OPEN ACCESS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PUCRS

LETRAS DE HOJE
Studies and debates in linguistics, literature and Portuguese language

Letras de hoje Porto Alegre, v. 61, n. 1, p. 1-12, jan.-dez. 2026
e-ISSN: 1984-7726 | ISSN-L: 0101-3335

ARTIGOS

Narrativas de resistência (pós-)coloniais: algumas reflexões sobre *Essa Dama Bate Bué!*

Narratives of (post)colonial resistance: some reflections about Essa Dama Bate Bué!

Narrativas de resistencia (post)coloniales: algunas reflexiones sobre ¡Essa Dama Bate Bué!

Jair Zandoná[1]
orcid.org/0000-0002-4301-9436
jzandona@gmail.com

Letícia Rodrigues de Oliveira[2]
orcid.org/0009-0002-2397-9939
leticia_oliveira@ufms.br

Recebido em: 01 jun. 2025.
Aprovado em: 13 ago. 2026.
Publicado em: 28 out. 2026.

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob a licença CC-BY 4.0, que permite a cópia e redistribuição do material em qualquer formato e para qualquer finalidade, desde que a autoria original e os créditos de publicação sejam mantidos.

Resumo: Este artigo propõe uma leitura crítica da narrativa *Essa Dama Bate Bué!*, de Yara Monteiro, a partir de uma perspectiva pós-colonial interseccional que articula os marcadores sociais de classe, raça, gênero e sexualidade. O texto é analisado como um espaço de denúncia e resistência às múltiplas formas de opressão que atravessam a vida das personagens femininas, em especial no contexto angolano, ainda marcado pelos resquícios do colonialismo e pelos traumas da guerra civil. A partir das reflexões de Maria Lugones (2020), discute-se a ausência da mãe como uma ferida colonial, atravessada por processos que afetam a construção identitária da protagonista. As situações de violência, racismo e guerra são examinadas com base nos aportes teóricos de Gloria Anzaldúa (2019), Grada Kilomba (2019) e Joana Gorjão Henriques (2017), que permitem compreender as estratégias narrativas que expõem as feridas abertas pela colonização e pelo patriarcado. As implicações sociais do gênero são debatidas com apoio nas formulações de Judith Butler (2018), Silvia Federici (2019) e Teresa de Lauretis (2019), destacando como as estruturas de poder moldam e limitam as vidas das mulheres nas diferentes camadas da sociedade. Além disso, são discutidas as concepções de sexualidade, heterossexualidade compulsória e *continuum lésbico*, com base em Adrienne Rich (2010), Gayle Rubin (2017), Grada Kilomba (2019) e Judith Butler (2018), revelando como a narrativa tensiona normatividades sexuais e propõe possibilidades de existência dissidente. O romance de Yara Monteiro, nesse sentido, não apenas visibiliza a complexidade das experiências de mulheres angolanas, mas também contribui para o debate crítico sobre as heranças (pós-)coloniais e a força das narrativas de resistência.

Palavras-chave: narrativa pós-colonial; opressão; interseccionalidade; *Essa Dama Bate Bué!*; Yara Monteiro.

Abstract: This article proposes a critical reading of the narrative *Essa Dama Bate Bué!* by Yara Monteiro through a postcolonial and intersectional perspective that articulates the social markers of class, race, gender, and sexuality. The text is analyzed as a space of denunciation and resistance against the multiple forms of oppression that shape the lives of the female characters, particularly within the Angolan context, still marked by the remnants of colonialism and the trauma of civil war. Drawing on the reflections of Maria Lugones (2020), the absence of the mother is discussed as a colonial wound, intertwined with processes that affect the protagonist's identity construction. Situations of violence, racism, and war are examined through the theoretical contributions of Gloria Anzaldúa (2019), Grada Kilomba (2019), and Joana Gorjão Henriques (2017), which allow for an understanding of the narrative strategies that expose the wounds open by colonization and patriarchy. The social implications of gender are addressed based on the formulations of Judith Butler (2018), Silvia Federici (2019), and Teresa de Lauretis (2019), emphasizing how power structures shape and constrain women's lives across different layers of society. Furthermore, conceptions of sexuality, compulsory heterosexuality, and the *lesbian continuum* are explored based on the theories of Adrienne Rich (2010), Grada Kilomba (2019), Gayle Rubin (2017),

[1] Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil.
[2] Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil.

and Judith Butler (2018), revealing how the narrative challenges sexual normativity and opens space for dissident forms of existence. In this sense, Yara Monteiro's novel not only makes visible the complexity of Angolan women's experiences but also contributes to the critical debate on (post)colonial legacies and the power of resistance narratives.

Keywords: postcolonial narrative; oppression; intersectionality; *Essa Dama Bate Bué!*; Yara Monteiro.

Resumen: Este artículo propone una lectura crítica de la narrativa ¡Essa *Dama Bate Bué!*, de Yara Monteiro, desde una perspectiva poscolonial e interseccional que articula los marcadores sociales de clase, raza, género y sexualidad. El texto es analizado como un espacio de denuncia y resistencia frente a las múltiples formas de opresión que atraviesan la vida de los personajes femeninos, especialmente en el contexto angoleño, aún marcado por los vestigios del colonialismo y los traumas de la guerra civil. A partir de las reflexiones de Maria Lugones (2020), se discute la ausencia materna como una herida colonial, atravesada por procesos que afectan la construcción identitaria de la protagonista. Las situaciones de violencia, racismo y guerra se examinan a partir de los aportes teóricos de Gloria Anzaldúa (2019), Grada Kilomba (2019) y Joana Gorjão Henriques (2017), que permiten comprender las estrategias narrativas que exponen las heridas abiertas por la colonización y el patriarcado. Las implicaciones sociales del género se abordan con base en las contribuciones de Judith Butler (2018), Silvia Federici (2019) y Teresa de Lauretis (2019), destacando cómo las estructuras de poder moldean y limitan la vida de las mujeres en las distintas capas de la sociedad. Además, se discuten las concepciones de sexualidad, heterosexualidad obligatoria y *continuum lésbico*, a partir de las teorías de Adrienne Rich (2010), Grada Kilomba (2019), Gayle Rubin (2017), y Judith Butler (2018), revelando cómo la narrativa tensiona las normatividades sexuales y propone posibilidades de existencia disidente. La narrativa de Yara Monteiro, en este sentido, no solo visibiliza la complejidad de las experiencias de las mujeres angoleñas, sino que también contribuye al debate crítico sobre las herencias (post)coloniales y la fuerza de las narrativas de resistencia.

Palabras clave: Narrativa postcolonial. Opresión. Interseccionalidad. ¡Essa Dama Bate *Bué!*. Yara Monteiro.

1 Introdução

Essa Dama Bate Bué! é o romance de estreia de Yara Monteiro, escritora nascida em 1979 no Huambo, Angola. Aos dois anos de idade, Monteiro mudou-se com sua família para o Seixal, em Portugal, e, já adulta, estabeleceu-se no Alentejo. Licenciada em Recursos Humanos, trabalhou na área por quinze anos e viveu em diversos países, incluindo Angola, Brasil, Dinamarca e Inglaterra. Em 2015, quando residia no Brasil, ela abandonou a vida empresarial para dedicar-se à escrita.

O livro *Essa Dama Bate Bué!* foi publicado em Portugal, pela editora Guerra e Paz em 2018, e, no Brasil, em 2021, pela Todavia. O romance narra a história de Vitória Queiroz da Fonseca, uma jovem que, assim como Monteiro, é natural de Huambo. A personagem nasceu em 1978 e, aos dois anos de idade, ela e sua família foram morar em Portugal, fugindo da guerra civil em Angola. A virada de século, mais precisamente em 2003, foi de transformações: Vitória decidiu abandonar seu casamento às vésperas de acontecer e retornar a Luanda em busca de sua mãe, Rosa Chitula, uma ex-combatente da guerra de independência de Angola que a entregou aos avós quando ela ainda era bebê.

O título do romance, *Essa Dama Bate Bué!*, chama a atenção de imediato. "Bué", palavra de origem angolana, tem como significado "muito" ou "pra caramba". Assim, o título pode ser interpretado como "Essa dama bate muito/pra caramba". No livro, a expressão aparece nos versos cantados por Betinho, um cantor angolano, quando ele e outras personagens estavam na fila à espera para entrar em uma boate: "É / Grande Dama / Vive na fé / A todos ama / Bate bué [...] / Uau é! / Luanda minha dama / Bates bué! [...] / Essa dama / bate bué! / Luanda minha kamba / Uau é!" (Monteiro, 2018, p. 51-52). Esses versos envolvem a vivacidade e a resiliência das personagens femininas e da própria cidade de Luanda, de maneira a estabelecer o tom para a narrativa que se desdobra. É possível inferir duas interpretações sobre quem é essa dama: Vitória e/ou Luanda. Os contrastes entre Portugal e Angola, Lisboa e Luanda, o contexto da luta pela independência e o fim da guerra civil, que se estendeu até 2002, podem ser vistos como sintomáticos ao posterior término da personagem com Dinis, já que, como saberemos no transcorrer do enredo, se tratava de um noivado forçado: "Não queríamos casar um com o outro, mas talvez fosse o certo a fazer" (Monteiro, 2018, p. 74).

2 Identidade e ausência da mãe

Um tema recorrente em *Essa Dama Bate Bué!* é, sem dúvidas, a noção de identidade. Vitória não apenas abandona seu noivo, mas também

deixa para trás seus avós, a única família que conhecia, em busca de sua identidade perdida, marcada pelo próprio nascimento e pela experiência pós-colonial, já que nasceu poucos anos após a promulgação da independência de Angola. Não por acaso, sua busca esteja intensamente ligada à localização de sua mãe – como se a identidade de Vitória estivesse condicionada, atravessada, cindida, mas também suspensa pela ausência materna, uma ex-combatente da guerra de independência, como já mencionado. Nas palavras da narradora-personagem, essa cisão pode ser elaborada da seguinte maneira: "Rosa Chitula, minha mãe, mais do que a mim, amou Angola e por ela combateu. Chamou-me Vitória Queiroz da Fonseca. Sou mulher. Sou negra" (Monteiro, 2018, p. 9).

As questões de identidade e de ausência se (con)fundem na narrativa, assim como as questões de gênero. Maria Lugones (2020), ao tratar de raça, classe, gênero e sexualidade, entende que categorias são homogeneizantes e que sempre selecionam um dominante. Ao argumentar que os termos "mulher" e "homem" são normativamente estabelecidos de maneira que privilegiam fêmeas e machos burgueses, brancos e heterossexuais, explica que essa seleção se estende a outros grupos, como "negro", que privilegia os machos negros heterossexuais, estabelecendo normas que perpetuam assimetrias, desigualdades e exclusões. Por isso, segundo a filósofa argentina, ocorre que "[...] na intersecção entre 'mulher' e 'negro' há uma ausência onde deveria estar a mulher negra, precisamente porque nem 'mulher' nem 'negro' a incluem. A intersecção nos mostra um vazio" (Lugones, 2020, p. 58). A escolha de escrever "Sou mulher. Sou negra", já no texto de abertura do romance, delineia muito sobre esse vazio e essa ausência que Vitória possui. A falta materna dificulta a sua identificação como uma "mulher negra" em Portugal, uma das razões pelas quais ela decide ir para Angola. Mais adiante, reflete: "ninguém esqueceu Angola, não esqueceram a mãe e queriam que eu não quisesse saber da minha, é tão mau sentir-me sombra de uma identidade, uma língua cortada, por isso devo ter começado a falar tão tarde" (Monteiro, 2018, p. 60).

A ausência da mãe é uma constante na vida de Vitória porque também indica a ausência de parte de sua história: "O caminho que escolho é o que preciso. Não mais aguento a fome que tenho da mãe" (Monteiro, 2018, p. 27). Ela, muitas vezes, conjectura se a mãe está morta, o que vai ao encontro do ritual realizado por seu avô, quando a protagonista e sua família fugiram de Angola, e que simbolicamente matou Rosa Chitula: "O que convosco não vai, aqui fica. Quem convosco não está, aqui morre – e bate três vezes com o cajado na terra seca" (Monteiro, 2018, p. 21). O desejo do avô era que a família tratasse Rosa como uma pessoa morta. E, desde então, ninguém mais soube de Rosa Chitula, apenas que ela havia sido uma combatente na guerra pela libertação.

Ao regressar para Angola, Vitória expressa a angústia de sua existência sem a mãe em uma transcrição de pensamentos em palavras:

> [...] a mãe recusou pertencer à família, ao avô, mas podia ter regressado, eu toda a vida desamparada, calada, para não chatear, aqui também não posso, nem nascer pelos vistos podia, nasci, se calhar a mãe pensou que não sobreviveria, mas então porque não me matou? Seria tão mais fácil agora, é a barriga, deve ser o caldo de peixe, espero que não fique doente, não devia, que mania tenho de ser agradável, não como ela, tem de me fazer existir, está lá o seu nome, pouco me importa, nem ela sabe quem foi o pai, talvez não o tenha desejado ser, a Nádia e Katila não falam do pai, e a Romena parece-me que vive sozinha, não usa aliança, ainda bem, parece que, para sermos mulheres, temos de ser pertença de um homem (Monteiro, 2018, p. 57-58).

Esse trecho revela profunda angústia e ressentimento da narradora em relação à sua mãe, a qual não correspondeu ao ideal de maternidade ao escolher afastar-se da família e nunca mais retornou, deixando a própria filha – na visão de Vitória – desamparada e solitária. A narradora questiona por que sua mãe não voltou para cuidar dela e, ao mesmo tempo, reflete sobre sua própria existência e o sentimento de ser indesejada. Ela se pergunta por que sua progenitora não a matou ao nascer, já que teria sido mais fácil para ambas e teria evitado vários problemas.

A viagem de regresso da protagonista a Angola representa um movimento em busca de autoconhecimento e reconexão com suas raízes, embora tenha certa consciência de que essa busca pudesse ser improdutiva. Ela nasceu em um mundo devastado pela guerra e, ao retornar – mesmo que fosse para um lugar que não conhecia efetivamente –, encontra apenas mais ruínas e escombros. Em Luanda, ao entrar em uma igreja, Vitória reflete:

> Subimos as escadas da igreja. Lembro-me da escadaria da fé do livro de Génesis. A escadaria posta na terra, por onde os anjos de Deus sobem e descem. A mãe é a escada. O meu princípio e o meu fim. A minha salvação. Num segundo ínfimo, sinto uma estranha paz. Os meus ossos ganham sopro, carne e sangue (Monteiro, 2018, p. 72).

Essa passagem evoca a jornada em busca pela (sua) origem. A escadaria da fé remete à busca pessoal da protagonista e sua mãe simboliza a origem e o destino, uma figura central para sua identidade. Nesse momento, há uma breve sensação de paz, um vislumbre de plenitude e reconexão, como se encontrar a mãe pudesse, mesmo que por um instante, dar sentido à sua existência, até então marcada pela ausência e pela falta.

Em sua jornada, Vitória busca informações sobre sua mãe e sobre Juliana Tijamba, outra ex-combatente da guerra, que poderia ajudá-la a encontrar Rosa Chitula. Após descobrir onde Juliana morava, pega um avião rumo a Huambo. No caminho, ela reflete sobre sua identidade incompleta: "A impressão digital é imutável, mas, e a nossa história? Sabia-me incompleta. Feita pela metade. A outra metade ainda mais desconhecida: 'Incógnito', como registrado na minha certidão de nascimento. Uma biografia ausente de mãe e pai" (Monteiro, 2018, p. 136). Por isso, Vitória acredita no seu direito ao passado, à sua própria história: "O seu passado é um direito seu. É pessoal, privado e intransmissível" (Monteiro, 2018, p. 145). Apesar disso, o que sempre incomodou a protagonista é a ausência da mãe, não a do pai. Na narrativa, ela não busca descobrir a identidade do pai. Ela cogita que nem a mãe saberia dizer quem seria seu pai, por isso seria melhor nem sonhar com a possibilidade dessa descoberta.

Por esse motivo, a descoberta de que sua mãe está viva, mas que nunca a procurou, causa-lhe grande sofrimento: "Está viva e nunca por nós procurou?! Nunca quis saber de mim?" (Monteiro, 2018, p. 168). A personagem sabia que sua mãe a deixou com seus avós quando ela tinha oito meses. Juliana Tijamba conta em partes a história que ela tanto buscou e chega a dizer: "A tua mãe amava-te muito. Era sempre muito doce e cuidadosa contigo" (Monteiro, 2018, p. 173). Porém, Juliana nunca havia visto Rosa ser doce ou cuidadosa com Vitória, e o que presenciou foi uma relação marcada por recusa e repulsa. Esse aspecto é revelado pela mudança do foco narrativo de primeira para terceira pessoa a partir do capítulo 21: "O dia começa a querer nascer. A aurora tinge de laranja as paredes da casa e fragmenta-se nas cortinas do quarto. Vitória levanta-se. Abre a mala com o máximo de cuidado" (Monteiro, 2018, p. 143). Essa mudança apresenta uma realidade/versão que a protagonista não possuía. A narrativa mostra como a busca por identidade e a ausência materna moldam a vida de Vitória, ao passo que explora a complexidade de sua relação com a própria mãe, sua família e sua herança cultural.

3 Guerra, violência e racismo

No romance, os temas de guerra, violência e racismo são abordados de maneira profunda e impactante, em especial ao visibilizar a atuação das mulheres na revolução angolana, um aspecto ainda pouco conhecido ou debatido acerca da história do país. Entre as personagens combatentes, destaca-se Rosa Chitula, cuja luta pela independência de Angola é central na narrativa: "amou Angola e por ela combateu" (Monteiro, 2018, p. 9). Companheira de Rosa, Juliana Tijamba conta que decidiu juntar-se à guerrilha quando viu uma mulher na rua ser pontapeada e esmurrada por um capataz branco. A mulher era negra e ninguém fez nada para ajudar.

O impacto da guerra é brutalmente retratado

nas histórias de violência e de abuso. Juliana explica como crianças eram raptadas e levadas para a guerra, muitas vezes forçadas a lutar, carregar suprimentos e cozinhar. As meninas, além dessas tarefas, eram frequentemente violadas: "– Iam às aldeias e raptavam crianças para levar na mata. – Para lutarem? – Também, carregar e cozinhar. Nas meninas violavam. Tiravam a dignidade" (Monteiro, 2018, p. 156). Rosa, mesmo sendo uma combatente feroz e destemida, enfrentava desafios e perigos, inclusive dentro do exército, com seus próprios aliados: "Juliana conta que Rosa era arrebatadora, matou muitas pessoas. Porém, nem todos a respeitavam. Um dia, um dos chefes da base queria dormir com ela. Rosa deu um tiro nele e matou-o" (Monteiro, 2018, p. 160).

A dinâmica de violências e abusos é, uma vez mais, retomada ao final da narrativa, quando Vitória lê a carta que recebe de sua mãe e sofre com as revelações de Rosa: "Sente dó da mãe. Queria pegar-lhe ao colo. Acariciá-la até que adormecesse e não mais se recordasse dos homens que a violaram e da poesia mórbida recitada pelo general Vindu enquanto a torturava" (Monteiro, 2018, p. 204). A protagonista sente-se revoltada ao descobrir que Rosa Chitula foi estuprada e que seu nascimento tenha contribuído para a infelicidade de sua mãe. A violação como arma de guerra é exemplificada nesses relatos e demonstra como as mulheres negras, desde crianças, enfrentam formas específicas de violência sexual, que são atravessadas por suas experiências de racismo e opressões de classe e gênero.

Daí porque a experiência do racismo seja uma constante para as personagens, especialmente no contexto da colonização portuguesa e luta pela independência. A forma como Vitória foi tratada em Portugal, mesmo morando lá desde os dois anos, evidencia marcas e rastros coloniais. Com relação a esse aspecto, uma lembrança marcante para a protagonista é a opressão sofrida no internato em Portugal. No Huambo, ela corta seus cabelos e relembra do racismo vivido na adolescência:

> Olha-se ao espelho da casa de banho. Perdeu muito peso. Passa as duas mãos pela cara e pelo cabelo curto. O pescoço está esguio, e as suas bochechas desapareceram. Simulando uma voz que não é sua, pergunta apontando o dedo em direção ao espelho:
>
> – Quem é essa encardida com cabelo de palha-d'aço? Faz uma outra voz feminina caricaturada e acrescenta:
>
> – Queres Sonasol para limpares a pele, café com leite? – e ri-se de forma perversa. – Ah! Ah! Ah!
>
> – Fi-lhas da pu-ta – soletram os seus lábios, movidos pela raiva súbita que sente ao lembrar-se do quanto gozavam com ela no internato (Monteiro, 2018, p. 149).

É possível observar, nesta cena, como os dois elementos – o cabelo de palha d'aço e a sugestão para "limpar" a pele de Vitória com produto de limpeza – dão a ver as consequências decorrentes do colonialismo. São corpos racializados, sexualizados, mercantilizados, desprezados, rechaçados. Não por acaso, a resistência da personagem e a busca por sua história tornam-se uma via essencial de sobrevivência e de afirmação, gesto que marca a jornada de descobertas – sobre si, sua mãe e de tantas outras mulheres que conhece desde sua chegada a Angola.

No contexto de Portugal, Joana Gorjão Henriques, em *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo* (2017), argumenta que "[...] vivemos numa continuidade do colonialismo. Esta mentalidade ramificou-se e incrustou-se em várias camadas no país" (Henriques, 2017, p. 14). As estruturas de opressão e desigualdade raciais herdadas e sustentadas desde o período colonial ainda são perpetuadas nas sociedades. Produções como *Essa Dama Bate Bué!* e, à guisa de exemplo, a instalação "O Barco / The Boat" da multiartista e escritora portuguesa Grada Kilomba (Boca Bienal, 2021) são formas e modos de resistência, de consciência política e social, capazes de expor e desafiar as continuidades do colonialismo e suas implicações contemporâneas.

A complexidade das relações raciais é também destacada quando Romena, anfitriã de Vitória em Luanda, tenta explicar a presença da jovem, que é lida como mestiça, aos outros: "– Ela é clara, mas é daqui – tenta Romena explicar que ninguém tem de se sentir incomodado com a minha presença. Clarifica que sou uma deles"

(Monteiro, 2018, p. 42). Essa cena vai ao encontro das contribuições de Gloria Anzaldúa quanto à noção de *mestiza* (e chicana) ao ponderar que:

> Ser tricultural, monolíngue, bilíngue ou multilíngue, falando um patoá e em um estado de transição constante, **a *mestiza* se depara com o dilema das raças híbridas: a que coletividade pertence a filha de uma mãe de pele escura?** Nascida em uma cultura, posicionada entre duas culturas, estendendo-se sobre todas as três culturas e seus sistemas de valores, *la mestiza* enfrenta uma luta de carne, uma luta de fronteiras, uma guerra interior (Anzaldúa, 2019, p. 312, grifos nossos).

Tal como na citação anterior, Vitória é a filha de uma mãe de pele escura e sente a opressão de ser mestiça tanto em Portugal quanto em Angola. As duas culturas – e suas geografias – fazem parte de sua identidade, mas elas também tendem a desprezar a mestiça nessa luta de fronteiras: seu corpo (de)marca a diáspora e as tensões (pós-)coloniais. Nesse contexto, uma mulher de pele negra clara não está no imaginário de representação da nação portuguesa, tampouco da angolana. Vitória encontra-se na margem. Essa ideia de margem é discutida por Grada Kilomba (2019, p. 67) que, ao dialogar com bell hooks (1990), afirma: "a margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência". Por essa perspectiva, Vitória trava uma luta para localizar sua mãe e buscar reconhecer-se nesse passado que lhe é desconhecido e nebuloso, mas também carregado de ressignificação. Grada Kilomba complementa, ainda, que "a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos" (Kilomba, 2019, p. 67).

Esses aspectos (des)encadeados em *Essa Dama Bate Bué!* revelam como esse projeto literário de Yara Monteiro articula de maneira singular guerra, violência, racismo, gênero, opressão e colonialismo. Através de uma narrativa envolvente e imbuída de potente realismo estreitamente conectado à recente história angolana, Monteiro oferece, como contraponto, uma visão profunda das dificuldades enfrentadas pelas personagens, especialmente as mulheres, em um contexto de luta pela liberdade e busca por sua identidade e de um povo que vivenciaram décadas de luta pela libertação e também de guerra civil. O romance não só expõe as atrocidades da guerra e da violência sexual, mas também destaca a resiliência dessas mulheres que, apesar de enfrentarem múltiplas formas de opressão, continuam a resistir e a afirmar suas identidades; por isso, essa dama bate *bué*. Ao abordar o impacto do projeto colonial e, por consequência, do colonialismo, o romance provoca reflexões sobre as complexas intersecções entre gênero e poder, mostrando como fatores históricos e sociais moldam a experiência e a resistência das mulheres. O romance possibilita uma crítica incisiva às estruturas de poder que – ainda hoje – perpetuam as desigualdades e as violências.

4 (Des)colonizando corpos

No livro, o papel das mulheres na sociedade é abordado com uma crueza que expõe as dificuldades e limitações impostas pelas normas culturais e sociais. A figura de Rosa Chitula, mãe de Vitória, simboliza uma resistência contra a conformidade ao desafiar as expectativas tradicionais e coloniais de gênero. Desde o início, António, avô da protagonista, reconhece que sua filha Rosa não gostava da vida caseira e dos afazeres domésticos, contrastando com as normas de feminilidade esperadas:

> O avô António sabia que a filha era talha grossa e, para seu desagrado, não gostava da vida caseira e dos afazeres domésticos. As roupas que usava e o cabelo preso por debaixo do chapéu subtraíam-lhe a delicadeza das feições do seu rosto. A mãe parecia-se com um robusto jovem mestiço, confundindo até o seu pai (Monteiro, 2018, p. 10).

Rosa, ao se afastar dos papéis femininos tradicionais, subverte as normas de gênero, ilustrando as contribuições de Judith Butler no tocante à performatividade de gênero. Butler (2018, p. 48) argumenta que "não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados". Rosa Chitula, que integrou a luta armada em prol da

independência, portanto, representa a desconstrução das normas de gênero e sua figura expõe a ideia de construção artificial do gênero e abre espaço para novas formas de expressão e de identidade.

A narrativa destaca a resiliência e a luta das mulheres angolanas. As mulheres nas ruas de Luanda são descritas de maneira a evidenciar a luta constante de muitas delas: "Nas ruas, é possível distinguir as mulheres que enfrentam a adversidade das que já não sentem o sofrimento" (Monteiro, 2018, p. 31). Essa dicotomia reflete as diferentes maneiras pelas quais as mulheres lidam com as dificuldades, com algumas lutando para sobreviver e outras sucumbindo ao desespero.

Além disso, outro aspecto abordado está nas personagens Josefa e Mariela, mãe e filha que trabalham para Romena, e que exemplificam a exploração do trabalho realizado por mulheres:

> Cada uma usa uma bata cinzenta. Preso à bata e à volta da cintura, um avental branco. O traje é uma cópia modesta dos uniformes das empregadas domésticas das famílias chiques das telenovelas brasileiras. Estão ambas descalças. [...] Só os cabelos brancos as diferenciam. Josefa cozinha e Mariela limpa. A história da mãe Josefa é já a vida da filha Mariela (Monteiro, 2018, p. 38).

Essa descrição mostra como o trabalho histórica e socialmente atribuído às mulheres – tal como ocorre com o cuidado da casa, do/as filho/as, marido – é pouco valorizado e muito menos reconhecido. No caso de Josefa e Mariela, tal dinâmica é perpetuada de uma geração para outra, refletindo a opressão colonial sistêmica que atravessa o tempo: a filha continuará o trabalho da mãe quando esta já não mais estiver. Essa compreensão é ratificada quando Romena e seu sobrinho Nino discutem sobre as condições de vida e qualificam o trabalho de Josefa com desdém e resignação, o que marca, discursivamente, as implicações do colonialismo. Em certo momento, Romena reclama da comida queimada, enquanto Nino ironiza:

> – Tenha calma, tia. No kuimbo não têm esparquete. É mandioca e fogareiro.
>
> – Não sejas armado – contesta Katila. – A gozares com a desgraça dos outros!
>
> – Não é gozo, é facto, minha prima.
>
> – Nino tem razão – contrapõe Romena. [...]
>
> – A tia Ro tem de lhe cortar no salário! Senão não aprendem – continua o primo Nino a insistir na conversa (Monteiro, 2018, p. 41).

Essa passagem revela a falta de empatia e a crueldade implícita nas relações sociais e econômicas que subordinam as mulheres, em especial as que se dedicam ao trabalho doméstico, mal remunerado e subvalorizado. Quando Nino recomenda cortar o salário de Mariela e Josefa – uma punição severa à lógica capitalista, mas que se aproxima de maneira estreita à lógica colonial –, ele se aproxima da afirmação de Silvia Federici (2019, p. 42-43), para quem o "trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado". Federici argumenta que o trabalho doméstico é um trabalho real e essencial para a reprodução da força de trabalho. Ela defende o salário pelo trabalho doméstico através de uma perspectiva política, com o objetivo de produzir uma revolução na vida das mulheres e fortalecer seu poder social.

Para além do ambiente de trabalho, as desigualdades continuam sendo evidenciadas. Mariela, em uma reflexão solitária, expressa sua desilusão com a realidade dos relacionamentos no musseque:

> <<Pra quê homem?>>, perguntei na mãe Josefa. Vai só me fazer filho e depois me deixar. A vida no musseque não é romântica. Aqui homem é pior que cão. Tanto come do prato como come do chão. Olha minha prima Quintinha, na zunga todo o dia, todo o dia. O tal de homem ia e voltava. Voltava para buscar dinheiro, amassar-lhe e depois ir embora (Monteiro, 2018, p. 88).

Essa citação revela como dentro das relações heteronormativas as mulheres são oprimidas pelos homens. "O tal de homem" roubava o pouco dinheiro que ela possuía, além de violentá-la. Teresa de Lauretis (2019, p. 124) destaca que "os homens e as mulheres não somente se posicionam diferentemente nessas relações, mas – e esse é um ponto importante – as mulheres são diferentemente afetadas nos diferentes conjuntos". Nota-se como a desigualdade de gênero está profundamente enraizada na sociedade,

uma vez que destaca a sina das mulheres ao abandono e à exploração, enquanto os homens se sentem autorizados – para não dizer impelidos – a explorarem seus corpos e de seu trabalho, abandonando-as em seguida sem qualquer consequência ou comprometimento. Afinal, nessa dinâmica, independentemente da faixa etária, as mulheres – e seus corpos – servem e estão a serviço dos homens. Eis alguns dos motivos pelos quais Vitória não se interessava em conhecer o pai, por exemplo.

Dentre os efeitos dessa lógica, a cena em que Mariela expressa sua preocupação com o futuro e a vida de sua irmã Esperança é bastante reveladora, uma vez que precisam lidar com desafios desde muito jovens:

> Esperança, minha irmã, tem quinze anos, mas já tem corpo de mulher. Isso me preocupa. Não quero ela com bebé. Perguntei na Katila como se fazia para não se engravidar. Eu gosto da Katila. Ajuda-me a abrir a mente, a ver outras coisas na vida. Todos os meses me dá uma caixa com comprimidos. Ponho um comprimido desfeito todos os dias no Nido da Esperança. Katila aconselha que lhe dê camisinhas para proteger do bicho. Deixo, assim, as camisinhas entre as coisas dela. Não quero que pense que estou a incentivar (Monteiro, 2018, p. 89).

Aqui, a responsabilidade pela saúde e o bem-estar das jovens recai sobre as mulheres mais velhas, normalmente da família, que buscam subterfúgios para protegê-las de um ambiente hostil, para dizer o mínimo, tentando evitar as consequências como a de uma gravidez prematura/indesejada. Os homens, em situações como essa, comumente não assumem suas responsabilidades, culpabilizam as mulheres e desaparecem.

Essa Dama Bate Bué! apresenta, literariamente, uma compreensão acurada dos papéis das mulheres na sociedade angolana, destacando a resistência e a luta constante, cotidiana, contra as adversidades e a opressão. A narrativa evidencia como as normas de gênero, as expectativas sociais e as estruturas de poder moldam e limitam as vidas das mulheres, destacando a necessidade de resistência.

5 Experiências dissidentes

No romance, a sexualidade é abordada com sensibilidade. A narrativa apresenta a complexidade dos sentimentos e das relações da protagonista, Vitória, e das pessoas a seu redor. A primeira menção à personagem Catarina revela um profundo afeto e saudade por parte da protagonista: "A custo, volto a ajeitar-me à almofada. Penso na Catarina. Tenho saudades dela. Adormeço" (Monteiro, 2018, p. 39). Essa lembrança indica a importância de Catarina na vida de Vitória, sugerindo uma conexão emocional significativa.

A complexidade da sexualidade de Vitória é abordada de forma explícita quando ela reflete sobre sua relação com seu ex-noivo, Dinis, e Catarina. Há um conflito interior em Vitória ao pensar nessas personagens e nas situações que as envolvem, as quais tensionam a heterossexualidade compulsória:

> Um erro, o Dinis. Não o devia ter envolvido, estava ali à mão de semear, a Catarina nunca me irá perdoar, mas ela até já estava casada, tão perfeita, quando me agarra pela mão, chega! Basta! Dorme! Mais valia ir nua para o altar, quase que o fazia. Psiu! Coberta com o açúcar dos pacotes pequeninos que a Catarina guarda quando toma a bica. Viram melaço salgado nos meus lábios, e ela lambe como ninguém. Iam ver no altar a virgem estrábica temerosa ao deus Queiroz da Fonseca. Por amor à Eva, deixem-me em paz! Irra! Cala-te e dorme (Monteiro, 2018, p. 63).

Já em Luanda, Vitória também experimenta uma intensa atração por Georgina, uma mulher espanhola, a qual conhece na associação de mulheres de que começa a participar:

> Numa dessas vezes, está a recepcionista calada, com o olhar ligeiramente levantado e a testa franzida, enquanto a espanhola fala com as mãos, num tom exacerbadamente alto e sem espinhas. Está despenteada como alguém que tenha participado num combate corpo a corpo. Por debaixo do seu vestido florido, as mamas soltas agiram-se sem parar. Sinto-me uma caravela encalhada no seu peito cor de amêndoa caramelizada. Fico lá parada, enquanto são solavancadas pela dança de braços e ombros que acompanha o compasso do seu largo discurso. A desconexão e bruteza de movimentos, em Georgina, são uma dança erótica que instiga à luxúria. Quero tocar aquelas mamas. Ter as suas carnes a desaguar por entre os meus dedos. As mamas de Georgina

> a ninguém passam despercebidas, digo e confirmo (Monteiro, 2018, p. 117).

Enquanto Vitória imagina sua sexualidade de modo menos rígido, tensionando o socialmente aceito, as pessoas em seu entorno normalizam a heterossexualidade. Adrienne Rich (2010), poeta e ensaísta norte-americana, percebe a heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres. Por isso, observamos a protagonista tão imponte quanto à sua sexualidade. Ela fica noiva de Dinis para corresponder à vontade familiar – "[o]s pais do Dinis queriam casar o filho mais velho, e o avô António achou que seria um bom casamento" (Monteiro, 2018, p. 74). Porém o seu desejo era ficar com Catarina, motivo pelo qual sua partida de Portugal também funcionou como estratégia de fuga de um lugar que a pressionava a performar a heterossexualidade. O poder masculino é reforçado a partir dessa heterossexualidade compulsória, termo retomado por Judith Butler (2018) para caracterizar o modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade de gênero. Esse modelo pressupõe que, para que os corpos sejam coerentes e façam sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, definido de maneira oposítiva e hierárquica pela prática compulsória da heterossexualidade. As palavras da protagonista são significativas para situar essa instabilidade marcada pela dissidência: "Eu e Dinis éramos duas barcas frágeis presas ao fundo do mar pela mesma âncora" (Monteiro, 2018, p. 74).

A heterossexualidade compulsória é evidenciada em várias situações, como em uma cena em que Nádia e Katila estão se arrumando, momento em que a normalização da exposição dos corpos femininos reflete a naturalização da heterossexualidade:

> Com três batidas ligeiras na porta do quarto, faço anunciar-me. Nádia e Katila estão ambas só com roupa interior, a maquilhar-se à frente do espelho da cómoda.
>
> – Entra, está à vontade – boceja Nádia, ensonada.
>
> – Sem cerimónias, que somos todas mulheres – complementa Katila (Monteiro, 2018, p. 46).

Quando Katila afirma que não são necessárias cerimônias, pois todas são mulheres, ela parte do pressuposto de que Vitória pactue do modelo heterossexual. Sua fala e a da irmã sugerem que elas compreendem a categoria "mulher" como heterossexual. Não se pode determinar se haveria alguma mudança de comportamento caso elas soubessem da homossexualidade de Vitória. A protagonista, por sua vez, não demonstra incômodo nem se manifesta sobre a situação. A maneira como seu corpo é lido pelas demais pessoas corresponde às expectativas da sociedade, refletindo a luta diária que ela enfrenta.

A pressão social para se conformar à heterossexualidade é ainda mais palpável na união forçada entre Vitória e Dinis:

> Fomos empurrados um para o outro. A nenhum de nós se conhecia relações amorosas passadas. Já estávamos licenciados e a trabalhar. O Dinis no escritório do pai, e eu na biblioteca. Não se entendia porque é que ainda estávamos solteiros. Éramos encalhados e, por isso, devíamos juntar os trapos. [...] Eu e o Dinis éramos duas barcas frágeis presas ao fundo do mar pela mesma âncora. Não largávamos a mão um do outro. Fazê-lo seria afundar. Não queríamos casar um com o outro, mas talvez fosse o certo a fazer. Forçaram o noivado. O Dinis é gay. Nunca tocámos no assunto. Não nos interessava (Monteiro, 2018, p. 74).

O casamento arranjado também expõe como essa prática é realizada como uma troca de mulheres, ideia discutida por Gayle Rubin no ensaio "Tráfico de mulheres" (2017, p. 24): "O casamento é uma forma de troca de presentes, no qual as mulheres são o presente mais precioso". As famílias de Vitória e Dinis desejam organizar o parentesco a partir do casamento dos dois, resultando na manutenção da ordem, pautada na heterossexualidade compulsória. Nesse sentido, a afirmação de Rubin (2017, p. 29) de que "a subordinação das mulheres pode ser considerada como um produto das relações que organizam e produzem o sexo e o gênero" é produtiva.

Quando há uma situação em que a homossexualidade feminina é debatida, a partir de uma cena em que aparecem as personagens Clara

e Rafaela da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, Vitória percebe em silêncio a opinião da família que a recebe. As reações negativas à representação lésbica na mídia são ilustradas no seguinte diálogo:

> Em *Mulheres Apaixonadas*, Katila e Nádia apoiam o namoro de Luciana com o primo Diogo. Romena vai saltando de mulher apaixonada em mulher apaixonada. O entusiasmo à frente da televisão só parece minguar nas cenas quentes entre Clara e Rafaela.
>
> – Onde é que se já se viu, duas mulheres? Que belo exemplo dão! Tirem essas sapatonas da novela – grasna Romena, enojada.
>
> Não comento (Monteiro, 2018, p. 102).

Após a fala de Romena, Vitória não elabora outros comentários. Na posição em que se encontra, percebe não poder falar o que pensa, o que sente. Ao considerarmos a protagonista como subalternizada na situação à lógica heterossexual – a qual está intimamente vinculada à colonial (Lugones, 2020) –, podemos recuperar a discussão de Grada Kilomba sobre o tema:

> É impossível para a subalterna falar ou recuperar sua voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder. Nesse sentido, a subalterna não pode, de fato, falar. Ela está sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve (Kilomba, 2019, p. 47).

Kilomba não está, especificamente, discorrendo sobre sexualidade, mas sua proposta vale para a situação exemplificada, uma vez que os corpos subalternizados não podem – de fato – falar e, neste caso, o silêncio se faz estratégico para que Vitória possa se proteger e/ou se preservar.

A noção de *continuum lésbico*, proposto por Adrienne Rich (2010), sugere a existência de um espectro de relações e afetos entre mulheres, e pode ser exemplificado na relação entre Vitória e Juliana. Durante um momento de vulnerabilidade, Vitória encontra conforto em Juliana: "[...] quando sente os dedos de Juliana entrelaça-os. Perde o medo e volta a fechar os olhos" (Monteiro, 2018, p. 147). A relação entre as duas evolui de uma antipatia inicial para um amor profundo:

> Para Vitória, as últimas semanas não tinham sido como o slogan da Rádio Nostalgia: <<Bons tempos, grandes emoções.>> Quando, pela primeira vez, falou com Juliana, achou-a antipática, feia e martelada pela vida. Não mais. O amor que Juliana dá, suaviza-lhe o feitio e as feições (Monteiro, 2018, p. 153).

A relação de Vitória com outras mulheres é uma experiência única, pois essa (con)vivência rompe um tabu quanto à rejeição de um modo compulsório de vida. É também uma violação direta e indireta ao poder dos homens de ter acesso às mulheres. À medida que o *continuum lésbico* não se restringe apenas às relações sexuais lésbicas, mas se estende às vivências e experiências entre mulheres, como forma de resistência à tirania masculina e à heterossexualidade (compulsória), dispositivo responsável por retirar "o poder das mulheres" (Rich, 2010, p. 19), a figura de Juliana merece destaque, assim como Mariela em relação à irmã. Juliana, referida como "mamã Ju" pelas crianças que acolhe, ilustra a prática do *continuum lésbico*, sendo que muitas dessas crianças são meninas e algumas cresceram e tornaram-se mulheres.

Nesse sentido, a ausência de menções a relações de Juliana com homens permite inferir que não pactua com a heterossexualidade compulsória. Similarmente, Rosa Chitula pode ser interpretada como uma mulher lésbica, considerando que sua gravidez é resultado de uma violência sexual – e não custa lembrar aqui sobre a prática de estupros corretivos – e sua posterior fuga da família (ela simbolicamente morre quando não acompanha a família para Portugal, vale mencionar uma vez mais) resulta dessas dissidências. Juliana pode ter seguido um caminho semelhante, encontrando apoio nas crianças que acolheu.

Essas passagens e reflexões ilustram como *Essa Dama Bate Bué!* possibilita explorar a amplitude e a complexidade da sexualidade, para além da noção binária, a qual está vinculada à pressão da heterossexualidade compulsória. Como contraponto, a compreensão do *continuum lésbico* oferece uma produtiva visada sobre as experiências das e entre mulheres. A narrativa destaca as opressões oriundas das normas hete-

rossexuais compulsórias e celebra a diversidade e a resistência das experiências femininas.

6 Considerações finais

Em *Essa Dama Bate Bué!*, Yara Monteiro oferece uma trama que mostra as múltiplas camadas de opressão enfrentadas pelas personagens, especialmente as mulheres, em um ambiente marcado por guerra, violência, racismo no contexto de pós-independência. O romance não apenas perscruta a brutalidade da guerra e seus impactos devastadores sobre as vidas das pessoas, mas também evidencia a luta contínua pela identidade e pela liberdade em um contexto (pós-)colonial.

Ao explorar a vida de Vitória Queiroz da Fonseca, Monteiro nos conduz por uma jornada de autodescoberta e resistência. A personagem de Rosa Chitula, mãe de Vitória, simboliza a força e a resiliência das mulheres que desafia(ra)m as normas tradicionais de gênero, subvertendo expectativas sociais e culturais ao integrarem a luta pela independência de Angola. Rosa e outras mulheres contribuem para dimensionar como a resistência feminina pode assumir muitas formas, desde a luta armada até a recusa de conformidade às expectativas domésticas e heteronormativas.

O romance também destaca a interseccionalidade das opressões, mostrando como as experiências de racismo, de sexismo e de outras violências, como a sexual, se entrelaçam e são articuladas como forma de dominação e de manutenção de poder. É revelada a brutalidade da guerra e seus desdobramentos não através das batalhas ou lutas armadas, mas pelos relatos de exploração e de abusos sofridos por meninas e mulheres relatados por Juliana Tijamba. Essas narrativas expõem a crueldade do sistema colonial e as consequências persistentes do pós-libertação nas sociedades contemporâneas.

Além disso, a produção de Monteiro permite pensar acerca da heterossexualidade compulsória e da riqueza do *continuum lésbico*, oferecendo uma visão complexa das relações sexuais e afetivas das e entre as mulheres. A relação de Vitória com Catarina e com as outras mulheres da história e suas reflexões sobre sua própria sexualidade subvertem a heteronormatividade e celebram a diversidade das experiências femininas.

Ao final, *Essa Dama Bate Bué!* emerge como um romance que não apenas conta a história de uma mulher – e de um lugar –, mas também a história de muitas mulheres que resistem e lutam contra as diversas formas de opressão. Yara Monteiro incita a reflexão sobre as estruturas sociais que perpetuam, permeiam essas opressões e a reconhecer a importância da resistência em suas múltiplas formas. O romance mostra a força e a resiliência das mulheres e celebra suas lutas por justiça e igualdade.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 311-324.

BOCA BIENAL. Grada Kilomba, O Barco / The Boat | BoCA 2021. *YouTube*, [*s. l.*], 31 dez. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D7vSm5DLgDs. Acesso em: 20 dez. 2024.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero* – feminismo e subversão de identidade. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução*: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

HENRIQUES, Joana Gorjão. *Racismo em português*: o lado esquecido do colonialismo. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2017.

hooks, bell. *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Trad. de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). P*ensamento feminista hoje*: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MONTEIRO, Yara Nakahanda. *Essa Dama Bate Bué!* Lisboa: Guerra e Paz, 2018.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades*, Natal, v. 4, n. 05, p. 17-44, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309. Acesso em: 20 dez. 2024.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Trad. de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.

Jair Zandoná

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil. Atua como professor na UEMS e no IFMS, Campo Grande, MS, Brasil.

Letícia Rodrigues de Oliveira

Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS, Brasil.

Endereço para correspondência

JAIR ZANDONÁ

Av. Sen. Filinto Müller, 1555, setor 03, bloco 24, Vila Ipiranga, 79074-460

Campo Grande, Mato Grosso do Sul

LETÍCIA RODRIGUES DE OLIVEIRA

Av. Sen. Filinto Müller, 1555, setor 03, bloco 24, Vila Ipiranga, 79074-460

Campo Grande, Mato Grosso do Su

Como citar este artigo

Zandoná, J., & Oliveira, L. R. de. Narrativas de resistência (pós-)coloniais: algumas reflexões sobre Essa Dama Bate Bué!. Letras De Hoje, e48149. https://doi.org/10.15448/1984-7726.2026.1.48149

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.