

A APOTEOSE DA RAINHA GINGA:
GÊNERO E NAÇÃO EM ANGOLA

THE APOTHEOSIS GINGA QUEEN:
GENDER AND NATION IN ANGOLA

Mário César Lugarinho*

RESUMO: Reflexão a partir das diversas formas de celebração da memória da Rainha Ginga ocorridas nos últimos anos tendo em vista tanto as suas dimensões contraditórias, quanto suas implicações no imaginário angolano, sobretudo sob o aspecto da ordem de gênero.

Palavras-Chave: Rainha Ginga, Angola, Gênero, Nação.

ABSTRACT: Reflection from the various forms of celebration of Queen Ginga memory occurred in recent years in view of both their contradictory dimensions, as its implications in the Angolan imagery, especially from the aspect of gender order.

Keywords: Queen Ginga, Angola, Gender, Nation.

Introdução

A reflexão e as proposições desse artigo nascem, sobretudo, da memória pessoal. Ficou fixado para mim, dos meus estudos de Câmara Cascudo (1962), de maneira muito afetiva, o nome daquela rainha africana, celebrada no folclore brasileiro nos festejos das **congadas** – a rainha Ginga¹, personagem vivo das congadas, guerreira feroz, que nas danças em cortejo, era coroada ao lado do rei Congo. Curioso é recordar que, nas congadas, a rainha Ginga tinha nome, mas não tinha reino, e o rei do Congo tinha reino, mas não tinha nome.

É preciso, ainda, explicar o título escolhido. Se, por um lado, **apoteose** era o ritual romano, celebrado logo após a morte dos imperadores para divinizá-los e introduzi-los no panteão do estado; por outro, **apoteose**, desde a inauguração da Passarela do Samba no Rio de Janeiro, em 1984, passou a nomear a praça onde as escolas de samba encerrariam

* Professor da Universidade de São Paulo.

¹ Apesar de toda a discussão existente em Angola a respeito da forma correta de se escrever o nome da Rainha Ginga (Jinga, Nzjinga, Njinga ou Ginga). Irei mantê-lo, quando for possível, na forma com se fixou no Brasil, escrito com G.

seus desfiles - no projeto original de Darcy Ribeiro e Oscar Niemeyer, numa coreografia monumental, teria lugar o espetáculo dado por toda a escola que, em conjunto, com todas as alas, assistas e carros alegóricos, evoluiria simultaneamente. Esse projeto não deu certo, ficou apenas o nome dado à praça – a Praça da Apoteose. No entanto, o termo **apoteose** se fixou no imaginário carioca como momento supremo de fulgor e profundo regozijo, quando todas as referências são celebradas simultaneamente.

O título, assim, *A apoteose da rainha Ginga*, é a celebração da figura histórica, literária e mítica que, sucessivamente, nos últimos anos foi comemorada de formas diversas, em momentos distintos, em locais diferentes, *Nzinga Mbandi*, rainha do Dongo e da Matamba, que viveu entre 1581 e 1663. Figura que, nessas três dimensões, histórica, literária e mítica, impõe reflexão atenta a respeito da conjunção entre a nação e o gênero. Sublinho que gênero é conceito distinto do de sexualidade, que ora se sobrepõem e ora se distanciam diametralmente. De qualquer forma, como elementos dados pela cultura, durante constituição do estado nacional foram postos a serviço das razões do estado que os conformou.

Gendering the nation é expressão corrente nos meios acadêmicos de Língua Inglesa, e se desenvolve como fértil linha de pesquisa. Numa tradução literal, seria “generificando a nação”, expressão que recorreria ao neologismo do verbo **generificar**, sem efetivamente indicar com eficiência o seu sentido. A referência não é resultado de virtuosismo linguístico ou de pedantismo intelectual. Procuro, aqui, inserir minha atual perspectiva teórica e analítica, a partir da qual buscarei verificar a confluência dos atributos das identidades nacionais e das identidades de gênero, perspectiva, aliás, que ainda não se encontra disseminada na grande área de Letras, muito menos na área dos estudos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Gênero e Nação

Como se sabe, palavra **gênero** vem do Latim **genus, generis** (raça, ascendência, nascimento, classe ou algo do tipo natural, e também em Latim o gênero gramatical). Há muitas outras palavras de origem latina que são derivações secundárias de **genus**, como geral, congênito, unigênito, primogênito, congénere, degenerado, etc. Assim como são natural, natureza, nação e nascimento, originado do verbo gnasci (nascer), que, assim como **genus, generis** provém de uma raiz ***gen-** indoeuropeia (dar à luz, parir, engendrar).

Em inglês, o verbo *to engender* tanto carrega o sentido de procriar (que em português seria engendrar), quanto o sentido de instituir o gênero de um objeto (levando em consideração que a noção gramatical de gênero, na Língua Inglesa, é inexistente, como lembrou Teresa de Lauretis (1994)). Na Língua Portuguesa, não há uma palavra que designe a ação de instituir o gênero de um objeto, visto que esta ação está naturalizada pela própria língua. Por esse motivo, as representações da rainha Ginga impõem a seguinte pergunta *A nação institui e constrói as identidades de gênero?*

Já foi apontada a forte relação entre masculinidade e nacionalidade, especialmente quando da formulação dos discursos das identidades das nações europeias (modelo dos estados nacionais modernos), foram construídos paradigmas identitários que orientaram a formação dos indivíduos como súditos, primeiramente, e como cidadãos, em seguida (cf. LUGARINHO, 2013). Por definição, esses paradigmas também definiram quais indivíduos deveriam ser excluídos do discurso identitário nacional.

George Mosse (2000) apontou que, especialmente durante o século XVII, os estados europeus se fecharam em fronteiras determinadas pela ordem dinástica. No interior desses territórios, passou a constituir-se uma “cultura” baseada numa flagrante homogeneização linguística, religiosa e étnica, que, além de propor a construção de traços comuns e contínuos entre os indivíduos, por instituir uma narrativa comum de origem, excluía indivíduos que não se submetiam e/ou não se reconheciam naquela narrativa fundadora. Dependendo da predominância populacional existente no interior das fronteiras das monarquias e estados daquele tempo, ser católico romano ou ortodoxo protestante, latino, germânico ou eslavo, ou ter algum desses traços na origem familiar, instituíam indivíduos e grupos em condições hegemônicas ou não. O estado dinástico, então, passava a se instituir como estado nacional. A nação, seguindo a lição de Benedict Anderson (2007), a “comunidade imaginada”, se construía a partir de indivíduos que possuíam uma identidade comum e partilhavam experiências comuns e que se reconheciam a partir de uma narrativa de fundação.

Com o passar do tempo, com a estabilização dos paradigmas racial/étnico e religioso, outras características foram adicionadas, na medida em que a Ciência avançava sobre a narrativa fundadora, acompanhada pela expansão capitalista e pela expansão e consolidação da própria instituição do Estado, através do Direito e da Justiça: assim, a sanidade mental, a orientação sexual, o capital acumulado, o respeito à legislação interna e à ordem política estabelecida também passaram a hierarquizar, e graduar, os traços identitários individuais e coletivos em relação à identidade nacional paradigmática. Por negação aos desvios, que eram fortemente descritos pela ciência emergente, o paradigma da identidade nacional se estabelecia – mas um paradigma flagrantemente masculino. Nesse sentido, Mosse (2000) constrói uma reflexão vigorosa com base na qual se observa que a centralidade da identidade masculina é levada ao paroxismo, para a construção das identidades nacionais – ao apontar a criação, ao longo do século XVIII, na Europa, dos exércitos nacionais, ou seja, dos agrupamentos armados reunidos em função de uma identidade comum, em contraste com os exércitos mercenários a que os estados recorriam, indica uma mudança drástica na cultura europeia a partir da qual o serviço ao Estado passava a agregar valor de masculinidade ao indivíduo, alçando-o da esfera comum da vida cotidiana aos desígnios nacionais.

A relação imediata entre identidade de gênero e identidade nacional é assentada também na emergência da sociedade burguesa que, especialmente ao longo do século XIX, redefiniu os papéis sociais desempenhados pelos indivíduos. A família nuclear moderna, constituída pelo casal homem-mulher e seus filhos, tornou-se o padrão dos arranjos familiares e tomou o lugar daqueles formados por laços, muitas vezes frouxos, de parentesco, de proximidade geográfica e afetiva².

Angola ao se instituir política e juridicamente como um estado nacional, após a sua independência, passou a chamar para si toda a simbologia que reveste essa instituição moderna. A sua narrativa de origem e de fundação seguiu conformação semelhante àquela que os estados europeus e americanos haviam dado às suas histórias nacionais no

² Foi comum até a década de 1990, estabelecer uma relação direta entre a família do Antigo Regime e a estrutura familiar patriarcal. Ao se considerar o crescente processo de urbanização verificado na Europa, desde o século XVII, deve-se analisar o parâmetro da família nuclear burguesa em substituição ao de família tradicional, cujo poder agregador ultrapassava os laços de sangue, como na família patriarcal. Esta, no entanto, contava com um contingente humano bem maior, podendo aglutinar desde os elementos parentais, até criados, empregados, agregados diversos e escravos (v. ARIÈS, 1981; FREYRE, 1986). A família nuclear burguesa guardaria a estrutura patriarcal, na medida em que o homem (marido e pai) manteria, até certo momento daquele século, o direito do *pater familias*, mas seria bastante reduzida em extensão, além de perder a autonomia frente às instituições jurídicas do Estado que passava a discipliná-las (THERBORN, 2009).

século XIX. Na necessidade de negarem o determinismo dinástico e colonial de sua história nacional, foram buscados elementos, personagens e eventos que justificam e naturalizam a instituição da nacionalidade angolana – que eleva a nação a uma condição ahistórica –, a identidade nacional se institui como imanência histórica e cuja origem é localizada em tempos muito recuados e imemoriais, muito antes das dinastias reinantes ou, até, muito antes dos confrontos coloniais. Do discurso historiográfico nacionalista, emergem eventos e heróis que justificam a singularidade e a autonomia nacionais assim como forjar um discurso identitário autônomo e singular – no qual se destaca, sobretudo, o herói nacional.

A reverência aos heróis nacionais, além de promover explicitamente o nacionalismo e a decorrente submissão de uma população às instituições do estado moderno, também submete a mesma população a sua exemplaridade. Homens eleitos à reverência da nação se constituiriam como paradigmas da masculinidade, tão requerida por aquele século.

Na Europa, o herói nacional substituiu a figura emblemática dos reis, que concentravam, até a emergência da sociedade burguesa no século XIX, o valor exemplar para os súditos. Assim, heróis foram (re)constituídos como modelos históricos para a construção não apenas da nacionalidade, mas de sua contraface: a masculinidade. A produção dos heróis nacionais foi uma das intervenções no imaginário que fundamentariam a construção do Estado nacional e sedimentaria a posição de poder que a classe burguesa conquistara.

A instituição do herói nacional seria peça fundamental porque além de resumir em si os valores típicos da nacionalidade, o herói nacional estabelecia a continuidade da História, destacando a singularidade de sua origem frente a outras nacionalidades que, por serem outras, ameaçavam continuamente a identidade nacional em construção dos países europeus (ANDERSON, 2008). Além disso, esses heróis eram instituídos como paradigmas de masculinidade, na nova ordem de gênero que a burguesia instalava, baseada na família nuclear e na divisão clara dos papéis sociais masculinos e femininos (v. MOSSE, 2000).

O específico caso angolano, no entanto, requer mais de atenção. O poema de Agostinho Neto, “O izar da bandeira”, contido na *Sagrada Esperança*, já celebrara a rainha Jinga alçando-a à inquestionável condição heróica, fundadora da Pátria e da luta anticolonial. Mas essa condição, esse reconhecimento, exigia a reconstituição, a reconstrução e a anulação de todos os discursos que antes haviam se disseminado em torno da Rainha. Ao se tornar herói nacional, ou melhor, heroína nacional, a Jinga tem anuladas as narrativas contraditórias a seu respeito porque, agora emblemática, paradigmática, deve concentrar em si e na sua narrativa a gênese da nacionalidade, agora homogênea e contínua. Além disso, sua instituição no panteão nacional proporcionou-lhe uma conjunção simbólica imediata com a nação, na medida em que se passou considerar que portara o título de *Ngola* e que teria sido em sua função que a aquela porção do continente africano teria recebido a denominação de terras de Ngola, terras da Ngola, Angola.

Celebrações

Recentemente a rainha Jinga foi celebrada de três formas:

- 1) a celebração histórica, no colóquio internacional sobre a Rainha Nzinga Mbandi, organizado em 2010, em Roma; seguida pela publicação do livro, organizado por Inocência Mata, em 2012;
- 2) a celebração literária, especialmente, pela publicação da obra em dois volumes, em 2012, *A rainha Jinga*, de John Bella, seguidos pela publicação de *A rainha ginga e de como os africanos inventaram o mundo*, em 2014, de José Eduardo Agualusa;
- 3) a celebração mítica, com três faces; a) um verso, um mero e pequeno verso, contido numa letra de música, uma letra de kuduro, não de um poema de um poeta canônico, de 2008; b) a produção cinematográfica de Sergio Grazziano, de 2014, *Nzinga, rainha de Angola*; c) a inauguração do Museu Nacional de História Militar, onde foi a Fortaleza de São Miguel, em Luanda, em 2014, em cuja entrada se encontra a estátua da soberana.

Essas celebrações, ocorridas nos últimos sete anos, sucessivamente, devem nos dizer alguma coisa a respeito da nação que reivindica a Jinga como heroína fundadora da nacionalidade e da resistência ao colonialismo. Angola, obviamente. E certamente para muito além, muito mesmo, da eleição da angolana Leila Lopes, como Miss Universo de 2011.

As dimensões histórica e literária estão muito bem representadas tanto pelo seminário, quanto pelo livro organizado pela Professora Inocência Mata, que decorreu do seminário, na medida em que estudos reunidos em ambas as oportunidades contornam e delineiam os vários e sucessivos retratos que foram pintados da soberana africana. Desde as diversas representações literárias às mais diversas tentativas de fixação historiográfica da personagem que abalou o colonialismo português e que foi fetichizada por um Ocidente sedento por mitos exóticos e histórias fantásticas, desde o século XVII ao século XX.

Do conjunto de documentos referidos no seminário e no livro, por historiadores, antropólogos, críticos literários e culturais, desponta uma personagem evidentemente controversa que representa a incapacidade de domesticação absoluta do seu poder mítico – seja nas páginas mais antigas, em que os traços diabólicos da rainha Jinga são acentuados, seja em páginas mais recentes em que os mesmos traços são transfigurados para confirmarem um modelo de resistência colonial. Seja ainda na forma folclórica em que a rainha se converte nas Américas. Os documentos acabam por falar mais daqueles que os escrevem do que daquela que é descrita, sendo quase impossível dela se construir um retrato fiel e preciso.

No entanto, desse conjunto, no qual se inserem tanto o filme de Grazziano, quanto os romances de Bella e Agualusa, pouca ou nenhuma atenção se dá à singularidade dessa personagem num mundo de guerras e lutas entre homens; sendo Jinga uma mulher, sua imagem não se fixa como tal, pelo contrário – é como guerreira, diplomata, líder militar, comerciante, que a personagem se fixa, pouco problematizando a figura feminina problematizante que é.

No filme de Grazziano, por exemplo, Jinga se constitui com todos esses atributos, tendo sua força e determinação posta em contraste imediato com a fragilidade de suas irmãs. Ao mesmo tempo em que na narrativa de Agualusa, é delineada uma personagem misteriosa, envolta em sabedoria e determinação, que, quase fluidicamente, atravessa a narrativa; enquanto que, na narrativa de Bella, Jinga é uma amante apaixonada, convertida imediatamente numa guerreira pronta a morrer por seu povo e sua terra. Nessas tentativas, sua dimensão humana fica continuamente desprezada e pouco se sabe das suas contradições, dos mitos que a cercaram e a cercam; do por quê do cerco dos

mitos. As narrativas se autoexplicam na medida em que a presença tutelar da heroína nacional se encontra dada anteriormente. Não há porque justificar os mitos, afinal, os heróis nacionais não são contraditórios. Confirma-se, afinal, a sua dimensão de heroína nacional e mito fundador angolano. Seria bastante fácil darmos conta dessa linearidade histórica se não houvesse a investigação em torno da Jinga e, principalmente, o apelo popular ao seu nome, ao seu mito, à sua imagem, ao seu símbolo.

A cristalização do mito

Por ser mito ainda em vida, Jinga desde os primeiros relatos a seu respeito atraiu narrativas que potencializaram seu exotismo e sua insubmissão. Para ser reconhecida como guerreira, foi preciso ser instalada numa condição masculina a fim de que, aos olhos europeus, a sua insubmissão fosse compreendida e assimilada.

Das várias narrativas em torno da rainha, essa talvez seja a mais difundida e que lhe granjeou a notoriedade na Europa dos séculos XVII e XVIII. É sabido que Jinga vestia-se de guerreiro para o combate com os inimigos, atravessando a linha que separa os gêneros e que, para os europeus, era muito clara e intransponível. Apenas esse dado, já lhe garantia a notoriedade, tendo, além disso, exercido o poder em toda sua extensão, na medida em que relatos garantem a existência de vários maridos e concubinos a sua volta. A Jinga histórica parece ter exercido todo o poder que lhe cabia, fosse por vontade, fosse por necessidade de combate, mas o exercia. Mesmo sabendo-se hoje as restrições que os povos Ndongo impunham às mulheres, a fim de impedirem-nas de exercerem o poder e o domínio, como acentua Selma Pantoja (PANTOJA, 2012, p.). Para Jinga exercer o poder, teve de se fazer guerreiro, não apenas vestindo-se de homem, fazendo-se como tal, teve de ser rei, não rainha. É o olhar europeu que a fixou como tal – rainha. Jinga foi Ngola, e para tanto atravessou a linha que separa os gêneros feminino e masculino. O processo é exaustivamente discutido pelos historiadores e antropólogos... a produção artística, a mais recente, entretanto, compromete-se com o estatuto heroico nacional da personagem anulando a dimensão controversa da personagem histórica. Jinga atravessou a linha que separa os gêneros – rígida para os europeus, tênue para os africanos subsaarianos. Linha que aproxima ou afasta o gênero e a sexualidade, como nos lembra Margarida Paredes:

A separação entre gênero e sexo providenciou o espaço onde Njinga pôde construir e constituir novas identidades. A transformação de gênero *female to male* poderá ter sido o meio que Njinga encontrou para, numa realidade de agressão militar, se igualar às forças estrangeiras e assim, empoderada por qualidades militares atribuídas aos homens, manter a guerra de resistência contra o invasor português numa base equivalente de confronto, uma guerra onde ambos os contendores articulavam masculinidades dominantes (PAREDES, 2015, p.119).

O que chama realmente a atenção quando nos deparamos tanto com o filme, quanto com os livros de Agualusa e Bella é que simplesmente a discussão que a personagem histórica impõe é anulada. Em ambos, Jinga é linear, vaporosa, fluídica e incansavelmente heróica. Autêntica heroína nacional. Seriam, afinal, a Literatura e o Cinema impotentes frente ao mito nacional, ou será que estamos diante de aparelhos convergentes ao mito nacional? E que, por isso, corroboram uma perspectiva

conservadora de que o mito nacional moderno permanece e é masculino, porque os atributos que requer são tradicionalmente submetidos ao masculino.

Num espaço nacional, prioritariamente masculino, o protagonismo do feminino traduz-se como exceção. A pouca projeção de autoras no universo literário demonstra bem o que desejamos evidenciar. Para entendermos a “domesticação” da rainha Jinga e a sua cristalização mítica, não são necessárias mais palavras.

A dinâmica do mito

Em seu *Mitologias* (1989), Roland Barthes compreendia o mito como linguagem articulada, num processo contínuo de comunicação e de construção de sentidos. Ao mesmo tempo em que observava a cristalização desses discursos, que agregava sentidos aos signos, compreendia também que determinados signos poderiam ser dinamizados para produzirem novos sentidos, fossem por ironia ou subversão, como os bigodes postos na Mona Lisa por Salvador Dalí. Em nosso universo supermidiático, no qual a cultura popular de massa absorve a tudo e a todos, porque funciona à revelia dos evidentes dispositivos institucionais, passou a ser flagrante a apropriação de mitos de ordens diversas, seja para atualizá-los (como a cantora Madonna, em referência à atriz Marilyn Monroe; ou como a cantora Lady Gaga, referenciando Madonna, que referenciou Marilyn), seja para desconstruí-los, como os diversos cliques do grupo inglês Pet Shop Boys que tinham como alvo a vida cotidiana dos britânicos no reinado de Margareth Thatcher.

Nos espaços periféricos, a cultura pop não funciona de maneira diferente, pelo contrário. Acentua sua capacidade de por em xeque o *stabliment* econômico, cultural e político. Além de se colocar como meio privilegiado de onde emergem discursos imprevistos a esse *stabliment*. A cultura pop põe-se em contrapartida ao que se convencionou denominar de cultura popular, na medida em que não possui compromissos com tradições e discursos identitários hegemônicos. Daí, compreender porque hoje, na África subsaariana, a cultura pop vem se convertendo num meio de empoderamento do discurso feminino e feminista naquele espaço geográfico e cultural como acentua a blogueira Amina Doherty:

By recognizing that when it comes to feminism, popular culture through the vehicles of art, film, music, theatre, photography, books and other media helps to translate feminist philosophies, issues, and concepts into everyday language, making them more relevant and relatable. Popular culture has a unique capacity not only to raise awareness, but to build bigger constituencies for social justice and women’s rights and ultimately to meet people where they are (DORERTY, 2015).

Em 2009, o já bem-sucedido grupo luso-angolano de kuduro, Buraka Som Sistema ou, simplesmente, os *Buraka*, lançaram o sucesso *Kalemba: wegue wegue*³, com a voz da cantora angolana Pongolove, na oportunidade com 16 anos, e uma das autoras da longa letra que por ela é recitada e cantada. A dimensão performativa de Pongolove deve

³ Sugerimos a visita à home page dos Buraka: <<http://buraka.tv/>> ; ou ao videoclipe oficial de “Kalemba, wegue wegue” <<https://www.youtube.com/watch?v=OpYR7iLLbfo>> . para leitura da letra, sugerimos a visita à página <<https://www.letas.mus.br/buraka-som-sistema/1384476/>> .

ser bem observada desde a escolha de seu nome artístico, que homenageia a famosa cantora congoleza M’Pongo Love, falecida em 1991 – até sua atuação cênica e a forma como enfatiza determinadas partes quase recitativas da canção. A letra, facilmente encontrada nos sítios da internet, propõe um discurso de empoderamento contínuo da voz feminina que o enuncia e se institui como forma de marcar a presença e a posse do lugar de falar e da própria voz que enuncia o discurso: “Quando eu entro o palco se move,/ Talento aqui chove,/ Claro que o povo me ouve/ Sou pongolove/ Estou com a buraka/ Abro a fronteira/ Não digo lixo/ Nem digo asneira/ No microfone sou a primeira/ Vou levantar a minha bandeira (...)” . e continua, para o que podemos considerar clímax: “Eu faço o que eu quero / Canto para Angola / E para o mundo inteiro / No kuduro impero / Sou palanca negra gigante / Sigo a passada de Nzinga Mbandi”. Pongolove, MC, kudurista, não apenas celebra a mítica e heróica rainha, dela se apodera e em sua voz a rainha revive em seu poder e todas as contradições que a sua figura é capaz de evocar. Ao ser reivindicado por esta jovem cantora, a rainha Ginga revive e se atualiza, para além do que toda a celebração oficial e todas as páginas da literatura já teriam propiciado de rememoração. Na performance de Pongolove, a Rainha Ginga deixa o espaço mítico para se assentar no solo dinâmico da memória, apropriada por quem lhe pode dar sentido no presente.

A nação institui e constrói as identidades de gênero?

A rápida análise acerca das celebrações em torno da Rainha Ginga dão-nos algumas pistas para construirmos essa resposta.

Se num primeiro momento, o discurso historiográfico, com sua larga tradição europeia, precisou acentuar as características masculinas da personagem histórica a fim de construir o inimigo invencível, porque estranho, selvagem e insubmisso, diz-nos que essa rainha, a das historiografias, é a contraface da ordem e, portanto, a potencialização operada no discurso a seu respeito (com Sade, por exemplo) será necessária para que seja lembrada como a encarnação do Outro da civilizada Europa. Por outro lado, ao se instituir o panteão nacional angolano, agora heroína nacional, a Ginga deverá ter sua potencialidade diminuída e conformada aos interesses institucionais que convenientemente abafam as suas singularidades, na medida em que a homogeneizam a um ideal de Estado e de sociedade, do qual as narrativas parecem beber diretamente a fim de dimensionarem-na muito aquém dos discursos que potencializa. A sua apropriação por parte da cultura pop dá-dinamizam-na para além dos aparatos oficiais e a convocam ao exercício de um feminismo mais atuante e expressivo.

O que nos fica evidente é que há uma disjunção discursiva entre as instâncias envolvidas, o Estado, a quem interessa o herói nacional, e a nação, a quem interessa cultivar a sua memória. Não há juízo que possa ser proferido, apenas a constatação de uma disputa que mais acende a sua dinâmica e mais ainda potencializa seus sentidos. Talvez em apoteose, sim, ela possa ser compreendida, como esse poderoso significante, que agrega sentidos conflitantes e no qual fulgura a própria historicidade, essa é a soberana da Matamba e do Dongo e a rainha das congadas.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BELLA, John. *Os primeiros passos da Rainha Jinga*. Braga: O cão que lê, 2011.
- BELLA, John. *O regresso da Rainha Jinga*. Braga: O cão que lê, 2012.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- DOHERTY, Amina. “Why popular culture matters for african feminism (on something other than Beyoncé) part 1”. *African women’s Development Fund (blogs)*, Disponível em <<http://awdf.org/why-popular-culture-matters-for-african-feminism-on-something-other-than-beyonce-part-1/>> . Acesso em 23/10/2015.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Circulo do Livro, 1986.
- GRAZZIANO; Sérgio (dir). *Nzinga, Rainha de Angola*. Angola: Samba Comunicações, 2013.1.
- LUGARINHO, M. C.. “Masculinidade e colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa)”. *Abril* (Niterói), 10: 15-38, 2013
- MATA, Inocência (org.). *A rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e mito*. Lisboa: Colibri, 2014.
- MATA, Inocência. “Representações da Rainha Njinga/Nzinga na literatura angolana”. In: MATA, Inocência (org.). *A rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e mito*. Lisboa: Colibri, 2014. p. 23-46.
- MOSSE, George L. *La imagen del hombre: la creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa Ediciones, 2000.
- PANTOJA, Selma. “Revisitando a Rainha Nzinga: Histórias e mitos das histórias”. In: MATA, Inocência (org.). *A rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e mito*. Lisboa: Colibri, 2014. p. 147-156.
- PAREDES, Margarida. *Combater Duas Vezes, Mulheres na Luta Armada em Angola*. Vila do Conde: Editora Verso da História, 2015.
- THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo 1900-2000*. São Paulo: Contexto, 2006.