

*Rumba Lingala e a revolução na nacionalidade*¹

Jesse Samba Wheeler

*Rumba Lingala and
the revolution of
nationality*

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir as relações entre um gênero de música e a situação política do Congo *Belge* e do *Moyen-Congo Français* nas décadas de 1930, 1940 e 1950, período volátil aproximando independência. Abrangendo questões diversas, como tecnologia, língua, e estilo de desempenho, este artigo propõe que o gênero musical chamado "Rumba Lingala", inventado nas grandes cidades e centros comerciais, tais como Léopoldville (Kinshasa) e Brazzaville, e influenciado por música estrangeira, particularmente a de Cuba, tenha sido revolucionário no jeito de pensar sobre si. Apesar dos músicos terem utilizado elementos estrangeiros na criação deste novo estilo musical - e talvez por isto mesmo - a música gerou uma forte mudança na consciência de comunidade congoleza, fornecendo uma nova maneira de conceber a nação, fator necessário na mobilização do povo na luta por independência.

Palavras-chave: Música popular; Nação; Comunidade; África; Congo; Cuba; Independência

Abstract

The intent of this article is to investigate the relationship between music a genre of music and the political situation in the Belgian Congo and the French Middle Congo in the 1930s, 1940s and 1950s, the volatile period approaching independence. Examining issues as diverse as technology, language and performance style, this article proposes that the genre called "Rumba Lingala," invented in the big cities and commercial centers, such as Léopoldville (Kinshasa) and Brazzaville, and influenced by foreign musical styles, particularly Cuban music, was revolutionary in how people thought about themselves. Despite the fact that the musicians used foreign elements in the creation of this new musical style - and perhaps because of this fact - the music gave birth to a powerful change in Congolese community consciousness. Thus, it provided a new terminology for conceiving the nation, a necessary factor in the mobilization of the population in the struggle for independence.

Keywords: Popular music; Nation; Community; Africa; Congo; Cuba; Independence

No final da década de 1930 e no início de 1940 nos países agora chamados a República do Congo e a República Democrática do Congo uma revolução sonora se realizou, uma revolução que, na minha opinião, anunciou a revolução política e a expulsão da ocupação colonial 20 anos depois. Nas décadas anteriores à independência, músicos criaram uma música unicamente congolosa, promovendo desse modo uma consciência social radicalmente diferente. Mas essa música nacional não foi baseada em formas musicais congolosas somente. Abarcou também gêneros de música tocados no exterior, em particular em Cuba e outros países latinos. As músicas latinas importadas no Congo não eram completamente estrangeiras: a rumba, o son montuno e o samba, entre outros gêneros, foram baseados em vários níveis em tradições musicais levadas da região do Congo através do Atlântico junto com os escravos. A orientação de gostos em direção às músicas do estrangeiro e a reindigenização subsequente destes termos musicais criaram um meio novo de expressão artística. Esse meio, junto com o uso contínuo

de tradições musicais locais vivas, fez audível a emergência de uma nação reconcebida. Encravados dentro das canções deste gênero ficam esquemas da construção de uma nova identidade nacional. Escutando minuciosamente estas canções podemos ver como elas “escreveram” a nação.

Vou apresentar um tipo de música congoleza que se chama *Rumba Lingala*, um gênero de música tocado do fim dos 1940s até meados dos 1960s, que usava alguns elementos de várias músicas latinas e foi cantado na maior parte em Lingala, dentro de um discurso de identificação e nacionalidade. Segundo minha teoria, *Rumba Lingala*, por seu uso sincrético de várias músicas locais e do exterior, enunciava uma nova identidade nacional, cuja polissemia crioula forneceu uma base para a revolução política.

A tensão produzida por se utilizar música cubana para criar uma música nacional congoleza pode ser investigada ao se distinguir claramente as noções de nação e país. Eu uso *nação* para significar uma solidariedade de grande alcance, baseada em características compartilhadas que são socialmente e politicamente importantes, por exemplo língua, expressão cultural, identidade espiritual, origem étnica, princípio moral ou ideal político. Desse modo, nação e cultura são idéias parecidas. Nações e culturas podem existir em qualquer lugar através do espaço e do tempo, contanto que as pessoas se sintam associadas a um grupo grande. Portanto, nações não obedecem necessariamente às mesmas regras de demarcação que valem para países. Por *país* refiro-me a um pedaço de terra cujas fronteiras o separam de outras países soberanos. Dentro de e sobrepondo-se a uma nação, outras nações podem existir – os interiores de nações alojam lacunas, onde moram sócios de outras comunidades que imaginam-se compartilhando espaço, mas não espírito, com os vizinhos.

Nacionalidade, segundo a minha definição, significa então a região onde se constrói a relação, isto é, a base do relacionamento, que pode ser um gênero de dança ou música, uma língua comum, uma religião, todos os três ou, ainda, nenhum. Uma certa quantidade de tolerância com ambigüidade é útil enquanto se tenta definir nações e nacionalidades, pois como com culturas, todo mundo numa nação particular não tem tudo em comum com todas as outras pessoas.

Para essa investigação, a nação congoleza consta de uma solidariedade que inclui o RDC e o RC. Poderia abranger Cabinda e outras partes de Angola também, mas eu me limitei às áreas que conheço bem.

Ao falar em “identificação” refiro-me ao processo eterno de se definir, em oposição ao conceito de “identidade”, que será o produto naturalizado e nebu-

loso que provê a ilusão de equilíbrio. Identificar-se trata de tornar-se – não de ser – e não herda algo natural ou essencial, mas é um processo de criação e recriação contínua. Identidade, nesse sentido, torna-se o objeto criativo, manufaturado. Identidades diferentes servem a interesses diferentes, assim, a identidade do grupo pode ser um sítio ferozmente disputado. Identidades são construídas dentro de um discurso – então é preciso entendê-las como produzidas em sítios históricos e institucionais específicos, por específicas estratégias enunciativas. Na minha análise, uma destas estratégias foi a *Rumba Lingala*.

Para compreender a eficácia desta música como estratégia, desenvolvi uma teoria que localiza poder em “creolidade” – a fim de que eu possa explorar rotas mais do que raízes. Os idiomas musicais que saíram da África Equatorial para as Américas e os que voltaram não foram feitos significativos pelas agrupações políticas de onde vieram. Seu poder generativo e sua resistência para ser e manter-se significativo durante os séculos e apesar de mudanças vieram da sua polisssemia crioula.

Nesse artigo vamos ver como a *Rumba Lingala* definiu a identidade congoleza por unir muitos grupos diferentes, principalmente pelas seguintes maneiras:

1. Fundir gêneros de música de várias populações, inclusive as danças associadas com aqueles gêneros.
2. Usar como meio o lingala, uma língua interétnica, para comunicar a sua mensagem.
3. Utilizar o tecnologia para alcançar tantas pessoas quanto possível.

Essa área foi por muito tempo um centro de comércio, testemunhando a mistura de pessoas vindas de várias regiões. Durante a época da colonização companhias de minério e de estradas de ferro atraíram trabalhadores de regiões das colônias e de outras áreas também, inclusive África austral, oriental e ocidental, como também do Caribe e da Ásia. A combinação das pessoas vinda dos Congos, de origens e línguas diferentes, a chegada de africanos de outros países e de operários do Caribe e da Ásia, e a penetração de ex-patriotas portugueses, belgas, gregos, franceses, britânicos, holandeses e norte-americanos faziam aglomerações diaspóricas dos portos e centros de indústrias.

À Brazza comme à Léo, les Africains de l'Ouest furent attirés par l'établissement des premiers factoreries hollandaises et belges auprès desquelles ils remplissaient la fonction enviable et enviée de comptable. Mais ils ne vinrent pas seuls, et, comme dit la Bible,

ils étaient accompagnés de leur servante, de leur âne, de leur bœuf, mais aussi de leur musique, de leur culture.²

Estes africanos também tinham associações sociais. As escolas – a maior parte dirigida pelas missões – ofereciam para muitas crianças congolezas a primeira oportunidade de aprender a tocar instrumentos. Nas escolas, coros cristãos foram organizados, os primeiros destes no início do século vinte. Esses grupos eram multiétnicos, prenunciando, nesse sentido, as bandas de *Rumba Lingala*. Muitos músicos famosos foram criados como cantores cristãos: Joseph Kabasele (também chamado Grand Kalle) do African Jazz, Vicky Longomba do OK Jazz, Roger Izeidi e outros. A disponibilidade de instrumentos, e a formação musical em escolas e em grupos missionários, produziram a primeira onda de músicos dos novos estilos urbanos, pessoas educadas que conseguiriam bom trabalho, como empregar-se em oficinas. Assim, os primeiros grupos foram criados por homens da mesma profissão, por exemplo a banda Victoria Brazza, iniciada em 1942 por Paul Kamba e Bernard Lebel Massamba, que eram auxiliares de escritórios em Brazzaville.

Um estilo de música que precedeu a *Rumba Lingala* foi o *agbaya*, popular na década de 1920. Pouco tem sido lembrado sobre essa música, pois havia desaparecido antes de a tecnologia de gravação chegar ao Congo, embora saiba-se que era acompanhada por um violão ou *likembe*, e que se dançava num círculo. Um dançarino e uma dançarina dançavam sozinhos no meio do círculo até que, num determinado momento, tocavam-se no umbigo com movimentos da pélvis. Todas as danças sociais no Léopoldville, apesar da origem étnica, foram chamadas *agbayas* até aproximadamente 1925. Uma influência possível no *agbaya* era o estilo chamado *palm-wine guitar* de Serra Leoa e Libéria, cujos trabalhadores o haviam introduzido durante a primeira década do século. Devido ao impacto dos imigrantes de Gana na vida social de Léopoldville e Brazzaville durante os anos 20, especula-se que o nome *agbaya* viesse da palavra *agbadza* ou *agbaja* da língua *ewe*, falada em Gana e no Togo, que era gritada durante danças.

Um outro gênero urbano sincrético que apareceu foi o *fantare*, que floresceu depois da Primeira Guerra Mundial. Fotos arquivadas mostram que esses grupos usavam tuba, barítono, trombetas, cornetins, *flugelhorns*, clarinetes, saxofones e tambor baixo. Eles tocavam música derivada de estilos oeste-africanos e europeus. Poucos tinham dinheiro suficiente para adquirir os instrumentos

tocados na música européia, mas os clubes de jovens patrocinados pelas missões lhes forneciam. Com a popularidade crescente da música latina, a tradição dos *fanfares* desvaneceu, sumindo no fim da década de 1950.

Enquanto os salões de baile da elite tocavam os passos europeus mais populares, o povo gostava do *maringa*. É provável que o nome resultasse dos encontros com a comunidade do Caribe, em particular com os falantes de francês. O Haiti tinha um gênero de música chamado *mering* no século anterior. O *maringa* era dançado em pares, segundo dizem, parecido com a rumba. A instrumentação básica era um instrumento de melodia como o *likembe*, o acordeão ou o violão, acompanhado por uma garrafa com faca e algo que servia como tambor, sendo um *patenge* (tambor de moldura quadrática), um *ngoma* (tambor cônico-cilíndrico) ou um caixote (como o que continua a ser usado em vários países latinos), mas outros grupos usavam quaisquer instrumentos disponíveis. Eles sintetizaram foxtrote, valsa, polca, *quadrille*, tango, bolero, *swing*, gêneros oeste-africanos como *highlife* e *palm-wine*, outros do Caribe e outros locais. O *maringa* era extremamente flexível, e agiu como estrutura através da qual os músicos podiam assimilar qualquer tipo de música.

Este foi o primeiro movimento, a primeira expressão da comunidade urbana que “escreveu” a nação. Proveu o povo urbano com saídas para sua necessidade de encontrar-se, reassociar-se e expressar suas identidades mudando.

On 'allait au Matanga' pour désigner des réunions traditionnelles, coutumières, mais on 'allait au Maringa' pour parler des manifestations plus extra-coutumières, se déroulant dans des endroits déterminés.³

Uns dos primeiros grupos de *maringa* foram o Colonie Scolaire de Boma (1935) e o Orchestre Excelsior (1940).

(Exemplo 1, “Ritmos do *maringa*”)⁴

Rumba Lingala

O aparecimento de bandas de baile que tocavam música com uma influência latina e dos instrumentos usados pelas bandas latinas deu o sinal do nascimento da música congoleza moderna, a *Rumba Lingala*. Definir a *Rumba Lingala*

não é fácil – nem o início nem o fim de sua época pode ser claramente demarcado. Também foi interpretada diferentemente por seus muitos grupos, e, enquanto estilo, mudou muito durante sua época.

A *Rumba Lingala* emergiu como gênero definido nas áreas de Léopoldville, Brazzaville, Boma e Matadi na década de 1940. A moda internacional da música latina alcançou os Congos através dos discos e shows ao vivo, quando os governos coloniais contratavam os músicos para que os oficiais se divertissem. Bandas congoleesas adaptaram-se à música nova e mudou a instrumentação; embora o repertório dos grupos latinos pudesse ser tocado usando a instrumentação de um grupo de *maringa*, as grandes bandas de baile alteraram seu aspecto e som ao incluir os instrumentos usados pelos grupos latinos famosos. A tuba, que como outras trompas havia sido usada em bandas militares, cedeu ao baixo, o tambor foi substituído por uma seção inteira de percussão, inclusive congas, maracas, claves, *güiros*, etc., violões ou guitarras foram adicionados, e a seção de trompas cresceu. O acordeão e o *likembe* não figuravam na nova música, e deste modo perderam a sua centralidade nas músicas urbanas, apesar de permanecerem importantes em outros gêneros.

As canções juvenis eram freqüentemente versões de clássicos latinos, como foi o caso do *son-pregon* “El Manisero”, que virou básico para os primeiros grupos de *Rumba Lingala*. Embora o lingala tenha sido sempre a língua mais usada, as músicas foram muitas vezes cantadas em espanhol ou francês. As letras de alguns chachachás, boleros, *pachangas* e merengues foram cantadas num crioulo de espanhol, um resultado da prática do aprendizado de músicas ao imitar os cantores latinos através dos discos. Todavia, o uso do espanhol diminuiu no fim da década de 1950.

O Orchestre Congo-Rumba foi o primeiro grupo que tocou música latina em Brazzaville, iniciado em 1934 por Jean Réal, um francês da Martinica. Os primeiros grupos dirigidos por africanos foram iniciados em 1942, o Victoria Léo e os Orchestres Américain, Martinique e Odeon em Léopoldville, e o Melo-Congo e Victoria Brazza em Brazzaville. Essa nova forma de música foi espalhada pelo trabalho dos músicos nas gravadoras Ngoma, Opika, Loningisa, CEFA e Esengo. Essas companhias eram possuídas por gregos, que as estabeleceram entre 1948 e 1957.

Talvez fosse a influência africana evidente na rumba cubana que de início a fez popular no Congo. A rumba cubana surgiu da mistura das músicas dos espanhóis donos de escravos e dos cativos africanos levados a Cuba, 70 por

cento dos quais vieram da região do Congo. O que foi chamado de *Rumba Lingala* tinha uma relação com a rumba cubana, mas era na verdade muito diferente. Depois de examinar ambos tipos de rumbas, vejo a similaridade principal no ritmo das claves, embora às vezes tenham sido muito mais parecidas. No Congo, o nome *rumba* começou sendo aplicado a qualquer música com o compasso de clave. Assim, o nome foi usado para toda música que tivesse um toque latino, mesmo se parecesse mais uma *maringa* com ritmo. Finalmente, passou a referir-se à época e, basicamente, a todas suas músicas.

(Exemplos 2 “Ritmo básico da *Rumba Lingala*”; 3 “Ritmo/Padrão de clave, África ocidental”; 4 “Ritmo de clave cubana”; 5 “Maracas, *Rumba Lingala*”; 6a e 6b “Tambor, *Rumba Lingala*”)⁵.

As guitarras eram afinadas D-G-D-G-B-D, conhecido como sistema “Hawaiian” aberto. Os compositores não usavam modulação – as canções costumavam começar e continuar até o fim na mesma clave. Os cantores a cantavam silabicamente com inflecções melismáticas no fim das linhas. As harmonias eram feitas na maior parte em terças, contudo quintas e oitavas eram também usadas, e as vozes ficavam nos registros altos. Três tipos de canto responsorial ocorriam: entre cantor e coro, entre cantor e instrumento e entre instrumentos de seções diferentes. As peças eram homofônicas (todas as partes melódicas seguem a mesma linha, ou seja, melodia) e polirrítmicas (as partes rítmicas tocam vários ritmos diferentes que juntos produzem uma única parte). As trompas eram usadas como pontuação, em vez de levar a melodia, exceto quando elas interagiam antifonalmente com o cantor ou o coro. A improvisação geralmente consistia nas variações de um *motif*, muitas vezes envolvendo uma terça. As canções eram compostas normalmente em seções distintas, a primeira sendo a introdução, em que normalmente todos os músicos cantavam e tocavam, e a segunda sendo o *sebene*, uma exploração prolongada da melodia ou do ritmo, em que os músicos faziam solos e os cantores freqüentemente animavam a atmosfera gritando vários lemas que muitas vezes indicavam a dança. O *sebene* de certa forma se parecia com o *montuno*, pois o ritmo freqüentemente mudava e se acelerava.

Eu entendo a aderência a uma única tonalidade, a preferência por harmonias próximas e o uso de canto responsorial como um desejo de unidade. Expressões de acordo são privilegiadas sobre as de dissensão, as de harmonia sobre as de dissonância e as de inclusão sobre as de exclusão. A suavidade

caraterística da *Rumba Lingala*, igual à da música congoleza até agora, obtida pelo cantar em registros altos e com falsete, o timbre suave das guitarras amplificadas, as harmonias justas e a improvisação limitada estimulam acordo, desencorajam conflito.

Os músicos combinavam características de músicas locais, como harmonias de terças, polirritmo e homofonia, com elementos estrangeiros, como instrumentação, progressão harmônica e espanhol, a fim de misturar os meio ambientes dissonantes e resolver a tensão existencial dos dois mundos que se colidiam. Eles procuraram criar um espaço onde todo mundo poderia participar, criar, e identificar-se. O sincretismo mostra tanto uma nostalgia de uma vida perdida como esperança e animação para o presente e o futuro. O *sebene* foi o momento de celebrar a identidade nova na companhia do grupo, onde os dançarinos mostravam que eram sócios, e os músicos demonstravam sua facilidade com o mundo que criaram – seus instrumentos e sua música – atraindo, deste modo, mais pessoas.

Uma outra caraterística da *Rumba Lingala* é a repetição de frases musicais curtas nas partes das trompas e guitarras, em particular. Esta caraterística é boa para dançar, pois uma base estável é necessária para trabalhar a coreografia e é caraterística de muitas das tradições musicais nos Congos. Contudo, eu ouço mais do que apenas uma transferência de uma prática musical: repetição pode ser uma forma de hipérbole, e, no caso da *Rumba Lingala*, eu acredito nisso. Motivos são introduzidos e repetidos com variações e expressam na superfície tendências musicais, embora num nível mais profundo expressem tendências ideológicas. É como o exagero – uma técnica para trazer à consciência alguma mensagem fundamental. Nesse caso é um esforço para minar a oposição, esgotar o sistema e soltar-se dos confins do colonialismo.

Temas

Os temas mais comuns eram amor, relacionamentos entre os sexos, dificuldades da vida urbana, ética, morte e dança. A vida sob o domínio colonial foi também uma questão, mas era preciso tratá-la indiretamente.

[Veja em anexo Ex. 1, *Noko Akomi Mobali*, Ex. 2 Marie-Louise]

Embora música depois da independência tenha sido muitas vezes usada para fazer propaganda dos políticos, isso não era uma característica desse tempo. Um outro tipo de propaganda, contudo, era comum: empresas se aproveitavam da popularidade e influência da nova música e usavam-na para propagar seus produtos.

[Veja em anexo Ex. 3, *Margarine Fina*]

Concebendo a Nação

A *Rumba Lingala* foi eficaz em redefinir as diversas identidades do povo congolês e uni-las numa nação nova por meio de três fatores principais: o uso de música latina, que proveu um meio de resistência contra a ocupação europeia; o rádio e a tecnologia de gravar, que espalharam a mensagem e a língua lingala, que cada vez mais aumentou o tamanho da comunidade congoleza. Na suas origens a música latina significou algo não apenas anti-Europa, mas também pró-Congo. Ao mesmo tempo pertencia a todo mundo, ou pelo menos àqueles que se interessavam pela música, e junto com os gêneros musicais com que no Congo foi misturada, criou uma fusão cultural. Esta característica levou a *Rumba Lingala* e o que brotou nas décadas seguintes a tornarem-se depois a música mais popular entre africanos de todos os países.

Estes três fatores – a música, a tecnologia, e a língua – foram modos de produção cultural e, nesse espaço novo, o imaginário da nação congoleza nasceu. O povo foi levado a reconceber a sua identidade, e a conclusão foi uma identidade baseada numa compreensão ampla da palavra “congolês”.

As maneiras como um estilo de música e o *tecnoscape* – usando um termo de Arjun Appadurai – interagem terão conseqüências determinantes para aquela música. Uma conseqüência tem a ver com o público – seu tamanho, sua composição demográfica, o local onde vai-se encontrar, etc. No caso da *Rumba Lingala* a tecnologia de transmissão e gravação surgiu nas suas fases iniciais – na década de 1930 as primeiras emissoras de transmissão foram sendo

construídas, rádios para uso em casa foram sendo manufaturados a um preço ao alcance das massas. Logo os estúdios de gravação foram abertos. Em 1942, a Radio Congo Belge começou a transmitir programas para os soldados congolese na Nigéria, incluindo música congolese e cubana. Pouco a pouco a duração de tais programas foi ampliada e o público alvo aumentou. Em 1954 a *Rumba Lingala* já era o mais longo segmento musical, transmitido 6 dias por semana à colônia inteira e além. Fotos em revistas como *Nos Images*, que era publicada em francês e nas 4 línguas indígenas principais (dos quais o lingala nesta época era e é ainda a mais falada), mostram evidência de rádios e toca-discos em casas. A edição de 10 de outubro de 1954 celebrou o programa africano, e fotos mostraram várias coisas, inclusive uma parede do estúdio onde foram coladas fotos das ouvintes mandadas juntas com cartas, das quais 17.000 haviam sido recebidas no ano anterior.

Nos Images também publicava uma história em quadrinhos, intitulada “As aventuras do Mbumbula”, que em 20 de março de 1953 mostrou uma aldeia e os habitantes montando e logo escutando um alto-falante e torre de difusão na praça principal da aldeia. Música começa a tocar e Mbumbula diz a sua mulher: “Escuta bem, Maria. Esta música que ouves está sendo tocada neste momento em Léopoldville, a centenas de quilômetros daqui. O rádio é de verdade uma coisa maravilhosa!” Depois os habitantes se unem todos os dias à noite para escutar as emissões, incluindo notícias do mundo e música. A história conclui com a seguinte “moral”: “Este entretenimento vai fazê-los muito felizes, e rapidamente vão tirar proveito disso!”

Os jornais anunciavam comerciais para rádios e toca-discos, e vimos que ter um desses aparelhos era uma fonte de orgulho. *Nos Images* tinha uma seção dedicada a fotos dos leitores. Uma vez que a maioria das fotos mostra um homem sozinho ou com a sua família dentro de ou em frente da casa, aquela da edição de 1ª de janeiro de 1956, que mostra dois homens virados para a câmara e apertando a mão em cima de um toca-discos, posto numa cadeira colocada entre eles, destaca-se e ressalta a importância da tecnologia.

A importância da tecnologia para promover a *Rumba Lingala* não pode ser exagerada. Vimos como a tecnologia deu à música acesso a todos os cantos das colônias como a outros países também, desse modo unindo o povo ao criar um público que podia-se ver refletido na música, que vinha-se tornando um espaço para criar e usufruir auto-representações. A mídia lançou os músi-

cos ao centro das atenções do povo, e eles foram figuras congolezas cujos rostos, vozes, nomes e estilos eram reconhecidos facilmente. E a sua popularidade não era baseada na origem étnica – podia-se ser *tetela* e adorar um cantor *luba*. O relacionamento interno da nação se construiu por meio da música.

Um outro caminho pelo qual a *Rumba Lingala* construiu a nação nova foi ao usar a língua interétnica lingala. Sua importância como língua de revolução torna-se mais óbvia depois da independência, quando será escolhida como a língua principal da imprensa, e os líderes a empregam para dirigir-se ao país. A língua foi criada no século 19 ao se misturarem várias outras línguas locais para dar aos comerciantes e soldados um meio de comunicarem-se. O uso difundido do lingala proporcionou às pessoas um meio de comunicarem-se, em teoria, com qualquer outra pessoa na crescente nação imaginada. A decisão dos músicos em usar lingala significa que foi uma ferramenta poderosa para formar comunidade e orientar solidariedades específicas. Como na teoria de Benedict Anderson sobre o papel da língua e a mídia de imprensa na ascendência do nacionalismo, os ouvintes dos discos e emissões de *Rumba Lingala* pouco a pouco repararam nos outros inumeráveis que também foram capazes de entender lingala. Quando estava-se tornando “a nossa música”, a música formava a base para a nação congoleza imaginada, aumentando cada vez mais o “nós”.

Grupos diferentes tenderam a refletir (e construir) facetas das identidades de populações particulares, baseadas nas experiências e nas origens dos líderes dos grupos. Em baixo do guarda-chuva congolês, Léon Bukasa e Joseph Kabasele expressaram os sentimentos da região Baluba, Wendo e Roger Izeidi os da região Bandundu, Vicky Longomba, Lucy Eyenga e Dewayon (os do *Équateur*), e Franco (os do *Bas-Congo*). Em lugar de dividir o movimento e a nação crescente, esta pluralidade foi fundamental para a capacidade do movimento atrair os vários grupos, que até então não haviam sido alinhados tão firmemente.

Referências

- BEMBA, Sylvain. *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre, 1920-1970: de Paul Kamba à Tabu-Ley*. Paris: Présence Africaine, 1984.
- KANZA Matondo ne Masangaza. *Musique zairoise moderne*. Kinshasa: Conservatoire nationale de musique et d'art, 1972.
- KAZADI wa Mukuna. Congolese Music. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. 1980. v. 4, 659-661.
- KENIS, Vincent; MANDJEKU, Dizzy. *Roots of Rumba Rock*. Zaïre Classics, v. 1, 1953-1954. Crammed Discs CRAW 4, 1991.
- RODRÍGUEZ, Dr. Olavo Alén. *From Afro-Cuban Music to Salsa*. Berlin: Piranha, 1998.
-

Anexo

Exemplo 1:

“Noko Akomi Mobali” [O tio se torna o namorado] por Adikwa, 1953-1954

Ele: “Você mentiu quando combinou este encontro comigo. Acha que uma pequena como você pode trapacear um cão velho como eu? Te esperava, mas agora é a sua vez!”

Ela: “Fica tranquilo, querido. Há outros dias. Só hoje não tinha tempo.”

Ele: (*de lado*) “Quanto a mim, não sobra muito tempo! (*a ela*) Você me trapaceou por causa da cerveja, mas desde agora ficamos juntos até que a morte nos aparte. (*de lado*) Mesmo que eu tenha que pagar um táxi a Kitambo, o que eu perco num lado vou ganhar no outro! (*a ela*) Me pediu comprar pra você quatro cervejas e te convidar ao cinema, e você prometeu levar-me a sua casa. Agora você me apresenta esse cara fingindo ser o seu tio. De repente o tio vira o seu namorado! (*ao “tio”*) Viu o que essa moça fez?”

Tio: “Vi, essas meninas são sempre assim.”

Ele: “Ela não fica em casa nunca?”

Tio: “Deixa ela!”

Ele: “E por que devo pagar o táxi? (*de lado*) É uma pena, amigos.”

Esta novela brinca com várias características da vida na grande cidade na década de 1950.

Em primeiro lugar, comenta sobre o estereótipo rural de diferença grande de idade que parece fora do lugar na cidade, com tais coisas como “cão velho”, “pequena”, o aparte “não sobra muito tempo” e a possibilidade de que o namorado dela poderia passar-se por seu tio.

Segundo, comenta sobre as mudanças nos rituais de galanteios – a cerveja e o filme são mercadorias com possivelmente nenhum valor de uso, que quase todos os homens podem oferecer a uma mulher. Mas o controle colonial sobre o fluxo de capital diminuiu a capacidade de um homem de prover à subsistência de uma mulher, desse modo ameaçando emasculá-lo.

Terceira, comenta sobre a posição da mulher na sociedade urbana, onde as responsabilidades rurais foram substituídas pela capacidade reduzida de contribuir positivamente para a sociedade. Procurar o melhor homem, o qual é mais provável ser capaz de garantir uma vida segura, foi um projeto de sobrevivência.

Por fim, “o que eu perco num lado vou ganhar no outro!” resume uma filosofia de vida para arcar com as dificuldades numa sociedade colonial, onde as regras se transformaram continuamente, a fim de deter os congolesees num ciclo de obediência, transgressão e punição. A habilidade em ver equilíbrio era necessária para sobreviver.

Exemplo 2:

“Marie-Louise” por Wendo, com Bowane, 1948

Wendo

1. Marie-Louise solo ngai na yo.

Marie-Louise, sou teu, de verdade.

Wapi nkombo Louise?

Onde está aquela com nome Louise?

Lobela ngai ntina wapi, Louise.

Diz-me porque, Louise.

Louise, nakobala te.

Louise, não vou-me casar.

5. Louise, nakozila yo, bokilo alobi, Louise.

Louise, vou te esperar, como o teu cunhado falou, Louise.

Solo mpenza ngai nakobala, Louise.
Quero muito casar-me contigo, Louise.
Bokilo aboyi ngai na yo nde libala.
O meu cunhado nos recusa o casamento.
Ngai na yo tolingani.
Você e eu amamo-nos.
Libala na ngai na yo, mama Louise.
Casar é pra nós, querida Louise.

10. Wapi Louise?

Onde está Louise?
Yoka sebene.
Escute o sebene.
Bokilo alobeli ngai makanisa ya motema.
O meu cunhado me disse os sentimentos dele.
Kofinga ngai na mayele, kotongo ngai na mayele
Ele me insulta, ele me desacredita maliciosamente
Likolo na mwana nde Louise.
Por causa da moça Louise.

15. Ngai nakobala nde Louise.

Vou casar-me com Louise só.
Bokilo, bofinga ngai mpo Louise.
Cunhado, vocês me insultam por causa da Louise.
Oyebaka te Bowane bokilo wa yo.
Não esquece que Bowane é o seu cunhado.
Wapi Louise?
Onde está Louise?
Wendo alingi komona mama Louise
Wendo quer ver a querida Louise

20. Bongo apesa na Bowane.

Para apresenta-la a Bowane.
Wapi Louise?
Onde está Louise?
Solo Bowane bola guitare kombo lindanda mpe likembe wa ngai.
Bowane toca violão e meu likembe suavemente.

Bowane

Wendo, yokoloba pamba.

Wendo, falas em vão.

Biso tozali na voiture,

Temos carro,

25. Biso tozali na baguitare na biso,

Temos nossos violões,

Biso tozali na mingongo ya biso,

Temos nossas vozes.

Tokokima na ye nzela Kingabwa, mama.

Vamos fugir com ela para Kingabwa, (mãe).

Wendo

Solo mpenza nayoki nde lolaka

Ouçõ a música

Oyo bakonzemba ngai, bakotuna ngai, Wendosor.

A que eles vão cantar pra mim, vão pedir de mim, Wendosor.

30. Catalog akonzemba mpe ngai, Marie-Louise.

Catalog também, vai cantar pra mim, Marie-Louise.

Solo mpenza nakobola guitare.

Sim, vou tocar o violão.

Nabola mpe likembe na ngai mpe na violon.

Vou tocar também meu likembe e violino [ou violão].

Wapi Louise na ngai, mama?

Onde está a minha Louise, (mãe)?

Bola guitare lindanda!

Toca violão suavemente!

35. Solo mpenza bino bakonzemba Louise.

São vocês que vão cantar para Louise.

Baninga ba ngai yoka Bowane akonzemba mpe na lindanda.

Meus amigos, escutem, o Bowane vai cantar, e suavemente.

Solo ngai Wendosor, mama.

Sou eu, Wendosor, mama.

Na superfície se trata do desejo e das dificuldades de cortejar e casar. A família de Marie-Louise quer impedir Wendo mesmo de vê-la. Bowane diz que eles já têm tudo (instrumentos, carro, carreiras) e Wendo não deve-se preocupar. Eles devem simplesmente fugir com ela.

A minha mais ampla interpretação revela ser a canção alegórica e silenciosamente confrontacional. Wendo e Bowane, dois dos mais famosos e influentes músicos de sua época, cantam sobre um objeto de desejo fora do seu alcance. Eles querem um outro tipo de vida, onde são livres para fazer o que querem, ir aonde querem, estar com quem querem, em resumo ser tratados igualmente como os brancos da época, que podiam fazer o que queriam, mas restringiam o movimento dos africanos. Wendo e Bowane reconhecem as recompensas de seu prestígio, mas sabem que são apenas coisas materiais. Invocam o orgulho de seu patrimônio rural, familiar, ancestral e sublimam essa força no cativo institucionalizado do músico urbano que querem gravar. Junto com o poder da tecnologia nova, eles tentam libertar-se.

Eu entendo “bokilo”, o cunhado – uma força fora do núcleo da família, mas íntima e inextricavelmente envolvida no negócio da família – como uma alusão ao aparelho colonial, cujos vários agentes tinham impacto em todos os aspetos de vida dos congolese. Ele não dará Wendo o que ele quer mais do que tudo (linha 7) – pelo menos agora não (5) – talvez no futuro. Ele maltrata Wendo por tentar conseguir algo fora da posição restrita a ele (13-14).

Bowane não quer ser castigado e perder as coisas já ganhadas (24-26), mas, mais do que isto, eles ainda não foram silenciados – uma referência à possibilidade de serem encarcerados, proibidos de tocar, ou mesmo mortos. Mas ele sugere uma outra possibilidade – parar reclamar, ou seja, tentar dentro do sistema, e resolver a questão por si mesmos (27). Wendo gosta da idéia e já pode ouvir os sons davitória (28-29). Amigos vão ajudar também (30).

Nesta canção vêem-se também símbolos dos diferentes lados da vida. O violão – o símbolo de modernização, a ponte acessível entre as condições de vida africana e europeia (22, 25, 31, 34), o likembe – o símbolo de padrões tradicionais de vida (22, 32), e o violino como o carro – símbolos da cultura europeia fora do alcance da maioria de africanos (32, 34). Eles têm todas essas coisas – talvez apenas uma fantasia, porque não se ouve nem o violino, nem o *likembe*, nem o carro – para serem capazes de negociar o terreno mudando e de usar todas as armas disponíveis na luta contra o domínio colonial.

Este estilo de falar indiretamente, por alegoria, foi escolhido provavelmente para reduzir a possibilidade de castigo. Wendo comenta sobre isto – ele manda Bowane tocar suavemente, a fim de não parecer confrontar-se com o governo colonial (22, 34, 36). No ano de 1955 o cantor Adou Elenga, que havia tido uma carreira longa e bem-sucedida, sumiu do mundo da música, segundo dizem por “falta de instrumentos”, quando a sua canção “Ata Ndele” ou “Um dia finalmente” foi proibida, em que cantou “segura a sua guitarra e faz ela tremer a fim que o mundo trema. O mundo vai mudar – mais cedo ou mais tarde o branco vai dar-se por vencido.” Mensagens ambíguas não podiam ser combatidas tão facilmente.

Exemplo 3:

“Margarine Fina” [Fina Margarina] por Tino Mab, 1953-1954

Ela: “Mmmm.”

Mmmm.

Ele: “Nde. Boni nsolo kitoko mpo na ndako?”

O que na casa cheira tão delicioso?

Ela: “Nakalingaki ngombe na mafuta ya mindele.”

Eu fritei a carne no azeite dos brancos.

Ele: “Nini? ‘Margarine Fina’?”

Qual? ‘Fina Margarina’?

Ela: “Ehn?”

(Não acredita que ele o não conhece)

Ele: “Mekisa ngai moke.”

Dá-me um pouco.

Ela “Mma.”

(Para que ele abra a boca)

Ele: “Mmmm. Ya solo. Elengi, e?”

Mmmm. Muito bom, não é?

Esta composição é um beguine para dois violões, maracas, bloco de madeira, tambor baixo. O líder e coro cantam sobre o sabor gostoso do produto. Outros comerciais da época incluem “Ekoko Bata” para sapatos, “AZDA” para carros Volkswagen, e uma canção para “Áspero”, uma marca de aspirina.

Notas

1 Este texto é oriundo de uma palestra proferida em maio de 2000, no Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (UnB).

2 BEMBA, 1984, p. 55.

3 KANZA, 1972, p. 39.

4 Ex. 1: KAZADI, 1980, p.659.

5 Ex. 2: minha análise; Ex. 3: Kenis e Mandjeku (1991, p.9); ex. 4: Rodríguez (1998, p.90); exs. 5-6: Kazadi (1980, p.660).