressão cultural; portanto, tentativas de sintetizar a identidade angolana mediante códigos externos resultam em representações imprecisas. Ao manipularem o português e integrarem elementos da língua

44 A Geração Mensagem II corresponde à segunda fase da revista *Mensagem*, publicada a partir de 1948. Ela representa uma mudança significativa em relação à fase inicial. Enquanto a Geração I valorizava a expressão cultural e a afirmação da identidade angolana de forma sutil, dentro dos limites do regime colonial, a Geração II, nos anos 1950, destacou-se pelo crescente engajamento político e nacionalista de seus autores. Eles passaram a usar a literatura como meio de resistência e denúncia das injustiças coloniais. Diana Gonçalves Loureiro, "História do conto angolano: da ruptura à independência" (tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande, 2017). https://ppgletras.furg.br/dissertacoes-e-teses/publicacoes-de-2017/11590tese-historia-do-conto-angolano-da-ruptura-a-independencia.

45 Loureiro, "História do conto angolano", 276-278.

46 Juliana C. Bosslet, "A cidade e a guerra: relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda (1961-1975)" (dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1998).

47 Tania Macêdo, "O pretoguês e a literatura de José Luandino Vieira", *Alfa: Revista de Linguística* 36 (1992): 173.

angolana, esses autores constroem um mosaico. Este consistiria na promoção de um sentimento nacionalista que utilizava os moldes literários como instrumentos de protesto e afirmação cultural no contexto da independência.

A análise dos textos revela que a utilização do vocabulário local como elemento estético não se limita a uma mera escolha estilística, mas constitui um ato de resistência e denúncia da opressão colonial. Ao fazê-lo, os autores inscrevem-se em um movimento de afirmação da identidade nacional dentro do contexto da modernidade literária. A partir dessa premissa, desdobra-se uma série de reflexões sobre a complexa identidade angolana. Nelas, as formas literárias emergem como um veículo de protesto contra o conflito político e identitário que se manifesta entre a cultura portuguesa dominante e a cultura angolana subordinada, mas em busca de sua independência e expressão.

A construção de instrumentos de pesquisa e reflexão mais aprimorados configura-se como uma etapa essencial para a análise comparativa dos contos. Ao estabelecer um paralelo entre suas coletâneas, observa-se uma disparidade significativa na produção de Luandino, cuja obra é marcada por uma produção prolífica, destacada por títulos como *A cidade e a infância: contos* (1960), *Duas histórias de pequenos burgueses* (1961), *Luuanda* (1964), *Vidas novas* (1968) e *Duas estórias* (1974), entre outros[48]. Em contrapartida, Bobela-Motta possui apenas dois volumes de contos: *Não adianta chorar (contos coloniais)* (1979) e *Sô Bicheira e outros contos* (1978)[49]. Enquanto as publicações de Luandino circulavam no mesmo período de sua produção, as coleções de Bobela-Motta foram lançadas após a independência, embora alguns contos remetam à década de 1920. Essa contextualização histórica evidencia a necessidade de uma análise que leve em conta as diferentes influências políticas que moldaram a produção literária de cada autor, refletindo as condições específicas em que suas obras foram concebidas.

A análise detida das narrativas provenientes de duas coletâneas – *Vidas novas*[50] (1962) de Luandino Vieira, e *Sô Bicheira e outros*

48 Loureiro, "História do conto angolano", 434.

49 Rita Chaves, "A literatura e o império lusitano: silêncio e palavra em tempos de exceção", *Revista Brasileira de História* 43, n.º 93 (2023): 77-78.

50 Vieira, *Vidas novas*, 2006.

contos[51] de Bobela – revela uma teia de representações culturais e de gênero presentes em graus variáveis em cada obra. Ao privilegiarem os musseques[52] como *locus* narrativo central, as narrativas expõem a vitalidade da cultura local e a proeminente participação da figura feminina no tecido social desses bairros populares angolanos. Imersos no cotidiano das comunidades, ambos os autores engendram diálogos intrincados entre elementos da tradição, reavivados por uma linguagem evocativa de um passado partilhado, e as características multifacetadas da modernidade angolana. Essa abordagem instiga uma reflexão aprofundada sobre as heranças multifacetadas da colonização portuguesa e, sobretudo, a contínua influência da colonialidade nas dinâmicas sociais, políticas e culturais que moldam o período pós-independência em Angola.

Portanto, os escritores Óscar Ribas, Luandino Vieira e Alfredo Bobela-Motta são referências no que diz respeito à exposição do cotidiano cultural ou político de Angola no contexto das lutas pela libertação. As suas coleções de contos, mesmo sendo publicadas em temporalidades distintas e sob condições diversas, tinham em comum o interesse em ressaltar elementos populares da identidade angolana. A base do nacionalismo angolano estava assentada tanto nas heranças administrativas coloniais como no uso da própria língua do colonizador. Em relação a esta, em tempos diferentes, os escritores listados aqui elaboraram estratégias que permitiram enfatizar a cultura nativa, em sua diversidade, com as tensões experimentadas no contexto em que viviam. A atenção sobre a relação entre gênero e cultura nos permitirá observar tensões oriundas do abuso do poder e das heranças coloniais em Angola. Vamos aos autores e suas obras.

Vidas novas, de Luandino Vieira

A história do conto "Dina", em *Vidas novas*, escrito por Luandino durante seu exílio na prisão do Tarrafal (1962), está enraizada no contexto da

51 Motta, *Sô Bicheira, e outros contos*, 1978.

52 O termo "musseques" designa os bairros periféricos urbanos de Angola, especialmente em Luanda. Estas áreas caracterizavam-se por habitações precárias, infraestruturas deficientes e exclusão social. O seu surgimento tem raízes históricas nas desigualdades geradas pelo colonialismo e na urbanização acelerada.

luta da população angolana. Luandino inicia descrevendo a personagem principal, Dina, moradora no Musseque Santa Rosa, sentada na porta da cubata[53], coçando as pernas enquanto as moscas a atormentam. Essa imagem evoca um ambiente de pobreza e precariedade, evidenciando o cenário da dura realidade vivida pela população angolana sob o regime colonial. Essa cena inicial é coberta por uma atmosfera de violência e opressão, retratada por passagens como "tiros dentro das noites, muitas vezes gritos de cubatas invadidas, choros e asneiras, e mais tiros, e depois ainda o fugir de passos, o correr de jipes com soldados de metralhadora disparando à toa"[54]. Essas descrições não apenas expõem a brutalidade da repressão, mas também dialogam com os eventos que alimentaram a resistência e a luta pela independência. Assim, a narrativa de Luandino transforma-se em um poderoso testemunho da resistência e da resiliência angolana diante da opressão colonial.

Dina era uma jovem órfã que teve a infância marcada pela violência policial. A polícia lhe roubou os pais aos cinco anos de idade, deixando-a traumatizada. Em vez de encontrar o apoio e a proteção para superar este trauma, Dina foi acolhida pela cafetã Mabunda. Ela, que poderia ser sua protetora, a inseriu em um ciclo contínuo de exploração, apresentando-a, como um destino inevitável, a prostituição. A dinâmica entre Dina e Mabunda é caracterizada por uma relação perversa. Mabunda exerce manipulação psicológica através de cobranças incessantes, críticas cruéis e pressão constante para que Dina se submeta às exigências dos clientes. Justificava suas ações com a necessidade de garantir a própria sobrevivência e a de Dina. A mentalidade de Mabunda, imersa em um conformismo insensível à violência que a rodeia, demonstrava uma alienação em relação ao impacto de suas ações e à perpetuação de um sistema de exploração que aprisiona tanto a ela quanto a Dina. Conforme Vieira:

53 Termo de origem angolana que designa habitação tradicional construída com materiais naturais, como barro, madeira e palha. Em Luandino Vieira, a palavra expressa vínculos com a resistência cultural.

54 Vieira, *Vidas novas*, 7.

> A velha, xacatando seu passo antigo, passava a vida no quintal, panela e comida, não podia ainda ver que lá fora tudo está mudado agora. E mesmo que as orelhas dela ainda ouviam os gritos das pessoas acordadas com porradas nas portas ou os berros dos homens caçados a tiro, ela só falava isso eram confusões desses rapazes bandidos, malandros, fabricantes de quimbombo, gente que não respeitava mais-velhos[55].

A figura de Mabunda corporifica a internalização da violência estrutural e do sistema opressor, manifestando-se como um mecanismo de perpetuação de ciclos de abuso que a personagem principal busca desmantelar. Tal representação evoca, outra vez, as profundas reflexões de Fanon acerca da alienação sofrida por indivíduos negros que, compelidos pela busca de aceitação dentro de uma sociedade racista, adotam "máscaras brancas" como estratégia de sobrevivência e ascensão social[56]. A notória incompreensão da personagem Mabunda em face da inquietação de Dina e da luta empreendida pelos moradores, que ela desqualifica como ações de "marginais", ilustra essa alienação e a assimilação de valores opressivos. Essa dinâmica evidencia a maneira pela qual o sistema opressor, através de mecanismos sutis e explícitos, fragmenta comunidades. Ele alimenta conflitos internos que, por sua vez, obstaculizam a formação de uma resistência coletiva e coesa visando uma transformação social.

Dina é atormentada por sentimentos de repulsa às interações sexuais com os soldados: "tinha qualquer coisa dentro dela que não aceitava [...] bem no fundo, na pele dela e na carne dela, um bicho que não conhecia, não sabia, torcia-se, mexia, refilava"[57]. O nojo que ela sente não é apenas superficial, mas enraizado. Tratava-se de uma reação visceral à exploração e à violência associadas à presença militar. As memórias das atrocidades cometidas, representadas por imagens vívidas de corpos e sangue, intensificam esse sentimento de repulsa. O cheiro de

55 Vieira, *Vidas novas*, 8.

56 Fanon, *Pele negra*, 2008.

57 Vieira, *Vidas novas*, 8.

sola e de suor da tropa, a cada passagem, torna-se um gatilho sensorial que trazia à tona a sua desumanização. A cada experiência que Dina passava, crescia a sua insatisfação e fortalecia a decisão de buscar uma saída para sua situação, rejeitando a continuidade de tanto sofrimento.

Em meio a tristeza e raiva, Dina é confrontada com a perseguição e o assassinato de um homem negro por agentes do Estado. Essa violência age como uma abertura de ferida, reacendendo as dolorosas memórias da perda de seus pais, também vítimas fatais da violência estatal. A imagem do pai morto e o sofrimento da mãe falecendo em uma cabana ressoavam intensamente[58]. Essa confluência de dor e raiva a impulsiona a uma ação impulsiva e corajosa. Dominada por uma fúria visceral, ela se lança em meio à multidão, confrontando os policiais. Apesar de ser espancada e presa, esse ato de rebelião marca um ponto de inflexão em sua vida. A agressão sofrida paradoxalmente acalma o "bicho" interior que a atormentava, simbolizando a libertação de um ciclo de opressão. Ao despertar na viatura policial, experimenta um alívio e toma a firme decisão de romper com seu passado. Renunciou ao vínculo com os soldados, um ato que representa a conquista da sua própria liberdade, mesmo em meio à prisão física:

> — Nunca mais! Juro! Com estes gajos, nunca mais!
>
> E como assim o trovão do princípio da chuva, deixou sair num berro grande toda a raiva que lhe enchia na vida:
>
> — Nunca mais! Juro!
>
> O polícia ao lado do chofer, sem mesmo se mexer, falou só:
>
> — Tá xalada, a gaja!
>
> E estava. Xalada e feliz dessa coisa nova a disparar dentro dela[59].

A narrativa imerge o leitor num ambiente carregado pela repressão e pelas tensões inerentes à independência, revelando a capacidade dos

58 Vieira, *Vidas novas*, 9.
59 Vieira, *Vidas novas*, 11.

habitantes de moldar o seu próprio destino e transformar a realidade opressiva que os cerca. No caso específico de Dina, a violência manifesta-se em múltiplas facetas, tanto no plano individual quanto no coletivo. A violência individual emerge da exploração a que Dina é submetida. Ela se sentia violada em cada ato de se deitar com soldados em troca de sustento. Paralelamente, a violência policial ressoava na opressão sistemática imposta aos moradores dos musseques. A dominação colonial, nesse contexto, emerge como um processo complexo e abrangente que permeia as diversas dimensões da vida do colonizado. Manifestava-se em formas de exclusão como a discriminação racial e de gênero, que relegam determinados grupos a uma posição de inferioridade em relação ao homem branco. Essa dinâmica é reforçada pela cultura patriarcal da sociedade colonial. Ela perpetua hierarquias de poder e marginaliza ainda mais as mulheres e outros grupos vulneráveis. Nesse cenário, a resistência de Dina e dos habitantes dos musseques representa não apenas uma luta pela sobrevivência, mas também um ato de afirmação identitária e de contestação às estruturas opressoras coloniais.

A leitura social de Bobela-Motta

"Sô Bicheira", da coleção *Sô Bicheira e outros contos*, aborda de forma intensa os movimentos de guerra colonial e a precarização das relações de gênero. Seu conteúdo parece refletir a necessidade de conscientizar a população sobre essas condições. Dona Rosa ingressa na casa de Sô Bicheira como empregada doméstica e cozinheira, e aos poucos passa a dormir com ele. A relação entre Dona Rosa e Sô Bicheira é complexa, marcada por uma dinâmica de poder ambígua. Embora sua posição social seja incerta, ela é tratada com respeito por alguns e considerada como simples amante por outros. Rosa, por sua vez, aceita a situação, tolerando até a violência, em troca do conforto material que o companheiro lhe oferece. Para Bicheira, haveria uma certa banalização dessa experiência, que parecia já rotineira na sua vida. Em parte, a situação de Rosa lembra a de Damba Maria, quando ao amasiamento com "patrão".

Para Motta, Rosa teria uma relativa "sorte", em contraste com o infortúnio de suas irmãs Marta e Conceição. "E, no seu caso, ela não se podia queixar da sorte. Tinha sido, mesmo, a menos desafortunada das três irmãs Xarenga: a Marta, abandonada pelo homem, morrendo de uma hemoptise no Pavilhão de Isolamento, a Conceição vendendo-se diariamente num casebre do Bairro Operário"[60]. Havia algo de natural na precarização da vida da mulher em um contexto marcado pela herança colonial. Apesar de Rosa ter sua ocupação em um hotel, onde recebia um conto de reis – um valor vantajoso em comparação aos três contos anteriormente pagos a uma empregada branca que renunciou[61] – Rosa, assim como suas irmãs Marta e Conceição, permaneceria sujeita às mesmas estruturas opressivas. Essa disparidade salarial e a própria necessidade de trabalhar para sustentar o filho, após o abandono, ilustram a complexa interseccionalidade entre gênero, classe e raça[62]. Essa lente analítica evidencia que a discriminação não se limita à identidade racial, mas se agrava para mulheres negras, confrontadas com o peso cumulativo do racismo e do sexismo. A situação de Rosa, portanto, demonstra a persistência da dominação colonial na lógica da colonialidade. Essa consistia em práticas que, mesmo após a independência formal dos países colonizados, continuariam a moldar as relações sociais, econômicas e de poder, perpetuando desigualdades profundas em torno das relações de gênero, raça e classe.

No intrincado cenário da guerra de libertação, a trajetória de Pedro, filho de Sô Bicheira e de Rosa, emerge como um microcosmo das complexidades ideológicas e pragmáticas que permeavam o conflito. Sua adesão à causa nacional, imbuída de um fervor revolucionário, manifesta-se em sua incessante pregação por uma ordem social equitativa, na qual o poder emanaria dos operários e camponeses, prometendo uma redistribuição justa da riqueza e uma aplicação generosa da justiça. Longe de simplificar a narrativa, Pedro corporifica um retrato

60 Motta, *Sô Bicheira*, 16.

61 Motta, *Sô Bicheira*, 23.

62 Kimberlé Crenshaw, "A intersecionalidade na discriminação de raça e gênero", em *Cruzamento: raça e gênero*, 1, n.º 1 (Brasília: Unifem, 2004), 7-16.

multifacetado da realidade bélica, revelando a significativa atuação de grupos paramilitares na luta. A descrição de suas conquistas, alcançadas inclusive com o uso de armamento precário, como armas sem carregador, sublinha a notável determinação e capacidade de organização que caracterizavam esses grupos. Episódios específicos, como a audaciosa tomada da base militar liderada por "China"; a estratégica ocupação das bases na zona do aeroporto sob o comando do "Batalha de Angola", com o auxílio de um canhão sem recuo; e a meticulosa "limpeza" da Pousada, reduto dos savimbistas, por um pequeno contingente adicionam camadas de profundidade à compreensão da dinâmica e da brutalidade da guerra, delineando um panorama vívido e complexo da resistência[63].

A nota de rodapé do autor, ao evocar a memória de figuras como o "Comandante Cowboy" e o "Comandante da Batalha de Angola", lança luz sobre a intrincada rede de atores e dinâmicas que moldaram o contexto político angolano da época[64]. Ao sugerir uma conexão entre as ações dessas milícias e a complexa conjuntura local, o autor insinua um envolvimento mais profundo do que o usualmente reconhecido na historiografia oficial, possivelmente influenciando, ou sendo influenciado, pela retomada da hegemonia do poder por atores com ligações a mercenários portugueses. A situação precária de Pedro, refugiado próximo a uma mangueira e ansiando por vestimentas limpas para se reintegrar às suas unidades, ilustra o impacto do conflito no plano individual, expondo as dificuldades enfrentadas pelos combatentes para manterem a integridade física e garantirem a continuidade das operações em meio ao caos reinante. A captura de Rosa por um jipe militar sul-africano, a caminho de entregar o auxílio vital a Pedro, precipita a narrativa em um clímax de incerteza, evidenciando a onipresença da ameaça externa e a vulnerabilidade das linhas de apoio à resistência local. Conforme a narrativa:

63 Motta, *Sô Bicheira*, 29-30.

64 Motta, *Sô Bicheira*, 28-29.

— Para onde é a ida?

— Vou... Mesmo na cidade... Na casa de uma amiga.

Revistaram-lhe a maleta

— A tua amiga usa roupa de homem?

— É. É do filho. Ela está doente.

Aceitaram-lhe a explicação e deixaram-na a seguir. Mas ficaram aparados

a observar-lhe os movimentos[65].

A súbita e desesperada manobra de Rosa redireciona a atenção dos soldados inimigos para seu filho. A representação gráfica da morte de Pedro, traduzida na perturbadora imagem do "fruto apodrecido desprendendo-se do galho"[66], transcende a mera descrição de um evento trágico, erigindo-se como uma metáfora inerente à dominação colonial e à desumanização infligida à população, na qual a vida é descartável e sem valor intrínseco aos olhos do opressor. A narrativa utiliza a tragédia de Pedro como um veículo contundente para expor as cicatrizes profundas e persistentes da colonização, bem como o privilégio do patriarcado na ordem colonial. O conto, tal como os que foram analisados anteriormente, retrata a sujeição feminina durante o processo de dominação portuguesa. Mulheres indígenas não tinham voz nem vez. Damba Maria, Dina e Rosa, em suas tragédias pessoais, vivenciaram relações hierarquizadas de gênero, raça e classe. Bem distante das imagens de Nzinga Mbandi e Deolinda Rodrigues, as personagens dos contos representam as muitas mulheres angolanas que desapareceram em seus múltiplos sofrimentos anônimos.

Os resultados da análise dos contos indicam uma intrincada relação entre as dinâmicas culturais, em especial as de gênero, e as estruturas patriarcais profundamente enraizadas, que, por sua vez, refletem a aspereza da vida legada pelo processo de colonização. A explicitação

65 Motta, *Sô Bicheira*, 36.

66 Motta, *Sô Bicheira*, 37.

destas interconexões visa fomentar uma maior conscientização sobre as forças que moldam a realidade social. Nesse contexto, as produções artísticas em questão elegem os musseques como palco central, retratando o cotidiano da população com o objetivo de trazer à tona as simbologias do presente que suscitam reflexões sobre o impacto duradouro da colonização e, mais especificamente, sobre a persistência da colonialidade no período pós-independência, revelando como o passado continua a moldar as experiências e as relações sociais contemporâneas.

A convergência entre as trajetórias de Luandino Vieira e Bobela-Motta reside em uma pluralidade de aspectos, desde suas origens portuguesas em solo angolano até o notório enfoque estilístico de suas narrativas, elementos estes que se manifestam como vetores cruciais na resistência dos sujeitos líricos e personagens por eles retratados. Indaga-se, portanto, sobre os catalisadores que impulsionaram estes intelectuais a se identificarem profundamente com a causa nacional angolana. A resposta reside em suas vivências singulares: ambos foram indivíduos que, transcendendo os limites da intelectualidade formal, emergiram nas periferias, partilhando o cotidiano daqueles que viriam a personificar os protagonistas de suas narrativas. Esta imersão precoce nas lutas populares, a percepção visceral das aflições que assolavam Angola, engendrou um profundo sentimento de identificação com a causa angolana. Esta se traduziu em um engajamento literário que transcendeu a mera representação, configurando-se como um ato de solidariedade e resistência. Esta se manifestava tanto no plano estético, ao subverter cânones e dar voz aos silenciados, quanto no âmbito crítico-social, ao expor as chagas da opressão e fomentar a reflexão sobre a complexa realidade.

Considerações finais

Óscar Ribas, mesmo não sendo um militante anti-colonial perseguido pela PIDE, teve uma importância imensa para a organização cultural do processo de independência. Seus trabalhos foram cruciais para o conhecimento daqueles intelectuais e artistas que buscavam, naquele

período, redescobrir Angola em um passado distante da influência portuguesa nas terras angolanas. O escritor utilizou as brechas do sistema colonial para divulgar saberes culturais e ajudar na afirmação da identidade nacional de Angola. Com essa estratégia, ele conseguiu alcançar os diferentes setores da sociedade angolana. Partilhou informações sobre a cultura popular que a colonização havia tentado suprimir. Ribas acabou desempenhando um papel fundamental na resistência cultural, mesmo sem estar diretamente envolvido com a luta armada. Se era difícil a situação de Óscar Ribas, como angolano e assimilado, em relação à produção de conhecimento, o mesmo parecia ocorrer em outra perspectiva. Os escritores portugueses Luandino e Bobela, por serem engajados em favor da liberdade, sofreram as sanções do sistema colonial. A arma dos três era a produção do conhecimento por meio da arte literária.

As narrativas de Óscar Ribas, Luandino Vieira e Alfredo Bobela-Motta, apesar de suas particularidades estilísticas, convergem num ponto crucial: a exploração da intrínseca ligação entre cultura e relações de gênero. Elas dizem muito sobre as tradições culturais angolanas, sobre a colonização e mesmo sobre a colonialidade após a independência. Óscar Ribas, através da meticulosa reinterpretação de práticas e narrativas ancestrais orais, presentes nos *missossos*, legou um acervo fundamental para a compreensão do *ethos* angolano. Assim, "o trabalho de Ribas foi um dos que intensamente colaboraram para ajudar a configurar um perfil identitário de Angola"[67]. Luandino Vieira e Bobela-Motta, por sua vez, regressam aos valores tradicionais visando levar a população colonizada a estranhar as relações de poder em que se encontram submetidas. Verifica-se que tanto os autores quanto os personagens representam sujeitos silenciados e oprimidos, vivenciando situações em que forças opressoras convergem para a manutenção da sua condição subalterna. Estes dão ênfase ao caráter político da independência de Angola, onde os moldes literários surgem como caminho de protesto diante do conflito político-identitário entre a cultura portuguesa e a diversidade cultural angolana.

67 Wittmann, "O realismo animista", 64.

Relacionar os contos de autores com características tão distintas foi uma tarefa desafiadora. O foco temático em cultura e gênero nos permitiu refletir sobre aspectos que articularam elementos da colonização, em transição para a independência, com a permanência da colonialidade. Caberia pensar de que modo os instrumentos da colonização, como a língua portuguesa, poderiam ser utilizados, de forma criativa, visando combater o sistema colonial e a colonialidade resultante. Os autores analisados nos deram caminhos. Caberia utilizar as armas do opressor, mas adaptadas para o uso e interesse nativo. Os saberes tradicionais, transmitidos através da oralidade, poderiam se constituir naquilo que conhecemos hoje por oralitura. Se Óscar Ribas, diferentemente de Luandino Vieira e Bobela-Motta, foi mais fiel aos detalhes culturais que ele observou ou coletou de terceiros, os dois outros autores conseguiram apresentar observações sobre suas respectivas experiências entre os naturais de Angola: seus textos são repletos de práticas e saberes culturais. No caso deste artigo, nossa atenção foi focada na temática das relações entre cultura e gênero a partir de contos produzidos sobre Angola. De modo mais particular, sobre as condições femininas no contexto em que o patriarcado europeu estava sendo imposto pelas instituições coloniais e se mantendo após o processo de independência. O campo do conhecimento era o campo de batalha. A oralitura foi uma estratégia. A escrita, chamada de híbrida ou de pretoguês, foi a arma.

FONTES

Motta, Alfredo B. *Sô Bicheira e outros contos*. Lisboa: Edições 70, 1978.

Ribas, Óscar B. *Ecos da minha terra: dramas angolanos*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

Vieira, José L. *Vidas novas*. Luanda: Nzila, 2006.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Bergamo, Edvaldo. "Diálogos atlânticos: Jorge Amado e Luandino Vieira". *Histórias, histórias* 1 (2013): 187-198. https://core.ac.uk/download/pdf/231230234.pdf.

Bhabha, Homi K. "Interrogando a identidade: Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial". *In O local da cultura*, 104-170. Florianópolis: Repositório Institucional da UFSC, 1998. https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1577.

Bosslet, Juliana C. "A cidade e a guerra: relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda (1961-1975)". Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1998.

Calivala, David E. "Óscar Ribas: uma viagem etnográfica em torno do romance *Uanga* (*Feitiço*)". Tese de doutorado, Universidade de Lisboa, 2015.

Chaves, Rita. "O passado presente na literatura angolana". *Scripta* 3, n.º 6 (2000): 245-257. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6165988.

Chaves, Rita. "A literatura e o império lusitano: silêncio e palavra em tempos de exceção". *Revista Brasileira de História* 43, n.º 93 (2023): 61-83. https://doi.org/10.1590/1806-93472023v43n93-05.

Graduação em Estudos Africanos e Representações da África 1 (2017): 104-114. https://www.revistas.uneb.br/index.php/africas/article/view/4383.

Crenshaw, Kimberlé. "A intersecionalidade na discriminação de raça e gênero". *Cruzamento: raça e gênero* 1, n.º 1 (2004): 7-16. https://aiaangola.org/wp-content/uploads/2024/05/Kimberle-Crenshaw-interseccionalidade.pdf.

Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Traduzido por Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

Fonseca, Maria Nazareth Soares. "Literatura e oralidade africanas: mediações". *Revista Mulemba* 14, n.º 2 (2016): 12-23. https://doi.org/10.35520/mulemba.2016.v8n15a5327.

Leal, Luiz Augusto Pinheiro. "Outras heroínas: protagonismo cultural e político feminino no contexto da independência de Angola". *In* África: entretecendo perspectivas, organizado por Luis Nicolau Parés e Fábio Baqueiro Figueiredo. Salvador: Edufba, 2024.

Leal, Luiz Augusto Pinheiro, e Daélem Maria Rodrigues Pinheiro. "O exílio sem regresso: uma análise do diário de Deolinda Rodrigues na luta pela independência de Angola". *In Paz, Direitos e Novas Redes – III Conferência Internacional Ativismos em África*, organizado por Luiza Nascimento dos Reis e Luca Bussotti. Recife: UFPE, 2022.

Loureiro, Diana Gonçalves. "História do conto angolano: da ruptura à independência". Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande, 2017. https://ppgletras.furg.br/dissertacoes-e-teses/publicacoes-de-2017/11590tese-historia-do-conto-angolano-da-ruptura-a-independencia.

Macêdo, Tania. "O pretoguês e a literatura de José Luandino Vieira". *Alfa: Revista de Linguística* 36 (1992): 171-176. https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3917.

Marzano, Andrea. "Angola: apontamentos para uma história social da cultura". *Africana Studia* 34 (2020): 13-31. https://ojs.letras.up.pt/index.php/AfricanaStudia/article/view/10502.

McClintock, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Motta, Alfredo. *Não adianta chorar: contos coloniais*. Luanda: África Editora, 1977.

Padilha, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana no século XX*. Niterói: EDUFF, 2007.

Pereira, Márcio Roberto. "Espaços de violência e do exílio social em *Ecos da Minha Terra*". *In Anais do 12.º Congresso Internacional Centro – Centros – Ética, Estética*. Curitiba: UFPR, 2011.

Santos, Joelma G. dos. "A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor [Entrevista de José Luandino Vieira]". *Revista Investigações* 21, n.º 1 (2008): 279–290. https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1388

Secco, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. "Óscar Ribas e as literaturas da noite: a exímia arte de sunguilar". *Navegações* 3, n.º 2 (2010): 193-199. https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/8441.

Silva, Assunção de Maria Sousa. "Marcas de gênero na literatura angolana e são-tomense". *In* Áfricas e suas relações de gênero, organizado por Fonseca e Oliveira, 67-83. São Paulo: Edições Áfricas e Ancestre, 2019.

Sousa, Maria Teresa de Jesus Cardoso Pinto de. "Óscar Ribas: a oralidade que se escreve". Tese de doutorado, CLEPUL, Lisboa, 2009.

Vasconcelos, Lisa. "A escrita e o arquivo: apresentando *Papéis da prisão*, de Luandino Vieira". *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* 27 (2022): 17-26. https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/866.

Wittmann, T. "O realismo animista presente nos contos africanos: Angola, Moçambique e Cabo Verde". Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

Zortea, Claudia. "O estilo tardio na obra *Nós, os do Makulusu* de Luandino Vieira". *Revista Crioula* 14 (2014): 1-10. https://doi.org/10.11606/issn.º1981-7169.crioula.2014.83485.

Referência para citação:

Leal, Luiz Augusto Pinheiro, Maianne Caroline da Silva e Silva, e Carlos Henrique Silva Lobo. "Contos tradicionais de Angola: nacionalismo, cultura e gênero em **Ó**scar Ribas, Luandino Vieira e Alfredo Bobela-Motta". *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 20 (2025): 49-83. https://doi.org/10.48487/pdh.2025.n20.39191.