



Evelyn Rosa do Nascimento

**“O Dipandatcha-tchaTozui e”: história e conexões culturais
através da rumba congoleza (1940 -1965)**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutorado
pelo Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura, do
Departamento História da PUC-Rio.

Orientadora: Regiane Augusto de Mattos

Rio de Janeiro,
Junho de 2021.



Evelyn Rosa do Nascimento

**“O Dipandatcha-tchaTozui e”: história e conexões culturais
através da rumba congoleza (1940 -1965)**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora
pelo Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura, do

Departamento de História da PUC-Rio.

Aprovada pela comissão examinadora abaixo:

Prof^a. Regiane Augusto de Mattos

Orientadora

Departamento de História– PUC-Rio

Prof. Leonardo Afonso Pereira

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Alain Pascal Kaly

Departamento de História– UFRRJ

Prof. Jacques Depelchin

Ota Benga Alliance for Peace-DR Congo

Prof^a. Marina Berthet

Departamento de História – UFF

Rio de Janeiro, 25 de junho de 2021.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Evelyn Rosa do Nascimento

Nascida em 03/12/1988

Negra, feminista, crescida em Duque de Caxias, baixada fluminense do RJ, professora efetiva do Estado do RJ e pesquisadora. Realiza trabalho voluntário como consultora na ONG Negrosim, localizada em Paraíba do Sul, RJ e também é coordenadora do "Projeto Girassol: produção orgânica, sustentável e integrada. Possui Graduação com Licenciatura em História pela UFRRJ e Mestra em História (Relações de Poder e Cultura) pela mesma instituição, tendo ambos os trabalhos de final de curso com foco de atuação na área de História, sociedade e cultura da África e dos povos de matriz africana.

Ficha Catalográfica

Nascimento, Evelyn Rosa do

“O Dipanda tcha-tcha Tozui e” : história e conexões culturais através da rumba congolesa (1940-1965) / Evelyn Rosa do Nascimento ; orientadora: Regiane Augusto de Mattos. – 2021.
174 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2021.
Inclui bibliografia

1. História - Teses. 2. História Social da Cultura - Teses. 3. História da África. 4. Música africana. 5. Congo. 6. Rumba congolesa. 7. Lutas de libertação africanas. I. Mattos, Regiane Augusto de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Dedico este trabalho às minhas vóvas Maria (08/02/1942 – 01/03/2021) e Margarida
(09/08/1937-05/02/2021). Em especial para Maria da Glória,
quem me ensinou sobre o tempo e o amor.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Uma tese é feita a partir do trabalho de muitas mãos e com a concretização e também desapego de alguns sonhos, sendo todos estes impossíveis de serem contabilizados e apontados com justeza devida ou sem esquecimentos. Dessa forma, ciente da dificuldade de uma memória precisa gostaria aqui de destacar algumas das inúmeras estrelas que iluminaram minha trajetória ao longo dessa pesquisa.

Agradeço

À minha orientadora, a professora doutora Regiane Augusto de Mattos, por confiar em mim, nessa pesquisa e por, sobretudo, não soltar a minha mão mesmo quando minha maior vontade era pular no abismo da desistência.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao pesquisador e professor Jean Omasombo pela imensa generosidade, pelo acolhimento e por todo profissionalismo com que me aceitou e me orientou em minhas pesquisas no Musée Royale de l’Africa Centrale (MRAC/Africa Museum) . Por ser, sentir e estar pelo legado de Lumumba, por sua história e também pela sua dedicação e amor ao Congo Kinshasa.

Agradeço ao centro de pesquisa e museu MRAC-Africa Museum e em especial à equipe da “Bibliothèques en Anthropologie culturelle et Histoire” do museu que me recebeu tão bem e me deu o melhor suporte possível durante meu desenvolvimento dos meus estudos e pesquisas durante meu estágio sanduíche na Bélgica. Em especial cito Mathieu Zana, Lore van De Broeck, Joris Krawczyk , Guillaume Léonard, Marteen Couttenier, Rémy Jadinon aos quais sou imensamente grata pela ajuda e suporte.

Todo meu agradecimento também a Atshu Engeng, Carly Kayinda, Barly Baruti, Léon Tsambu, Jessy Mpotou, Alain Brain, Tom Van Torre, Bart cujas mãos, livros, palavras, ideias tanto motivaram para as perspectivas mais orgânicas, dançantes e interdisciplinares sobre a rumba congoleza.

A Ralph Cockelbergs e Guy De Boeck por serem sol no meu inverno belga. Muito obrigada por incentivarem e acreditarem em mim. Eu não poderia deixar de mencionar

ainda no tocante ao período que estive na Bélgica, minha gratidão e carinho aos amigos e família/equipe do “Solidarité Etudiants du Monde” (SETM asbl), que executa um trabalho cheio de carinho, respeito e competente de suporte e estadia a estudantes do Sul global.

Ao professor Alain Kaly pelos dez anos em que me acompanhou pela sinuosa estrada acadêmica.

A Jacques Depelchin e Pauline por todo incentivo e serem exemplos de que é possível “endurecer sem perder a ternura”.

À professora doutora Marina Berthet pelo apoio e acompanhamento no desenrolar de minha trajetória antes mesmo do doutoramento

Agradeço a todos os/as professores/as que participaram da comissão examinadora.

A toda comunidade congoleza do mundo, meu respeito, meu coração e minha eterna gratidão : “Merci Mingi”. Estudar a história do Congo , fez com que eu me encontrasse na minha própria história, na nossa história.

A todos os professores e funcionários do departamento, e em especial Edna Timbó e Nair pelos ensinamentos e socorro burocrático de sempre.

Caminhando para os agradecimentos dos que acompanharam a miude os processos subjetivos que a escrita de uma tese nos apresenta, finalizo destacando família e amig@s.

Agradeço ao casal que sempre será minha fortaleza maior, meu avô Miguel Arcanjo e minha vó, cuja perda ainda sangra em nossos corações. Obrigada por me amarem sem fim. À minha mãe Cláudia porque é meu tudo. Ao meu pai, pelas experiências e conversas, em poucos porém importantes momentos. Todo meu agradecimento e amor à minha grande família “Cunha Rosa”, que é “muito unida e também muito ouriçada, brigam por qualquer razão, mas acabam pedindo perdão”.

À minha grande paixão, Tarcísio: “saiba meu amor, cuidarei de nós, mesmo quando eu for em busca de mim, em busca do que faz você me amar.”

Às minhas flores de mandacaru.da PUC-Rio: Waleska Maia e Karina Ramos, obrigada manas. Um muito obrigada cheio de carinho aos Amig@s, irmãs e irmãos de luta, de caminhada e de tropeços: gratiamor por todo apoio, paciência e compreensão dos meus surtos, sumiços e “falta de tempo”. À Tamires Frazão, Bruno Fonseca, as melhores coisas que me aconteceram no ensino médio foi conhecer vocês. “Tudo que nós tem é nós!”

Obrigada Universo! Obrigada a todos os seres e energias que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram para chegar até aqui. Axé! UBUNTU!

Resumo

Nascimento, Evelyn Rosa do. “**O Dipandatcha-tchaTozui e**”: história e conexões culturais através da rumba congolesa (1940 -1965). Rio de Janeiro, 2021. 174 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A principal proposta desta pesquisa de doutorado é investigar as diferentes maneiras pelas quais a rumba congolesa foi experimentada e utilizada. Ou seja, a investigamos enquanto produção criativa intelectual, cultural e social, constituindo-se como elemento reflexivo e gerador, através de um movimento contínuo e espiralado querepresentou e também sofreu influências das práticas cotidianas da sociedade congolesa durante as décadas de 1940 e 1965. Para tal, recorreremos a periódicos impressos, músicas e fotografias como principais fontes históricas. Dessa maneira, buscamos contribuir para os estudos de História da África com uma perspectiva voltada a melhor compreensão da relevância da rumba congolesa na sociedade, cultura e política do Congo-Kinshasa.

Palavras-chave:

História da África; Música Africana; Congo; Rumba Congoleza; Lutas de Libertação Africanas

Résumé

Nascimento, Evelyn Rosa do. **“O Dipandatcha-tchaTozui e”: histoire et connexions culturelles à travers la rumba congolaise (1940-1965)**. Rio de Janeiro, 2021. 174p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

L'objectif principal de cette recherche doctorale est d'étudier les différentes manières dont la rumba congolaise a été testée et utilisée. En d'autres termes, nous l'avons étudiée comme une production créative intellectuelle, culturelle et sociale, se constituant comme un élément réflexif et générateur, à travers un mouvement continu et en spirale qui a représenté et aussi influencé les pratiques quotidiennes de la société congolaise dans les années 1940 et 1965. À cette fin, nous utilisons des périodiques imprimés, de la musique et des photographies comme principales sources historiques. De cette manière, nous recherchons à contribuer aux études d'Histoire africaine dans une perspective visant à une meilleure compréhension de la pertinence de la rumba congolaise dans la société, la culture et la politique du Congo-Kinshasa.

Mots-clés:

Histoire africaine; Musique Africaine, Congo, Rumba Congolaise, Lutttes Africaines pour la libération

Sumário

Introdução	11
1. A rumba congolesa ressoando nos jornais e corpos do Congo-Kinshasa durante o período colonial	23
1.1. A vida em música: A Rumba congolesa no cotidiano colonial do Congo-Kin	35
1.2. Rumba, lazer e sociedade: no cotidiano da Kin-la-Belle	39
1.3. A Rumba nas ruas	52
2. Mokilimobimbabalingibabinamizikiyaafrika: Irradiação política e cultural através da rumba congolesa	60
2.1. Ser músico na sociedade colonial congolesa	71
2.2. A canção e suas abordagens	80
2.3. “AFRICAN JAZZ e OK JAZZ, duas bandas, duas notas (musicais)”	82
2.4. A Orquestra African Jazz e o músico Grand Kallé: contribuições e trocas na sociedade congolesa	88
2.5. O feiticeiro da guitarra e a orquestra OK Jazz	90
3. Rumba congolesa: identidade, liberdade e humanidade	94
3.1. Wendoayetoko bi na rumba yarumbamba: Wendo chegou e com ele dançaremos a boa rumba	102
3.2. Panafricanismo e libertação nas músicas de OK JAZZ e African Jazz	111
3.3. Os embaixadores da música e a difusão de uma identidade congolesa para o mundo	124
4. No “rendez-vous” das ondas: as rádios na construção da “ambiancia” congolesa	136
4.1. Nas ondas da Rádio Congo Belga para os Africanos	138
4.2. O “rendez-vous” da Rádio Congo Belga para os Africanos	151
4.3. Das margens para Rumba	160
Conclusão	164
Referências bibliográficas	168

“No tempo onde a única que ainda corre livre aqui são as suas lágrimas
E eu voltei pra acabar tipo infarto
Depois fazer renascer, estilo parto
Eu me refaço, fato, descarto
De pé no chão, homem comum
Se a benção vem a mim, reparto
Invado cela, sala, quarto
Rodeio o globo, hoje tô certo
De que todo mundo é um.”
(Principia, Emicida)

Introdução

A frase “O Dipandacha-chatozui e” que compõe o título destatese foi retirada do refrão da popular rumba congoleza “Independancecha-cha”, a qual comemora a oficialização da independência do, até então, Congo belga, ocorrida no dia 30 de junho de 1960. Cantada em Lingala – uma das várias línguas africanas falada em diferentes regiões do continente à época – a canção interpretada pelo artista congolês Joseph Kabesele e sua banda L'African Jazz, se tornou uma espécie de hino de celebração da independência em várias partes da África francófona nos finais da década de 1950 e início de 1960. Ainda hoje esta música pode ser frequentemente ouvida em eventos, celebrações e reuniões, sobretudo quando estas são realizadas por congolezes, pois sua popularidade acompanhou as gerações posteriores às que vivenciaram o fervor das décadas de 1950 e 1960.

A rumba congoleza, chamada também dentre outras denominações de “música moderna congoleza”, de “cha-cha” e “rumba Lingala”, se estabeleceu e se popularizou como um ritmo moderno e envolvente durante o período colonial no Congo-Kinshasa, atual República Democrática do Congo (Congo-RD), que também é conhecido por Congo Zaire e muitas vezes mencionado nas fontes e bibliografias consultadas como “Congo-Belga”. Dentre tantas denominações, utilizaremos ao longo da tese o termo Congo-Kinshasa por considerarmos uma denominação que se afasta de uma possível confusão com seu país vizinho, a República do Congo, e também por não lhe imobilizar ao passado colonial.

Nos últimos anos do domínio colonial, juntamente ao desejo de independência, diversas formas de expressão artísticas –tais como grande variedade de trabalhos de artes plásticas, peças teatrais de rua, gêneros literários e músicas – intensificaram-se e buscaram trazer a representação do progresso e, muitas vezes transmitir por metáforas e outros artifícios criativos, mensagens críticas e aflições da vivência cotidiana no interior do sistema colonial. Para vários estudiosos, a década de 1950 comporta os anos em que se estabeleceram transformações nos movimentos sociais e expressões artísticas e culturais da sociedade congoleza. Nesse sentido, a música popular congoleza desempenhou uma valiosa função no cotidiano dos diversos sujeitos que vivenciavam

as permanências e transformações que se desenrolaram com os movimentos culturais e políticos da sociedade colonial do Congo.¹

Destacando a influente atribuição da música nas sociedades africanas, tratamos aqui a rumba congoleza como instrumento de expressão artística e cultural da sociedade colonial no Congo-Kinhasa.² Tal como o historiador José Geraldo Moraes, acreditamos que “a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo congolês, alcançando ampla dimensão da realidade social”.³ Partindo da perspectiva deste autor, evidenciamos a atribuição da música popular como uma das manifestações que mais traduz, embalada em suas melodias, as experiências criativas humanas, uma vez que destaca as vivências cotidianas, costumes e cultura da sociedade. Esses elementos históricos do dia a dia do cidadão comum e suas experiências em um momento de afirmação do Congo enquanto nação autônoma e independente no contexto internacional das lutas de libertação, e da Guerra Fria, são de grande valor para a compreensão do período, analisada através da interação dos diversos grupos, sobretudo daqueles que se localizavam às margens da sociedade naquele período.

Concomitante à grande representatividade musical, outras manifestações artísticas, movimentos culturais e atividades de lazer também foram elementares no processo de independência para o forjar de identidades nacionais, tecendo críticas, estabelecendo memórias e reforçando a luta pela libertação do Continente Africano como um todo. Assim, as mudanças socioculturais ocorridas no período de 1940 até 1965, recorte de nossa pesquisa, devem ser compreendidas a partir de um olhar abrangente, sem limitar-se aos aspectos estritamente políticos.

1 JEWSIEWICKI, Bogumil. Debates sobre Modernidade e Relações de Gênero na Cultura Urbana Pós-Colonial Congoleza. In: AARAO REIS, Daniel; MATTOS, Hebe; OLIVEIRA, João Pacheco de et. al. (orgs.). *Tradições e Modernidades*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

2 Sobre os Estudos Africanos no Brasil que abordam a questão da música em Angola e Moçambique podemos destacar recentes trabalhos de pesquisadores como: ALVES, Amanda Palomo. "Angolano segue em frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970". *Doutorado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2015; BITTENCOURT, Marcelo. Angola: tradição, modernidade e cultura política. In: REIS, Daniel Aarão. (Org.) et al. *Tradições e modernidades*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010; PEREIRA, Matheus Serva. "Grandiosos batuques: identidades e experiências dos trabalhadores suburbanos africanos de Lourenço Marques (1890-1930)". Campinas, SP: Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010; NASCIMENTO, Washington Santo. Liceu Vieira Dias e o N'golaRitmos: música e resistência anticolonial em Angola. Revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade - UESB. Ano 1, número 1, volume 1, Janeiro - Junho de 2016.

3 MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.20, n.39, 2000, p.204.

O historiador congolês Isidore Ndaywel aponta o começo dos anos 1960 como o período em que a historiografia africana teria ganhado espaço nos meios universitários da Europa. Esse lugar teria sido conquistado a partir da atuação da Revista *Cahiers d'études africaines* da *l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*, de Paris, e do *Journal of African History* de la SOAS (*School of Oriental and African Studies*), de Londres. Paralelo a isso, ele destaca que os estudos sobre os povos africanos se descentralizaram da etnografia ganhando também produção e interesses dos historiadores. Conectado a esse ambiente acadêmico europeu, Ndaywel destaca os movimentos de independências e a organização, em 1961, em Dakar do quarto seminário *l'International African Institute*. Podemos igualmente somar a esse processo toda uma produção intelectual e cultural negra e/ou africana que já reivindicava reconhecimento nos espaços acadêmicos, com destaque para os trabalhos de Theophile Obenga, Frantz Fanon, Cheik Anta Diop, a editora *Présence africaine* criada em 1947 em Paris, a qual existe até hoje entre tantos outros. Foi nesse contexto que a historiografia africana seguiria na direção da construção de “uma história que queria ser matriz de uma consciência não inalienada e autêntica e a reabilitação da dignidade perdida na era colonial”.⁴

Nesse sentido, acreditamos ser imprescindível tanto para historiografia como para uma melhor compreensão sobre história do Congo-Kinshasa e, por conseguinte, de um pedaço do vasto e diverso continente africano, explorar os aspectos sociais e culturais dos sujeitos a partir de um olhar englobante, que anseia compreender questões cotidianas ordinárias, mas excepcionais para serem estudadas. Não obstante essa história ter sido fortemente marcada pelas violências do sistema colonial e conflitos políticos, e estas questões terem transbordado nas reflexões produzidas sobre ela, prevalecendo na historiografia sobre o Congo, percebe-se a necessidade de ir além dessas abordagens que abafam outras formas de agência, de interação social e de vivências. Dessa maneira, privilegia-se aqui um estudo que venha contribuir ao campo da História da África numa perspectiva voltada para as experiências, as práticas e interações sociais cotidianas.

Isto posto, a proposta geral desta pesquisa de doutorado é investigar as diferentes maneiras pelas quais a rumba congoleza foi experimentada e utilizada, no sentido de

4 NDAWYEL, Isidore èNziem. L'historiographie congolaise Un essai de bilan. *Civilisations Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines* 54/ 2006, p.238. Acesso em 02 de maio de 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/civilisations/489>

atuar como elemento reflexivo e gerador de práticas cotidianas pelos sujeitos presentes na sociedade congolese durante seu período colonial e pós-colonial. Ou seja, propomos analisar a rumba congolese através da perspectiva social: das experiências dos que ouviam, dançavam e consumiam estas músicas e como esta foi significada e percebida por estes atores durante os anos de 1940, fase que se intensifica o processo de urbanização, e de 1961, ano em que, um dos principais líderes da luta pela libertação congolese, Patrice Lumumba, foi assassinado e o Congo vivencia um golpe político. Tendo como principal conexão a rumba congolese, ou seja, a rumba congolese tal como uma raiz primária cujas raízes secundárias nos conduzem às diversas dinâmicas sociais, políticas e culturais da sociedade congolese daquela época. Quando olhada no todo e com profundidade a rumba congolese revela-se entretecida, propagativa e corpulenta tal como a raiz do Baobá. A partir desse norte, a tese então está organizada a partir de quatro capítulos.

No primeiro capítulo, analisamos os espaços de sociabilidades e as relações de produção, difusão e circulação da rumba congolese. Posterior a essa abordagem, o segundo capítulo da tese pretende investigar a circulação das canções e dos músicos fora e dentro do continente africano, bem como as experiências e ideias que se propagavam naquele período. No terceiro capítulo analisamos as trajetórias das renomadas bandas O.K. JAZZ e African JAZZ, que tiveram grande estima pública e estreita interação com os grupos sociais envolvidos no movimento pela libertação. Através da interação entre as experiências desses artistas juntamente as relações que teceram e o contexto histórico, buscamos compreender como se davam as dinâmicas sociais no universo musical popular e os demais grupos sociais. No último e quarto capítulo discorreremos sobre o prestígio das Estações de Rádio da época enquanto interlocutor entre o local e o global, bem como a difusão dos aparelhos de rádio, no cotidiano dos congolese e de outros sujeitos presentes naquele contexto.

No que se refere a contribuição do presente estudo e seu diálogo com a historiografia brasileira e internacional, consideramos ponderoso demarcar algumas questões. Atualmente, grande parte dos estudos, arquivos e documentação sobre a história do Congo-Kinshasa concentra-se na Bélgica, país que exerceu cerca de 50 anos de dominação sobre o território congolês. Embora os estudos da história da África e dos seus diversos países africanos tenha se fortalecido bastante nos EUA e Canadá, há ainda um longo caminho a ser percorrido em outros países. A escassez de trabalhos sobre o Congo-Kinshasa, principalmente durante o período colonial e de consolidação de sua

independência, revela um dos principais pontos a serem destacados no que se refere às pesquisas sobre o continente africano realizadas aqui no Brasil, embora haja atualmente um movimento de verticalização e de aprofundamento das pesquisas na área dos Estudos Africanos, e, sobretudo no âmbito da História da África. Área esta que tem se fortalecido bastante nos últimos anos com a criação de grupos de trabalho de História da África regionais e nacionais na ANPUH e a recente fundação da Associação Brasileira de Estudos Africanos (ABE-ÁFRICA).⁵Essa carência de estudos sobre o Congo-Kinshasa pode estar relacionada ao difícil acesso aos acervos de fontes primárias e às obras internacionais, principalmente da historiografia e da antropologia congoleesas, bem como ao limitado e, muitas vezes, estigmatizado, conhecimento sobre sua história, seja nos âmbitos básicos da educação ou mesmo no nível superior brasileiros.

Nesse sentido, essa tese pretende contribuir para o aprofundamento de aspectos específicos relacionados a uma região pouco estudada do continente africano, não mais tratando a África de forma rasa ou generalizante, ao direcionar sua análise às particularidades do contexto interno de luta pela independência do Congo-Kinshasa, sem deixar de dialogar, pontuar e analisar suas conexões com outras conjunturas africanas e globais.

A presente pesquisa visa igualmente contribuir ao propor uma abordagem social do papel da música urbana na sociedade congoleesa, com enfoque no estilo musical da rumba congoleesa, destacando suas dinâmicas, interações, utilizações e as diversas formas com que grupos sociais produziram sentido sobre ela. Ademais, como ponto de partida e iniciando pelo contexto geral do ensino de história no Brasil na educação básica e superior, citamos a relevância desse trabalho a partir da aplicabilidade e desenvolvimento da Lei nº 10.639/03, promulgada em janeiro de 2003, a qual torna obrigatório o ensino da História da África e cultura afrodescendente em escolas e universidades. A pesquisa proposta aqui contribui para a discussão sobre a importância da cultura negra e africana, tal como a influência cultural na formação da sociedade brasileira. Este estudo aprofunda questões políticas, sociais e culturais do Congo-Kinshasa – uma das principais origens dos africanos traficados para Brasil – destacando a multiplicidade dos povos africanos e as diferentes conjunturas sociais, com ênfase numa perspectiva social que valoriza a agência dos sujeitos comuns e suas experiências cotidianas.

5 ABE-ÁFRICA foi fundada em 19/09/2014, durante o III Encontro Internacional de Estudos Africanos/UFF.

No que se refere ao âmbito mais específico, a pesquisa também oferece aos estudos sobre o Congo uma abordagem bastante influenciada pela História Social, ao investigar as dinâmicas sociais e da cultura da sociedade urbana congoleza do período colonial e de luta pela libertação. A compreensão das interações e experiências desses indivíduos, bem como do papel da música congoleza dentro deste contexto social nos permite uma análise histórica a partir do protagonismo de homens e mulheres comuns como agentes expressivos e políticos, considerando que essas pessoas também eram produtoras e irradiadoras de conhecimentos e, portanto, intelectuais, nas décadas finais da colonização e de construção da luta pela libertação, momento de reformulações culturais que ocorreram no contexto de transformações urbanas e no andamento colonial. Diante desse dinâmico cenário composto por transições e também por mudanças no modo de perceber e interagir com o mundo, pretendemos compreender o que determinados segmentos sociais populares produziam, experimentavam e traduziam durante esse período. Nesse sentido, esta pesquisa se diferencia das análises que se utilizam do papel da rumba congoleza no Congo, preocupadas com o protagonismo musical em si e menos com as práticas culturais e experiências de homens e mulheres com essas canções. Por último, destacamos também a importância de uma pesquisa que valoriza as conexões internacionais e os sujeitos que estão inseridos nas constantes trocas de experiências. Evidenciando, assim, o processo contínuo de circulação de práticas culturais, representados aqui na pesquisa pelas diversas atribuições que determinados grupos sociais deram à rumba congoleza.

Nosso estudo se inspira na produção acadêmica sobre o continente africano cujo cerne está em compreender o que determinados segmentos sociais populares produziam, experimentavam e manifestavam através de suas práticas culturais. Assim, buscamos privilegiar autores e autoras congolezes e de outros países do continente, não somente no sentido de divulgar essas importantes obras para um público brasileiro, mas sobretudo com intuito de estabelecer uma interlocução e inserir a nossa pesquisa num debate mais amplo. Além disso, buscamos dialogar com as áreas da antropologia e da musicologia a fim de observar através de um olhar abrangente e transdisciplinar. Nos últimos anos tem se tornado mais frequente as pesquisas na área de História Social e Cultural que possuem a música popular como objeto, no entanto, estas ainda são bem escassas em relação a outros temas. Segundo Moraes, são frequentes os desafios que se colocam ao historiador que se propõe a trabalhar com a música, precisando lidar com várias questões desconhecidas, como os códigos e a linguagem musical, a condição

subjetiva da música e os filtros e leituras pelos quais as canções passam. Mas isso não deve ser um impeditivo para que ocorra o diálogo entre as áreas. Esses elementos devem ser encarados como desafios e não obstáculos para que o pesquisador desfrute, se interesse ou amplie suas indagações acerca da música. O universo de elementos que essa fonte oferece possibilita ao historiador amplificar seu olhar investigativo. “Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação [...]”⁶ Isto posto, destacamos que a música enquanto fonte histórica, tal como qualquer outro tipo de fonte carregada de crivos sociais e culturais, deve ser analisada de forma cuidadosa e crítica.

Vale também destacar que ao mesmo tempo esses elementos elencados como desafiantes também são encantadores e permitem ao pesquisador, a partir do estudo das subjetividades, dos ritmos, dos instrumentos utilizados, das interpretações analisar as distintas facetas de práticas sociais e culturais que um determinado gênero musical traduz. Defendemos, desse modo, a música como caminho para acessar experiências sensíveis e partes do universo sensorial das relações humanas. A importância de uma análise que abarque a face performática da música consiste na necessidade de tratá-la em sua completude, não somente seu registro, mas a forma com que ela é sentida e experimentada pelos sujeitos históricos.

Igualmente temos como preocupação trazer “ao centro da cena, a experiência de grupos e camadas sociais antes ignorados”,⁷ afim de evidenciar a atuação destes militantes críticos ao sistema colonial e engajados na luta pela libertação do Congo e sua interação com os diversos sujeitos e espaços. Evidenciamos, assim, a importância de uma reflexão sobre a música congoleza como manifestação cultural, a partir da qual podem ser analisados os costumes, as práticas, as interações e as experiências sociais desses sujeitos que vivenciaram o sistema colonial e as mudanças socioculturais que se seguiram.

Para atingir os objetivos dessa pesquisa, utilizamos um conjunto de fontes variadas. Devemos salientar que a obtenção da bolsa PDSE/CAPES em 2018, a qual possibilitou um estágio de doutoramento com duração de seis meses, realizado no primeiro semestre de 2019, sob a supervisão do pesquisador e professor Jean

6 MORAES, José Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000, p.210.

7 LUCA, Tânia Regina de. História dos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p.113-114.

TshondaOmasombo no Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC)⁸ localizado em Tervuren, na Bélgica, facultou o acesso às fontes primárias e secundárias imprescindíveis para essa tese, e permitiu estabelecer contato e interlocução com pesquisadores e professores especialistas no tema. Inegavelmente o *Musée Royal de l'Afrique Centrale* é uma importante instituição, todavia sua fundação e trajetória histórica carrega rubras cicatrizes ainda inflamadas de um passado colonial atroz a partir do qual suas bases materiais e ideológicas foram construídas. A experiência nesse espaço sem dúvidas foi imensurável, possibilitando o contato com bibliografias e documentos protagonizados por congoleses e africanos de outros países.

Os periódicos congoleses foram uma fonte histórica importante que utilizamos na pesquisa. Através do exame desses impressos, tendo como destaque o *Hebdomadaire Présence Congolaise*, *Actualités Africaines* e *Revue Bulletin des Femmes Coloniales*, pudemos notar as transformações sociais e culturais que ocorriam na sociedade congolesa. Com relação ao uso de periódicos como fonte histórica, é importante destacar que averiguamos o(s) grupo(s) responsável(is) pela publicação, seus colaboradores, e o público-alvo, bem como localizamos as publicações dentro da história da imprensa no Congo.⁹ Também pesamos as circunstâncias do contexto histórico em que esses jornais foram produzidos, bem como os interesses ideológicos, sociais e econômicos dos sujeitos históricos na elaboração desse material. Desse modo, observamos a imprensa e as estações de rádios congoleses considerando-os como meios de difusão de discursos pedagógicos para “disciplinar”, de certa forma, a sociedade colonial. Do mesmo modo levamos em conta a intervenção de seus interlocutores na produção e na forma de divulgação de seus conteúdos.¹⁰ Nesse sentido, tornou-se relevante investigar o perfil dos jornais, bem como as temáticas priorizadas a partir do contexto histórico em que os periódicos escolhidos foram publicados ao lado de outros existentes no Congo, que ali circulavam durante o período estudado.

8 “A maioria das coleções vêm da República Democrática do Congo, mas também mantemos coleções de outros países e até mesmo de outros continentes. Até 1960, os militares, missionários, administradores coloniais, comerciantes e cientistas formaram a base das coleções atuais. Hoje em dia, as coleções são organizadas no âmbito de projetos de investigação, em colaboração com museus e universidades em África.” https://www.africamuseum.be/fr/research/collections_libraries

9 LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY C. B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

10 PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *NEGOCIAÇÕES IMPRESSAS: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República*. História [online]. 2016, p.8. EpubDec 19, 2016. ISSN 1980-4369. <http://dx.doi.org/10.1590/1980-436920160000000099>

Aproveitamos igualmente os anúncios, as propagandas, os artigos e as notícias cotidianas presentes nesses impressos.

Também foram privilegiadas fotos, arquivos e relatórios sobre a radiodifusão no Congo e a história das emissoras *Radio National Belge* (R.N.B.), da *Radio Congo Belge* (R.C.B.), estação oficial da administração colonial belga, e da *Radio Congo Belge des émissions Africaines* (R.C.B.A.). A partir dessa documentação selecionada, fotografada e catalogada ao longo do estágio de doutoramento, nos preocupamos em averiguar os responsáveis pelas publicações, bem como seus colaboradores, e o público-alvo, buscando examinar esses documentos dentro do contexto histórico da imprensa impressa e radiofônica no Congo.

Foram analisadas também algumas canções gravadas na época e biografias publicadas sobre personalidades deste cenário musical. Como já destacado, o cotidiano colonial pode ser notadamente observado através das música popular congoleza. As rumbas ecoavam a percepção sobre o ir e vir do dia a dia citadino. Traduziam angústias, amores, desejos e expectativas daqueles que habitavam da sociedade estudada. Desse modo, lançamos mão de áudios e vídeos de canções do período disponíveis na internet. Visamos estudar suas letras, a forma como eram cantadas, os passos de dança e a performance dos seus cantores, buscando um olhar abrangente dessas canções dos músicos e de seu público.

No que se refere ao universo musical, as músicas do artista Grand Kallé e seu grupo African Jazz, bem como as fotografias do período constituem fontes complementares de grande valor. Estas possibilitam observar vestígios dos espaços onde aconteciam as apresentações dos grupos de rumba, evidenciando como essas músicas eram consumidas e as interações sociais que ela permitia construir e destruir, tendo em vista que através dessa prática musical e de dança, congolezes e congolezas puderam quebrar regras sociais e promover seus status sociais enquanto vedetes do período que acessavam objetos materiais e simbólicos restritos aos europeus dentro da sociedade do Congo colonial. Como exemplo a essas restrições quebradas através da música estava o acesso a bairros e bares destinados apenas aos europeus, o consumo de álcool depois de determinado horário, a interação inter-racial que em outros espaços fora do ambiente de bares e cafés não eram considerados aceitáveis socialmente.

Entretanto, vale pontuar que as letras das canções, mesmo que diante da categoria de fonte complementar receberá destaque em sua utilização. Pois a rumba congoleza, além de ser objeto de estudo também consiste em fonte investigativa que nos serve para

melhor compreender como essa prática musical interagiu enquanto expressão cultural dinâmica e fluida do período. Desse modo, buscamos compreender o impacto social da música de forma abrangente, evidenciando costumes, hábitos e comportamentos que acompanham os que produzem e consomem esses “textos verbais”, pois acreditamos que analisarmos apenas as letras das canções que selecionamos enquanto fonte seria ignorar e mesmo menosprezar os outros elementos que constituem uma música e sua própria força enquanto prática social. Seria negligenciar seu valor social e a complexidade que estas canções exerceram dentro da sociedade congoleza. Pois, apesar de essas músicas serem, na maior parte das vezes quando usadas como fontes históricas, interpretadas através de suas letras, estas não são os únicos elementos que constituem sua forma, o processo criativo, a razão de seu consumo, a veiculação e a receptividade do público. Karin Barber ressalta que:

Palavras não são a única forma de representação ou expressão. As pessoas estabelecem e transmitem significado através de roupas, dança, música, gestos e através de rituais complexos que muitas vezes desafiam a exegese verbal. E os textos verbais são muitas vezes inseparáveis desses outros tipos de construção de significado, de modo que arrancar um poema de sua música ou da dança de que faz parte é remover seu ponto.¹¹

Contamos também com o apoio de reproduções fotográficas registradas pelos periódicos que estamos utilizando, imagens e fotografias históricas. As fotografias são concebidas nessa pesquisa enquanto documento histórico e precisam ser analisadas como fruto do seu tempo. Como destaca Ana Maria Mauad, a imagem fotográfica deve ser compreendida como uma mensagem que se constitui através da “expressão”, no que se refere às questões técnicas e estéticas durante a ação de fotografar, e do “conteúdo”, ou seja, do conjunto de elementos e suas interações presentes na imagem.¹² Para Mauad a fotografia pode ser manipulada por meio da técnica ou do recorte do espaço, sendo “resultado de um processo de construção de sentido”.¹³ Portanto, o historiador que trabalha esse tipo de fonte histórica deve se atentar para a subjetividade envolvida nesse processo de construção e “ver através da imagem”.¹⁴ Assim, como ressalta por Boris Kossoy: “A imagem fotográfica pressupõe uma certa organização, ato que se insere ao

¹¹ Idem, p.3.

¹² MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: Fotografia e História Interfaces*. Rio de Janeiro: Tempo, vol.1, nº2, 1996.

¹³ Idem Ibidem, p.11.

¹⁴ Idem Ibidem, p.5-8.

processo de construção da representação. Essa aparência organizada é a base ideológica que rege a construção estética da representação fotográfica.”¹⁵

Nosso estudo privilegia uma série de fotografias e imagens concedidas pelo MRAC, as quais foram encontradas durante a pesquisa do estágio sanduíche, em sua maioria fotos de autoria de Jean Depara, conhecido por capturar a vida noturna congoleza. Apesar de nacionalidade angolana, Jean Depara experienciou grande parte da sua vida no Congo-Kinshasa, onde iniciou sua vida profissional como fotógrafo oficial de cantor Franco, líder da famosa orquestra congoleza O.K.Jazz.

Com a finalidade de ampliar abordagens e perspectivas de investigação histórica, durante o estágio de doutorado sanduíche optamos por incorporar à pesquisa registros escritos, mapas, bibliografias e conteúdos audiovisuais presentes no domínio “Bibliothèques en Anthropologie culturelle et Histoire”¹⁶ do Museu, o qual envolve cinco bibliotecas especializadas nas áreas de arqueologia, musicologia, linguística africana, antropologia e história do Congo no período colonial e independente não se restringindo à área de história propriamente dita.

Assim, através da consulta e do exame dos diferentes acervos e fontes históricas já listadas acima, a presente pesquisa busca se somar às produções, cada vez mais crescentes, da área da História Social da África, com preocupação em analisar as interações sociais e culturais inerentes à rumba congoleza presentes no período colonial do Congo-Kinshasa. Desse modo, nossa abordagem e metodologia possui grande influência da História Social na qual são valorizados a agência do indivíduo “comum” e o fazer cotidiano, que serão analisadas aqui a partir do impacto social da rumba congoleza, destacando as trajetórias, experiências e costumes dos diferentes atores sociais presentes no Congo-Kinshasa.¹⁷ Ao pesquisar jornais da época, notícias, eventos cotidianos sobre música, bandas, bares e restaurantes, nos deparamos com interessantes fontes que, além de trazer o desenvolvimento da “música popular congoleza”, apresentamos inclusive a repercussão política cotidiana acerca da intensificação do processo de independência.

Para finalizar esta introdução e iniciar o texto da tese consideramos frisar que aqui estará presente apenas parte de um longo processo de pesquisa, conhecimento e

15 KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. São Paulo: Revista Brasileira de História, v.25, nº49, p.39.

16 https://www.africamuseum.be/fr/research/collections_libraries/human_sciences/libraries

17 COOPER, Frederick. **Work, Class na Empire: An African Historian's Retrospective on E. P. Thompson**. Social History, Vol. 20, No. 2 (May, 1995), p. 235-236.

autoconhecimento que ainda se faz dessa que aqui escreve, sente e entende que “A vida é um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida é a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser.”¹⁸ A partir dessa concepção de história ressaltamos que para além dos objetivos aos quais a formalidade de um trabalho de pesquisa acadêmica ainda nos limita a definir, dentre as inúmeras subjetividades e projetos mais íntimos que moveram e movem esta, um dos objetivos aqui também foi traduzir nossa raiva em produção de conhecimento. Buscamos laborar toda uma indignação que encoraja a continuar a caminhada através dos pés já dilacerados pelo caminho pedregoso iniciado por corpos negros ancestrais que resistem, produzem e reinam em mim, em nós e na história. Destaco, portanto, através de um trecho da canção abaixo de Elza Soares, a qual traduz de forma sucinta e poética, minha zanga inflamada que busco embrasar em amor para nos proteger das “armadilhas criadas pelo fato de sermos mulheres negras em um mundo de homens brancos; e somos mulheres negras que sobreviveram” para prosseguir no revolucionar desse mundo”.¹⁹

“Estou vivendo como um mero mortal profissional
Percebendo que às vezes não dá pra ser didático
Tendo que quebrar o tabu e os costumes frágeis das crenças limitantes
Mesmo pisando firme em chão de giz
De dentro pra fora da escola é fácil aderir a uma ética e uma ótica
Presa em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas
E contadas só por quem vence
Pois acredito que até o próprio Cristo era um pouco mais crítico em
relação a tudo isso
E o que as crianças estão pensando?
Quais são os recados que as baleias têm para dar a nós, seres
humanos, antes que o mar vire uma gosma?
Cuide bem do seu Tcheru
Na aula de hoje veremos exu
Voando em tsuru
Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o tsunu
As escolas se transformaram em centros ecumênicos
Exu te ama e ele também está com fome
Porque as merendas foram desviadas novamente
Num país laico, temos a imagem de César na cédula e um "Deus seja
louvado"
As bancadas e os lacaios do Estado
Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética
Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica
Exú nas escolas
Exú no recreio
Não é show da Xuxa

18 EVARISTO, Conceição. PonciáVicêncio. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

19 LORDE, Audre. Irmã Outsider. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

Exú brasileiro
Exú nas escolas
Exú nigeriano
Exú nas escolas
E a prova do ano
É tomar de volta
Alcunha roubada
De um Deus iorubano²⁰

20 “Elza contou com a participação especial do rapper Edgar, em ‘Exú nas Escolas’ (Kiko Dinucci/ Edgar)”. SOARES, Elza. Exú nas escolas. Albúm Deus é mulher. Rio de Janeiro: Polysom, 2018. Disponível em: <http://deckdisc.com.br/elza-soares-deus-e-mulher/>

1.

A rumba congoleza ressoando nos jornais e corpos do Congo-Kinshasa durante o período colonial

Em um país jovem como o Congo, a ação da imprensa é muito delicada. O papel dos jornalistas aqui não se limita apenas à informação, mas também é educacional, daí a necessidade de todos estarem cientes de suas responsabilidades.²¹

Nesta parte do nosso primeiro capítulo buscamos compreender como notícias, informes e matérias sobre as orquestras de rumba congoleza das décadas de 1950 e 1960, seus músicos e suas apresentações eram transmitidas aos congolezes e outros habitantes de Congo-Kinshasa, oficialmente denominado como República Democrática do Congo, tendo como principal fonte de informação o periódico *Présence Congolaise*, priorizado, dentre vários motivos, devido à sua composição exclusiva de congolezes em seu corpo editorial, pesando também a durabilidade de sua circulação e por sua sede e tiragens localizarem-se na cosmopolita cidade de Leopoldville, que possuía uma população de 450.000 habitantes em 1960. Tendo em vista que a primeira e segunda justificativas respondam por si mesmas seus valores, é importante evidenciar a questão geográfica apontada, já que foi em 1943, período coincidente ao nosso recorte, que Leopoldville passou a ser considerada administrativamente como cidade, sendo incorporada à Kinshasa e a outras regiões litorâneas. “Pessoas de todas as regiões do país, mas também estrangeiros, passaram a morar ali e ali se multiplicaram ao longo dos anos, tornando a atual cidade de Kinshasa uma cidade cosmopolita.”²²

Portanto, Leopoldville, atualmente Kinshasa – denominação que utilizaremos aqui – uma cidade universalista, inegavelmente enérgica e dissonante socialmente. Como destaca Marc Pain:

Apesar da forte recuperação no pós-guerra e do enorme afluxo de emigrantes de 1949 a 1956, os censos dos Assuntos Indígenas e da Força de Trabalho deram para a cidade a cifra de 179 M / 100 F em 1956. Nativa de Leopoldville. [...] Apesar de tudo, a dominação masculina ainda é muito forte. A população foi então dividida entre

21 LUMUMBA, E. Patrice. *Le Congo terre d'avenir est-il menacé?* Bruxelles, Office de Publicité, 1961, p.161.

22 AYIMPAM, Sylvie, p.

55,8% homens e 44,2% mulheres, com a faixa etária de 20 a 24 anos 62,7% homens e 37,3% mulheres.²³

Desse modo, como veremos de forma mais detalhada a seguir neste capítulo, a maior parte de seus habitantes constituía-se de estrangeiros que migraram para Kinshasa ao mesmo tempo em que congoleses e outros soldados africanos eram enviados como combatentes para Europa principalmente durante o período da Segunda Guerra Mundial, o que proporcionou na época grande desequilíbrio social. Juntamente a essa situação, é importante destacar que nesse mesmo período uma série de soldados congoleses tiveram que atuar nas Forças Armadas belgas para conter o avanço da invasão alemã na Bélgica. A pesquisadora congolês Sylvie Ayimpam destaca que:

De fato, após a Segunda Guerra Mundial, o crescimento urbano surpreendeu as autoridades coloniais, apesar da forte supervisão. A pressão na Cidade Indígena, a forte demanda por moradia das populações africanas e a distância cada vez maior entre as cidades africanas e as áreas de trabalho ao longo do rio colocam então o problema da expansão controlada da cidade.

Nesse sentido, como exposto nos dois trechos acima, desdobramentos negativos sobre a população congolês decorrentes desse intenso fluxo repercutiu significativamente na questão habitacional. Ademais é também importante destacar a fabricação da primeira bomba atômica a partir de minérios e componentes provenientes de terras congolesas, tensionando ainda mais seu posicionamento geográfico e relações políticas diante do cenário internacional de guerras. No que se refere a acesso financeiro e também social de certos espaços, considerados pela administração colonial restritos à população branca. Assim era com a cidade de Kinshasa e acreditamos que muito provavelmente se reproduzia nas outras importantes Províncias do Congo como Lubumbashi (Elisabethville), Kisangani (Stanleyville), Mbandaka (Coquilhatville), Lusambo (Sankuru) e Bukavu (Coastermansville). Abaixo segue mapa do território congolês dividido em suas principais provinciais durante seu período colonial. A fim de uma melhor visualização deste interessante documento, optamos por apresentá-lo inteiro e também trazer duas reproduções realizadas a partir desse mesmo mapa, na qual uma delas possibilitar melhor leitura das legendas do mapa e a outra imagem constitui-se de uma ampliação da Província de Leopoldville.

23 PAIN, MARC. KINSHASA La ville et la cite. Études Urbaines/ Collection MÉMOIRES n° 105. PARIS: Éditions de l'ORSTOM, 1984, p.24.

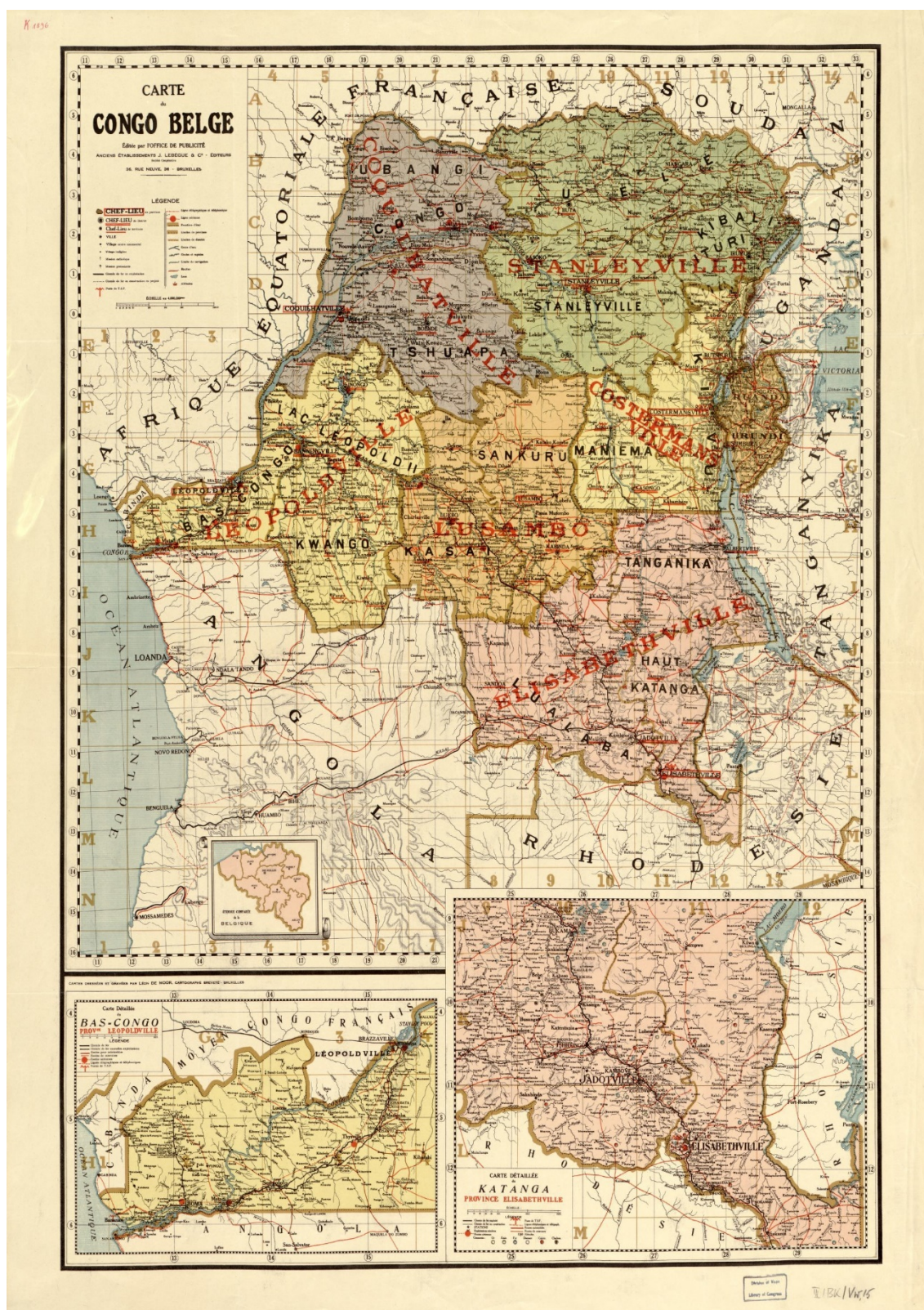


Figura 1. Mapa do Congo belga²⁴.

²⁴Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C. 20540-4650 USA dcu (G8651.F7 1896.J5). Disponível em: <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g8651f.ct001277>

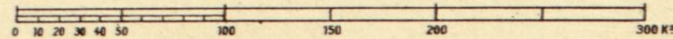
CARTE du CONGO BELGE

Éditée par l'OFFICE DE PUBLICITÉ
 ANCIENS ÉTABLISSEMENTS J. LEBÈGUE & C^{ie} - ÉDITEURS
 Société Coopérative
 36, RUE NEUVE, 36 - BRUXELLES

LÉGENDE

- | | |
|--|---|
|  CHEF-LIEU de province |  Ligne télégraphique et téléphonique |
|  CHEF-LIEU de district |  Ligne aérienne |
|  Chef-Lieu de territoire |  Frontière d'état |
|  VILLE |  Limites de province |
|  Village centre commercial |  Limites de district |
|  Village indigène |  Cours d'eau |
|  Mission catholique |  Chutes et rapides |
|  Mission protestante |  Limite de navigation |
|  Chemin de fer en exploitation |  Routes |
|  Chemin de fer en construction ou projeté |  Lacs |
|  Poste de T.S.F. |  Altitudes |

ÉCHELLE au 4.000.000^{ème}



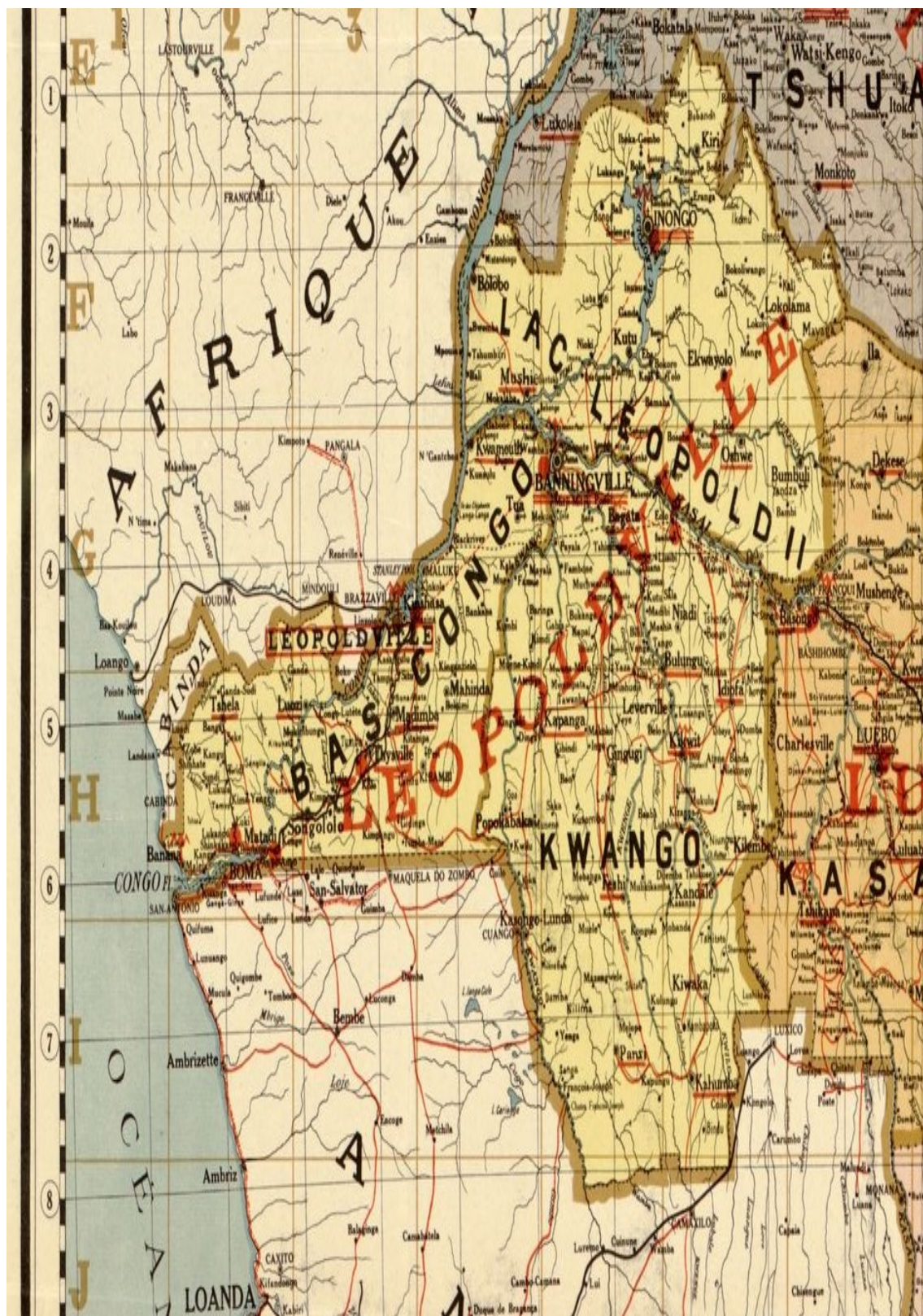


Figura 2. Mapa de Leopoldville

Já nos primeiros anos de colonização do território africano dominado pela Bélgica na África, aproximadamente nos anos de 1900, já se podia observar o desenvolvimento de uma imprensa e da circulação dos primeiros periódicos naquela região. Segundo o jornalista, pesquisador e professor da Universidade de Kinshasa, Gilbert Mubangi, em 1936, a colônia já contava com setenta e dois periódicos, sem incluir na conta os jornais de circulação diária. Esta significativa imprensa era destinada à propaganda colonial, à criação de uma imagem positiva da Bélgica perante as demais nações europeias, e também eram uma forma de informar os cidadãos e as cidadãs belgas que estavam no Congo sobre o que acontecia na Bélgica e no mundo. Essa configuração, de imprensa feita por europeus para europeus, iria mudar após Segunda Guerra Mundial, quando, apesar da existência de leis coloniais proibindo a circulação de jornais não belgas, surgiram periódicos não só voltados aos africanos, como também produzidos por eles. Gilbert Mubangi ressalta que:

Os jornais mantidos pelos congoleses não aceitam mais as regras do jogo ditadas pela legislação colonial. A imprensa congolesa vai se radicalizar apoiando as demandas das populações indígenas, a consciência do fato colonial e a necessidade de lutar pela independência.²⁵

Desse modo, audaciosamente foram criados jornais que tocavam em assuntos relevantes aos leitores africanos. Nestes veículos eram noticiados fatos ocorridos tanto na colônia quanto no resto do continente, discutiam-se assuntos da vivência africana, informava-se sobre celebrações oficiais, anunciavam-se mortes e casamentos, fazia-se propaganda de serviços e produtos etc. Estes impressos tiveram grande impacto social e foram de grande importância na reverberação de costumes e opiniões entre congoleses e outros africanos que circulavam na colônia, além de ampliar os sentimentos anticoloniais.

Mubangi destaca que após a II Guerra Mundial, período em que muitos soldados africanos serviram aos exércitos da Europa que se encontrava enfraquecida política, bélica e socialmente, intensificou o movimento de fortalecimento de ideias de identidade nacionais, território, soberania, luta e liberdade entre os povos africanos, o que teria proporcionado uma intensificação tanto nas contestações quanto nas formas de

25 MUBANGUI, Bet'ukany Gilbert. Le parcours de la presse congolaise et le rôle de l'oralité commerciale de l'information en Afrique. *Les Enjeux de l'information et de la communication*. Paris: Revue CAIRN, 2007/1 (Volume 2007), p. 51-62.

transpor as barreiras coloniais. Portanto, foi partir deste período que se iniciou um movimento mais sistematizado, em termos coletivos, de mobilização política, com a criação de partidos, associações culturais e produções artísticas engajadas no movimento anticolonial. Sobre o protagonismo feminino e a atuação das mulheres na mídia impressa, destacamos Alice Tatete, que publicou *Le Léopard et la Gazelle* na revista *La Voix du Congolais*, em 1951. Ela foi a primeira congoleza a publicar uma coluna, seis anos após a criação desta revista e abriu caminho para que outras colunistas como Louise Efolimarcassem as produções femininas nesse e em outros impressos. A estudiosa norte americana, Lauren Standifer, destaca que:

Pelo menos algumas mulheres estavam cientes e indignadas com os direitos limitados que pareciam ter perante os tribunais indígenas. Em um dos raros artigos escritos por uma mulher em uma revista chamada *La Voix du Congolais*, escrita principalmente por autores congolezes e para um público congolês, a colunista convidada Louise Efoli reclamou de tribunais que eram tendenciosos contra esposas que buscavam deixar seus maridos. Ela argumentou que era um absurdo uma mulher deixar o marido depois de 20 ou 30 anos ser forçada a reembolsar o preço da noiva do marido, enquanto um cozinheiro que trabalhava para um empregador europeu nunca seria forçado a devolver o salário que acumulou ao longo dos anos.²⁶

Ao longo da década de 1950, embalado pelo fervor do movimento independentista, o Congo, tal como outros países do continente africano, presenciou um intenso surgimento de impressos com variados perfis e públicos. A tabela 1.1 apresenta os principais impressos que circulavam no período e seus respectivos responsáveis, a fim de ratificá-los de forma mais sistêmica a ampla variedade de jornais, sem contabilizar os boletins e revistas da época. Correntemente, esses periódicos eram ligados a partidos políticos ou associações culturais da época. Para citar os mais conhecidos, destacamos: o *Emancipation (Parti du Peuple)*, o Movimento Nacional Congolês que buscava integração do território nacional e união dos povos congolezes, este tinha uma linha liderada por Patrice Lumumba, o MNC Lumumba e outra chefiado por Kalonji. Além desses havia o jornal *Kongo Dietoe Notre Kongo* ligado ao partido maior da Associação dos Bakongos (Abako), havia também o *Solidarité Africaine*

26 STANDIFER, Lauren M. Women's Precarity in the Late Colonial and Postcolonial Congo. A thesis submitted to the Faculty of the James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in History, 2017, p. 48.

atrelado ao Partido Socialista Africano (PSA) e o periódico *La Voix duPeuple* pertencente ao já mencionado partido MNC, sendo este liderado por Kalonji.²⁷

Como já citado, dentre os vários impressos disponíveis, escolhemos dar destaque ao semanário progressista *PrésenceCongolaise* cujo acervo foi consultado durante minha estadia, em 2019, no Museu Real da África Central/ MRAC, de Tervuren, na Bélgica como pesquisadora doutoranda, durante meu estágio sanduíche financiado pela CAPES. O periódico, inicialmente publicado como “suplemento semanal” da *Revista Courrier d’Afrique*, foi fundado em 1956 por um grupo de africanos engajados na construção de um canal de comunicação de qualidade que fosse gerido por africanos e para africanos de dentro e fora do Congo. Seus integrantes eram declaradamente interessados na defesa dos interesses congolese, sendo muitos deles atuantes em partidos e movimentos a favor da libertação dos países africanos.

27 Há inúmeras obras que se debruçam sobre o desenrolar político no Congo RDC no período de luta pela independência. Dentre tantas consideramos como principais referenciais de pesquisa: OMASOMBO, J Tshonda & VERHAEGEN, B. Patrice Lumumba. Jeunesse et Apprentissage Politique 1925-1956. PARIS/TERVUREN: Institut Africain CEDAF, n°33-34, 1998; WILLIAME, Jean-Claude. Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée. Paris: Éditions Khartala, 1990; VERHAGEN, Benoît. L’ABAKO et l’indépendance du Congo belge. Dix ans de nationalisme Kongo (1950-1960). Paris/ Tervuren: Éditions L’Harmattan/Institut Africain-CEDAF, n°53-54-55 (‘serie 2001-2002, 2003).

Tabela 1.1 – Principais jornais e periódicos circulantes no período colonial

TIRAGEM	NOME DO JORNAL	INSTITUIÇÃO RELACIONADA	EDITORES
Diária	L'AVENIR	———	Sr. Nelissen (Administrateur-Gérant), Sr. Bondroit (Redator chefe) e Sra. Luce VANDERMARCO (redatora)
	LE COURRIER D'AFRIQUE	———	Sr. Van De Put (diretor geral), Sr. Max Bastin (diretor), Sr. Bollengier, Sr. Lizin, Sr. Cordy, Sr. Dema, Sr. Kalambay (redatores)
Bi-hebdomadário	ACTUALITÉS AFRICAINES	suplemento editado pelo jornal L'Avenir	Sr. Nelisen (editor responsável) e Sr. Bondroit (redator chefe)
	KONGO YA SIKA	Orgão de informação católica	Sr. Jean Motingia (redator chefe)
HEB DO MA DÁ RIO	L'INDEPENDANCE	Partido Movimento Nacional Congolês (MNC/Lumumba)	Sr. Patrice Lumumba (diretor) e Mathieu Ekatou (redator chefe)
	NOTRE CONGO	Partido Associação dos Bakongos (ABAKO)	Sr. Gabriel Masiala (redator chefe)
	KONGO DIETO	ABAKO. Versão em Kikongo do NOTRE KONGO	Sr. Gabriel Masiala (redator chefe)
	LA VOIX DU PEUPLE	MNC/KALONDJI	Sr. Jean-Jacques Kande (redator chefe)
	KONGO DIA NGUNGA	tendência cultural e política	Sr. Pierre Nsamu (redator chefe)
	LIBERATION	Partido Democrático Congolês	Sr. D. V. Tuluka (editor responsável) e Sr. A. Bokoko (redator chefe)
	LA LIBERTE	Partido Nacional do Progresso (PNP)	Sr. Albert Delvaux (editor responsável) e Sr. Jean Iyeki (redator chefe)
	CONGO	Jornal independente de informação política	Sr. Philippe Kanza (editor responsável)
	DE WEEK	jornal de informação	Sr. Georges Lamote (diretor-redator chefe)
	PORQUOI PAS? CONGO		Sr. Pierre Davister
	PRÉSENCE CONGOLAISE	suplemento editado pelo jornal LE COURRIER	Sr. Joseph Ngalula (redator chefe) e Sr. Gabriel Makoso (redator)
Bi-mensal	EMANCIPATION	Orgão de combate dos Socialistas Congolezes	Sr. Kistin (editor responsável) e Sr. Antoine Mandungu (diretor)
	L'ELAN CHRETIEN	Centro de Estudos Pastorais	R. P. Martens (diretor)
	NSANGO YA BISU	Force Publique	Sargento Joseph Nzita (chefe redator)
Mensal	BAND	Orgão cultural	Sr. Odon Spitaels (redator chefe) e Sr. De Munck (secretário redator)
	NSANGONA KOBKISA	Orgão de educação do Exército da Salvação	
	SIGNUM FIDEI	Antigos alunos dos Irmãos das Escolas Cristãs	Sr. Alphone Sita (diretor responsável), Sr. Michel Colin (redator chefe) e Sr. Cyrille Nzau (editor responsável)
	L'ANTILOPE	Ilustrado pela Juventude	RR. PP. De Saint Paul (editores responsáveis)
	UNIS COMME AU FRONT	Federação dos antigos combatentes do Congo Belga et de Ruanda-Urundi	Sr. Marcel Denis (redator chefe)

A seleção de suas notícias, as quais manifestavam inegável apoio às questões relativas à sociedade congoleza, e eram dispostas em sessões voltadas aos panoramas internacionais de dentro e fora do continente Africano e a ocorrências cotidianas dos centros e regiões rurais do território congolês. Havia ainda espaços para informes culturais e desportivos, além de interessantes relatos de cartas dos leitores, dentre outros

segmentos que compunham o jornal, que a cada edição oferecia aos congoleses o apanhado das novidades quinzenais. O impresso preocupava-se em manter um conteúdo diversificado e acessível que ia de notícias corriqueiras, de casamentos ou óbitos, a artigos de cunho mais analítico, como reflexões sobre o papel da mulher congolesa na sociedade. Colocamos aqui em destaque a sessão voltada ao universo musical, chamada de *Le coindesmusiciens*, da qual nos beneficiamos bastante para a coleta de fontes ainda que a questão musical não fosse restrita apenas a essa sessão.

O perfil desse jornal, cosmopolita minucioso no que se referia ao congolês ante a administração colonial, o que podia ser notado a partir da escolha das discussões de temas sobre leis e restrições voltadas a congoleses e outros africanos do território, tratados como “indígenas” pela administração colonial, também trazia variedade de temas e abordagens de matérias, o que nos faz acreditar na preocupação em alcançar um público plural e vasto de congoleses e congolesas. O jornal possuía em suas publicações chamativa propaganda para assinatura de leitores cuja distribuição poderia ser destinada a Leopoldville, ao “interior” do Congo e à Europa, tendo a Bélgica como principal destino, cujos envios poderiam ser realizados via barco ou avião. No anúncio abaixo podemos ver como o jornal buscava ampliar a adesão de assinaturas enfatizando sua cumplicidade com o público congolês:

Congolês!
 “PrésenceCongolaise”
 é o seu jornal.
 Ele lida com seus problemas políticos, sociais e econômicos.
 LEIA-O!
 Torne-o conhecido ao seu redor. APOIE-O adquirindo SUA ASSINATURA
 hoje!

Com a abrangência de sua circulação, em pleno sistema colonial belga, é marcante o fato de seu corpo editorial ser unicamente formado por negros africanos que militavam pela independência congolesa por meio da produção intelectual, do incentivo cultural e também pela atuação ativa no fazer político. Podemos verificar, a partir de documentos históricos do *Centre de recherche et d'information socio-politiques* (CRISP), bem como em outras publicações acerca da imprensa no Congo durante seu período colonial, que havia uma intensa repressão aos meios de comunicação não pertencentes à administração colonial. Um jornal revolucionário desde sua composição não era comum à época e seu sucesso de tiragem era notável. Documentos datados de 1959 relatam a positiva popularidade e situação financeira do

semanário, o que certamente possibilitou sua publicação autônoma e próspera existência nos anos que se seguiram.²⁸

Um periódico produzido por africanos propalando ideias e demandas congoleesas para o mundo, integralmente redigido por congoleeses, destinado a todos, mas particularmente aos congoleeses que nele encontravam a voz de seus irmãos, *PrésenceCongolaise* tem um perfil bem pessoal[...]²⁹ Raramente utilizado por estudiosos sobre o país, o semanário *PrésenceCongolaise* era considerado um “jornal de informação, formação e, até certo ponto, de combate.”³⁰

A relevância dos conteúdos dos jornais na rotina de seus leitores pode ser evidenciada, assim, pela distinção dada a ele pelo documento citado, que mostra sua notoriedade frente a essa sociedade. Seu perfil combativo, e ao mesmo tempo instrutivo, pode ser explicado pela composição de seus editores, antenados, viajados e com amplas redes de relacionamentos. Joseph Ngalula, diretor-geral do periódico, e outros integrantes como Joseph Mungu, e Manteya Freitas tinham agitada vida política que não se limitava ou se iniciara na publicação do *PrésenceCongolaise*. Não raro, concomitantemente à atuação neste periódico, labutavam em outros meios de comunicação ou ramos profissionais. Esses elementos reforçavam o caráter cosmopolita e engajado destes personagens, exemplos personificados da circulação de ideias e fervor da miscelânea de influências culturais africanas. Abaixo discorreremos brevemente sobre a trajetória desses africanos a fim de realçar os pontos levantados:

Começamos pelo experiente Joseph MbunguMkandamana, que além de editor do *PrésenceCongolaise* também participou da fundação do partido M.N.C. Anterior a isso, o jornalista teve sua trajetória marcada por trabalhos comuns e atuação nas campanhas do Exército da África Oriental, durante a Segunda Guerra Mundial, experiência que o possibilitou viajar por várias regiões, como Egito, Síria e Palestina. Dentre outros feitos, Joseph Mbungu também escreveu um livro sobre a independência do Congo.³¹

Joseph NgalulaMpandajila, chefe de redação do jornal, trouxe consigo a experiência de seu desempenho em outro periódico, *ConscienceAfricaine*, o qual foi

28 La presse quotidienne au Congo. *Courrier hebdomadaire du CRISP, Belgique*, 1959/26 (n° 26), p. DOI 10.3917/cris.026.0001. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-courrier-hebdomadaire-du-crisp-1959-26-page-1.htm>

29 *PrésenceCongolaise*, 7 juillet, 1958. Bibliothèque Congo Indépendant. MRAC/Tervuren.

30 La presse quotidienne au Congo. *Courrier hebdomadaire du CRISP, Belgique*, 1959/26 (n° 26) DOI 10.3917/cris.026.0001. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-courrier-hebdomadaire-du-crisp-1959-26-page-1.htm>

31 MBUNGU, Joseph Nkandamana. *Indépendance du Congo belge et l'avènement de Lumumba. Témoignage d'un acteur politique*. Paris: L'Harmattan, 2014.

fundado em 1951. Como Nbungu, era integrante do partido M.N.C. e participou com Patrice Lumumba da Conferência Panafricana em 1958 – evento marco das libertações africanas – que ocorreu em Accra, Gana.³² Ngalula, durante sua atuação no jornal, viajava constantemente a outros países da África e Europa, nos quais ampliava seu conhecimento e redes para sua militância.

Chamamos atenção do mesmo modo para o fotojornalista George Manteya Freitas, militante também engajado na luta anticolonial. Na década de 1960 foi membro executivo atuante do Movimento Popular de Libertação Angolana (MPLA).³³

Posto isso, é notório o perfil cosmopolita e engajado do periódico que refletia na forma com que ele apresentava suas publicações aos leitores. O perfil engajado deste semanário e o envolvimento de seus integrantes em pautas pró-independência dos países africanos diferenciou-lhe dentre outros periódicos que tivemos acesso.

Para o grande público, Manda Tchewa e Cément Ossinonde são dois grandes nomes de referência para os que se debruçam a pesquisa sobre a rumba congoleza. O primeiro, representante da capital Kinshasa e o outro da capital Brazzaville, trazem a partir de olhares que se moldaram em lados opostos do Rio Congo ideias congruentes. Ambos acreditam que o que conhecemos hoje como rumba congoleza constitui-se num estilo musical que teria nascido no Reino do Congo, levado para a Cuba e, posteriormente, no século XX, retornado ao seu lugar de origem, aos dois países Congo-Kinshasa e Congo-Brazzaville. Muitas são as teorias sobre o surgimento e a origem da prática dançante denominada de rumba congoleza, entretanto a unanimidade consiste na sua importância social durante a formação de identidades e o processo de libertação do Congo-Kinshasa. Em nossa tese, a maior preocupação é compreender a utilização dessa música durante parte do período colonial, sendo o elemento menos relevante a investigação de sua origem. Os autores já citados me foram apresentados como referências não especialmente nos estudos acadêmicos, mas como aqueles que melhor conseguiram traduzir em palavras sem melódia o que música congoleza significou e representou para a história. Obras acadêmicas sobre a rumba congoleza, sobretudo na área de história ainda são poucas. Léon Tsambu, sociólogo congolês e professor na Universidade de Kinshasa, destaca que: “juntamente com a literatura predominante e as crônicas jornalísticas, desenvolveu uma minúscula literatura acadêmica nutrida pelo

32 KISANGANI, Emizet François. Historical Dictionary of the Democratic Republic of the Congo. Fourth Edition. *Series Historical Dictionary of Africa*. USA, Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.

33 BITTENCOURT, Marcelo. Fissuras na luta de libertação angolana Fissuras na luta de libertação angolana. *MÉTIS: história & cultura*, v. 10, n. 19, p. 237-255, jan./jun. 2011.

trabalho de pesquisa dos alunos – especialmente os do Instituto Nacional de Artes de Kinshasa (Kazadi e Mwadianvita 1998) – e teses de doutorado (Debhonvapi 1997; White 1998).”³⁴

1.1.

A vida em música:³⁵ A Rumba congoleza no cotidiano colonial do Congo-Kin

Tendo em vista o relevante papel desempenhado pelas mídias impressas sobre a música congoleza dessa época, reforçamos nossa utilização destes periódicos em diálogo com outras fontes para nos auxiliar ao longo desse e dos próximos capítulos. Nesta parte, analisaremos brevemente o processo de estabelecimento da rumba congoleza, uma das expressões mais potentes da cultura popular congoleza, que atualmente disputa seu posto de patrimônio imaterial da humanidade pela Unesco,³⁶ enquanto ritmo que não apenas ganhou os pés e ouvidos dos habitantes da capital Kin, mas se consolidou como parte dos diversos elementos que forjaram suas identidades. Iniciamos, então, trazendo essas duas citações, de origens, autorias e contextos diferentes, porém totalmente semelhantes em suas mensagens que espelham o quanto a música estava incrustada na rotina, no corpo e no modo de viver dessa sociedade.

Já nos referimos aos experimentos desses estudiosos, que examinam os efeitos da música no crescimento das plantas.

Experiências recentes nessa área nos ensinam, por exemplo, que a música jazz aumenta a tapioca, o saxofone faz com que o arroz germine mais cedo e o violino duplica a produção de tabaco.

Também sabemos que a música é apreciada pelos animais que prestam mais serviço à humanidade ao som de valsas, tangos ou cha-cha-cha.

Tudo isso é decididamente maravilhoso.

Entre nós, o que me surpreende é que meu diretor ainda não pensou em recorrer a essa nova ciência.

Para me fazer acordar de manhã cedo, para aumentar meu desempenho, para reduzir o tempo que passo para fornecer minha cópia ou duplicá-la de 30 a 40%.

34 TSAMBU, Léon. Revue africainedes médias, volume 13, número 2, 2005, pp. 36–67 © Conseil pourledéveloppement de larechercheensciencessocialesenAfrique, 2005 (ISSN 0258-4913), p. 40.

35 Título da pequena matéria do jornal Courrier de l’Afrique sobre o apreço congolêspela música no cotidiano de trabalho. *Courrier de L’Afrique*, 12 de junho, 1960)

36 Para mais informações sobre o processo de candidatura da rumba congoleza como patrimônio imaterial da humanidade junto a Unesco ver: <https://fr.unesco.org/news/linscription-rumba-au-patrimoine-lhumanite> (acesso em 03/abril/2020)

Ninguém diz, é claro, que olhando bem, eu também não encontraria uma serenata que pudesse forçar os patrões a aumentar o tratamento, a licença e outros benefícios.

Deve ser por esta razão além de que conosco, em qualquer caso, a Direção prefere nos ver trabalhando no mais completo silêncio pantanoso ...

Nosso chefe não gosta de música ...³⁷

A canção foi, na minha carreira a seiva da minha vida. Eu busquei usá-la como espelho da sociedade. Ela deve identificar todos os nascidos no Zaire, nascidos em Kinshasa ou em outro lugar. Onde, aliás, a não ser na música seria encontrado melhor identidade cultural para nós?³⁸

O primeiro trecho destacado foi publicado originalmente na página principal do jornal *Courrier de l'Afrique* e retrata como a música é vista de maneira fundamental para todos os seres e, principalmente no cotidiano dos trabalhadores no Congo da década de 1960. De forma bem-humorada, a narrativa valoriza os benefícios da música como sendo comprovados cientificamente na vida das pessoas, e mesmo dos animais e das plantas, destacando que seus efeitos positivos já puderam ser experimentados. Além do apreço pela influência da música, o relato revela os diversos estilos musicais em alta no momento, cada qual com um talento. Enquanto *o jazz*, o *saxofone* e o *violino* são estimulantes para o desenvolvimento vegetal, o *cha-cha-cha*, a *valsas* e o *tango* positivos no desempenho do trabalho animal. O texto finaliza com uma exortação a que a diretoria do jornal admitisse a música no ambiente de trabalho como forma de melhoria das condições de trabalho. Apesar de suas propriedades positivas, a música ainda encontrava resistência por parte de seu chefe, um provável não nativo e não amante dos mencionados cânticos. Vestido de patrão, este sujeito era destacado por reprovar que seus funcionários escutassem canções enquanto executavam suas tarefas, deixando transparecer os preconceitos em torno do repertório musical tocado pelas orquestras da época, tão estimadas por eles.

O trecho também aponta a maneira como a música é associada a questões corriqueiras e relacionadas à produtividade. O ponto nos chama atenção tendo em vista que diante do contexto colonial a apreciação musical deveria ocorrer durante os momentos de descanso, já que a dança e a música eram consideradas pela administração colonial como coisas meramente voltadas ao entretenimento. A perspectiva que a

37 STEPHANE, *Courrier de l'Afrique*, 12 de junho, 1960. Musée Royale de l'Afrique Centrale/MRAC. Bibliothèque Congo Indépendant, Tervuren, Belgique.

38 TCHEBWA, Manda. *Terre de lachanson*. La musique Zairoise hier et aujourd'hui. Belgium: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.11.

administração colonial tinha da música pode ser percebida na propaganda da então rádio colonial *Congo Belge pour les Africains (RCBA)* que em um de seus anúncios³⁹ de programas educativos, chamado *Madame Sabine*, divulga a seguinte frase na propaganda: “*Madame Sabine lhe diz: trabalhe bem no seu ofício e divirta-se ouvindo as Emissões Africanas da Rádio Congo Belge*”. Fica evidente, dessa maneira, como a publicidade colonial se utiliza da radiodifusão para pregar de forma positiva a dedicação ao trabalho e sua boa execução atrelado a um posterior privilégio de apreciação de canções e conteúdos da rádio RCBA.

Outra amostra dessa concepção também pode ser percebida pelo fato que em jornais, revistas e relatos essas práticas eram retratadas como simples formas de passatempo ou com a função restrita de educação.

Na segunda passagem, o cantor Wendo Kolosoy, autor da canção considerada primeiro hit de rumba congoleza, *Marie Louise*,⁴⁰ fala do valor da música na sua trajetória, frisando-a como reflexo de sua sociedade e elemento de identidade para todos os congolezes e congolezas. Papa⁴¹ Kolosoy considerava a música como o recurso mais apropriado para externar a identidade cultural para os nativos, tanto para os que moravam no país quanto para os que se encontravam na diáspora.

Os trechos trazidos no início do texto expressam o encantamento pelo mesmo componente: a música. Evidenciada neles como elemento motivador, vivaz, produtor e estimulante de experiências. Wendo Kolosoy acrescenta ainda à música a capacidade de melhor espelhar a identidade congoleza atual, sendo este elemento ideal para transmitir o perfil dos congolezes.

Manda Tchewwa, músico e estudioso congolês, autor de obras muito apreciadas entre os seus conterrâneos, com os quais tive a oportunidade de dialogar enquanto estive realizando pesquisas na Bélgica nos oferece interessantes informações sobre o período objeto do presente levantamento. Tchewwa debruça-se sobre as práticas musicais de seu

³⁹ ARCHIVES Musée Royale de l'Afrique Centrale

⁴⁰ *Marie Louise* é uma das canções congolezas mais populares nacionalmente e no mundo. Teve músico Papa Wendo como grande responsável pelo seu sucesso, entretanto a canção possui várias versões contemporâneas regravadas por outros músicos admiradores de seu talento. Ademais, é interessante destacar a existência ainda nos dias de hoje da última banda liderada por Wendo Kolosoy. O grupo chamado Bakolo Music Internacional permanece realizando turnês internacionais e gravando belas rumbas. Para ouvir uma das primeiras versões da música Marie Louise acesse o link: https://youtu.be/2S_YVhK4Mts. Para conhecer mais sobre a atuação do grupo de rumba Bakolo Music Internacional, há um website oficial da banda muito interessante, que pode ser acessado neste link: <https://bakolomusicinternational.com/>

⁴¹ Termo congolês corriqueiramente utilizado para se referir a pessoas mais experientes ou que você admira.

país e de demais locais da África, para ele a música *é sinal de referencial da sociedade, força inovadora da alegria individual e coletiva, e dinamismo*.⁴² Tchebwa sustenta ainda que, tal como representativa de uma sociedade, a música congoleza carregaria em si uma universalidade, que ele chama *planetarizada*, fenômeno este facilitado pelos meios de comunicação como o rádio, a televisão e a imprensa que auxiliaram na sua propagação. Tchebwa acredita que esta música se caracteriza como planetária universal, sobretudo, por sua *capacidade de responder aos incentivos através de um processo dinâmico de integração e nova criação*.⁴³

O autor recorre à história da região, onde acredita ter nascido a *música moderna congoleza*, atualmente relativa às capitais Brazzaville e Kinshasa, descortinando a presença de vasta diversidade de culturas e povos naquele território. Salientando as variadas comunidades que viviam às margens do Rio Congo, apresenta duas teorias gerais, desenvolvidas pelos pesquisadores AnttoineLumenga-NesoKiobe⁴⁴ e Hendrix VanMoorsel,⁴⁵ sobre os possíveis povos que originaram a região denominada Mpumbu (formada por vilarejos como Nshasa, Kintambo, Mbanza, Lemba, lumeti, Nvula, Lubiku, Kimbangu e Kindolo) e suas influências no que se conhece hoje por rumba.⁴⁶

Para além da precisão quanto à origem ou raízes musicais prevaiente na região na qual nasceria a rumba, o que nos interessa na pesquisa é destacar, a partir desses dados, que a diversidade sociocultural é anterior ao processo de colonização, pensando essa miscelânea social como também originária de um dinamismo de sociedades abertas que absorviam e exportavam culturas muito antes do chamado período colonial. As diferentes maneiras com que foi e pode ser observada essa multiplicidade cultural evidencia o caráter enérgico e dinâmico com que a música congoleza se coloca desde da antiguidade até os anos posteriores à independência. Sendo assim, Tchebwadestaca a atual Kinshasa como receptáculo de influências culturais do norte, sul e oeste, cujas dinâmicas datam de períodos bem anteriores à colonização.

Sem pretensão de buscar ou defender uma das inúmeras teorias sobre o surgimento do que conhecemos hoje por rumba congoleza, aqui iremos apenas discutir

42 TCHEBWA, Manda. *Terre de lachanson*. La musique Zairoisehier et aujourd'hui. Belgium: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.17.

43 Idem, p.19.

44 KIOBE, Antoine Lumenga-Neso. Enmargeducentenaire de laville de Kinshasa. La naissance de Léopoldvilleen 1881," *Zaire-Afrique*, vol. 160, 1981.

45 MOORSEL, Hendrix Van. La préhistoire de la plaine de Kinshasa. Kinshasa: PublicationsUniversitaires (Université de Lovanium), 1968.

46 TCHEBWA, Manda. *Terre de lachanson*. La musique Zairoisehier et aujourd'hui. Belgium: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.24

algumas das variadas e controversas formas com que ela era compreendida pelo impresso *Présence Congolaise*. A complexidade do ritmo e o estabelecimento de um lugar de origem desse gênero musical é assunto já marcado por vários estudiosos, [...] *pesquisar as origens da rumba na floresta opaca das práticas culturais de ex-escravos africanos espalhados pelo Caribe e pelas Américas é uma aventura delicada e perigosa.*”⁴⁷ Não há nem mesmo um consenso sobre os tipos de rumba, e suas definições contemporâneas são majoritariamente pautadas em questões subjetivas, o que para nós não é um dado condenável, mas sim um elemento que corrobora sua volatilidade, dinamismo e construção mutável. É esse movimento que a faz fascinante para o nosso estudo. Dinâmica como a sociedade que ela representa, uma expressão vibrante da cultura popular congoleza. *Rumba? Ela se ouve. Ela se dança. É também mastigável. Com belos dentes. Como uma manga verde. É sempre necessário, neste caso, começar descascando-a antes de atacar a polpa. Então, quando chegamos ao núcleo, paramos por um momento.*⁴⁸

1.2.

Rumba, lazer e sociedade: no cotidiano da Kin-la-Belle

Kinshasa, cidade da luz e multinímica
Com todos os nomes que você orgulhosamente se adornou
E quem são tantos tentáculos sorrateiros
Kinshasa, Kin Malebo, Malebo, Lipopo, Léo-Ville
Lipopo com ecos cativantes
Nos meus braços todas as minhas economias se dissiparam
Você afirma que há uma maneira de ser sábio
Mas como resistir a todas essas belezas mágicas⁴⁹

Desde meados do século XX, há quase 7 mil quilômetros daqui, ecos de um ritmo latino-africano serpenteiam de um lado a outro as margens do Rio Congo, enchendo corpos e copos de uma maneira muito própria de dançar e se tocar. Do alto de indiscretos alto-falantes, os tcha-tcha-tchas das maracas e solos de guitarras se

47 TCHEBWA, Manda. *Sur les berges du Congo on danse la rumba*. Ambiance d'un ville et sajumelle: Kinshasa/ Brazzaville des années 50-60. Paris: L'Harmattan, 2012, p.129.

48 “La rumba? Ça s'écoute. Ça se danse. Ça se croque, aussi. A belles dents. Comme une mangue verte. Il est toujours nécessaire, dans ces cas, de commencer par l'adécharner, avant de s'attaquer à la pulpe. Puis, lorsqu'on arrive au noyau, on s'arrête un moment” TCHEBWA, Manda. *Sur les berges du Congo on danse la rumba*. Ambiance d'un ville et sajumelle: Kinshasa/ Brazzaville des années 50-60. Paris: L'Harmattan, 2012. p.154.

49 Lipopoya Banganga, Kalle BOMBENGA, 1966 TCHEBWA, Manda. *Terre de lachanson*. La musique Zairoise hier et aujourd'hui. Belgium: Duculot, Afrique Editions, p.255-256. Para escutar a música acesse: <https://youtu.be/-EeVSMRNT2k> (acesso em 08/05/2020)

destacavam no novo ritmo que tomava as ruas congoleesas.⁵⁰ Seria nos anos de 1940 que a renomada *rumba congoleesa* nasceria banhada pelo luar e pelas águas do Rio Congo, espelhando seu som sobre as capitais Kinshasa e Brazzaville, epicentros históricos e atuais da música, moda e arte pulsante congoleesa, quiçá africana.

KinMalebo, Lipopo, Léo-Ville, esses e tantos outros termos também acompanhados de adjetivação como “Kin-la-Belle” referem-se à mesma cidade: Kinshasa, capital da atual República Democrática Congo. A cidade *das belezas mágicas* tinha suas ruas adornadas de megafones que para muitos era como *tentáculos sorrateiros* que proporcionaram caminhos caóticos e enérgicos para irradiação planetária da rumba congoleesa enquanto um dos principais expoentes da cultura congoleesa. As canções, ainda no período colonial já exaltavam o orgulho de seus habitantes sobre a capital que era divulgada como repleta de irresistíveis tentações mundanas. Nessas músicas são narradas amores não correspondidos, saudades, tensões trabalhistas, casos familiares, práticas sociais, perdas e tantas outras coisas do coração e da ambiência congoleesa. Kinshasa era um espaço da miscelânea, dos encontros, das promessas, das noites dançantes. Lugar que guardava o inovador e ao mesmo tempo memorava o ancestral. Muitos eram os músicos que renderam homenagens a bela Kin. Uma das famosas rumbas do período cantava um tipo de experiência mística na qual um dos enfeitados daquela cidade, após viver lúbricos impulsos, buscava restabelecer uma suposta lucidez perdida. O encantado desejava entorpecidamente resgatar sua vida, recomeçando-a com novos futuros.

Nazonga	na	Depois de ser marcado
ngandabankokobangai		pelas contaminações de
Basukangai	ata na	Kinshasa cujo esplendor noturno
lembalemba		despojou todas as minhas bolsas
Pomiso	na ngaielinga se	Eu gostaria de estar
kotalabango		encharcado com a seiva do
Nabunginzela eh! ⁵¹		Lembalemba (plantas com
		virtudes místicas)
		Para meu corpo recuperar

50 Como exemplo podemos citar a canção de 1957, “TchaTchaTcha Del Zombo” de Armando Brazzos, cantada pelo grupo Franco & L'O.K. Jazz. Par escutar acesse: <https://youtu.be/-kez8AxEXZA> (acesso em 08/05/2020).

51 Trecho da canção “LipopoyaBanganga”, tocada pelo grupo African Jazz, datada de 1966. TCHEBWA, Manda. *Terre de lachanson*. La musique Zairoisehier et aujourd’hui. Belgium: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.285.

	sua pureza tradicional Para me permitir reiniciar minha vida Sob novos presságios ⁵²
--	--

Sob o regime colonial, Kinshasa contava com uma vasta e diversa população que vivia sob rígidas leis coloniais que tencionavam as relações sociais cotidianas tanto dos nativos quanto dos imigrantes, embora seja inegável que os principais atingidos pelas restrições desse sistema eram os africanos que ali se encontravam, sendo este considerado pela administração um *évolué* ou *indigène*. Para a administração colonial, um africano sempre seria alguém considerado inferior social, cultural e politicamente. Nos anos de 1950, essa condição subalternizada era evidenciada, sobretudo, no que se refere às regras de conduta, restrição de acesso a espaços, aos serviços ou aos produtos, hierarquias em postos de trabalho e, claro, na subjetividade das interações cotidianas entre europeus e nativos. Há de se destacar ainda a presença de classificações raciais binárias, tais como *brancos* e *negros* em documentos do período, reiterando a segregação racial desse sistema colonial. Como a estudiosa Sylvie Ayimpam ressalta: “A política de apartheid praticada durante a colonização separou não apenas entre os bairros europeu e africano, mas também entre os diferentes bairros africanos.”⁵³ Não obstante o controle, no dia a dia, esses sujeitos elaboravam criativamente brechas onde pudessem forjar suas próprias identidades e regras, além de beneficiarem-se das frestas daquele trincado sistema colonial.

Na obra da historiadora Phyllis Martin, a qual possui valiosa pesquisa sobre os espaços de lazer no Congo Brazzaville, também é evidenciado o constante controle da vida cotidiana dos africanos através da criação de decretos e leis sobre atos considerados subversivos, como *vagabundagem*, o consumo de álcool e a prostituição. Sob o mesmo ponto de vista da estudiosa Martin verificamos que estas leis também eram frequentes do outro lado rio Congo, em Kinshasa, bem como a utilização desses decretos como artifícios de controle e repressão da cultura popular em territórios africanos sob regime colonial.⁵⁴

52 Idem. Ouça a música no link a seguir: <https://youtu.be/wC8yC1nZQH0>

53 AYIMPAM, Sylvie Mbueselir. *Economie informelle et réseaux sociaux à Kinshasa*. UNIVERSITE CATHOLIQUE DE LOUVAIN FACULTE DES SCIENCES ECONOMIQUES SOCIALES ET POLITIQUES, 2010, p. 96.

54 MARTIN, PHYLLIS M. *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*. African Studies Series, number 87. New York: Cambridge University Press. 1995, p.120

A Kin-la-Belle, uma capital fervilhante, muito antes de ser uma lucrativa cidade portuária com sob supervisão do rei Leopoldo, já carregava em sua história o movimento espiral de embarcações, de corpos livres, de almas acorrentadas, de esperanças infladas, de sonhos flutuantes, de línguas entrelaçadas, de culturas conectadas. Em 1950 suas ruas eram formigantes de trabalhadores, transeuntes e ciclistas que diariamente traçavam seus trajetos para seus trabalhos no Porto, nos comércios locais, nos postos da administração colonial. Caracterizava-se por uma população jovem e muito diversificada em termos de nacionalidades, africanos (as) ou não, traços cantados na canção *BanaLipopo*:⁵⁵

Os recém-chegados assumem
Sobre nós em nossa fortaleza Lipopo
Nós, “Kinois”, estamos hoje sob
as botas deles!

A canção destaca a massiva presença de estrangeiros na Lipopo, a terra fortaleza que segundo o músico Mujos presencia a dominação destes sobre aqueles que habitavam originalmente a Lipopo, chamados comokinois. A vida urbana era animada por suas ruas movimentadas, grandes praças (Rue de Paris e Grand Place no Congo-Brazzaville e Praça De Boeck em Kinshasa), bares, botecos, cinemas e salas de dança. De acordo com PhyllisMartin a partir dos anos 1920 alguns passatempos ocorriam em lugares fechados onde se pagava uma taxa que dava direito a entrada, comida, bebida e atrações como filmes e danças de casal. Ao redor das praças aglomeravam-se vendedores de amendoim, de pilhas de carvão, de leite condensado, de cigarros, de fósforos, de sardinhas, sal etc., compondo um ambiente de festa.⁵⁶ Desse modo, a autora demonstra o frequente deslocamento de pessoas e, por conseguinte, culturas entre as duas capitais, que contavam com a oferta de seis a oito viagens diárias para a travessia que, segundo a historiadora, ocorria em horários regulares e, ao que parece, dada sua intensa utilização, possuía preço acessível. Salienta ainda que não raro muitas pessoas cruzavam o rio Congo embarcando no último ferryboat, que partia às 17h, para aproveitar atividades noturnas, como cinemas, bares, concertos musicais e outros, de um lado ou de outro do rio, retornando no primeiro horário da manhã seguinte.⁵⁷

55 MUJOS, BANA Lipopo, Kinshasa, Ed. Vita, 1964. TCHEBWA, Manda. *Terre de lachanson*. La musique Zairois hier et aujourd'hui. Belgium: Duculot, Afrique Editions, 1996, p. 254.

56PHYLLIS, Martin M. *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*. African Studies Series, number 87. New York: Cambridge University Press. 1995, p.173

57 Idem, p.180.



Figura 3. Em um bar moderno na cidade indígena de Léopoldville; dança acompanhada por uma orquestra⁵⁸



Figura 4. Em um bar moderno na cidade indígena de Léopoldville; dança acompanhada por uma orquestra.⁵⁹

⁵⁸ HP.1966.1.918, collection MRAC Tervuren ; photo J. Costa (Inforcongo), 1943, MRAC Tervuren ©

Kinshasa ou Kin, oficialmente chamada de Leopoldville durante o período colonial, recebeu esse nome em homenagem ao rei belga Leopoldo II, que se considerava dono de todo o território que hoje nós conhecemos como República Democrática do Congo, e que durante décadas foi responsável por uma sangrenta exploração colonial daquele território. Apesar do desejo do governo belga de dominar os corpos e territórios congolese, à noite a capital ziguezagueava como uma serpente, dançando sua rebeldia nos bares-restaurantes e clubes lotados regados com a boa música congolese.

Com o cair da noite na bela Kin os bares eram despertados. Estes lugares, conchas de ressonância da música congolese, eram cenário de lazer, mas também eram o espaço de mobilização social e política. É o que nos revela um documento, similar a uma Ata de reunião, pertencente ao partido Federação dos Atetela sobre uma conversa entre seus militantes e Patrice Lumumba em abril de 1958, cujo título traz especificado o *Conga Bar* como local do ocorrido. Ademais, eram frequentes as publicações em jornais de anúncios informando os próximos encontros do partido ou das associações da época trazendo como local bares e salões. É o que podemos encontrar em algumas edições do *PrésenceCongolaise*, no qual esses informes apareciam na sessão *OnnousComunique* e vários encontros chegavam a ser divulgados num mesmo número, tal como podemos observar abaixo:⁶⁰

⁵⁹HP.1966.1.920, collection MRAC Tervuren ; photo J. Costa (Inforcongo), 1943, MRAC Tervuren © 57 *PrésenceCongolaise*, 1959. Bibliothèque Congo Indépendente.MRAC.

On nous communique

**du secrétariat
de la Fédération
des Batetela**

Secrétariat de la Fédération des Batetela porte à la connaissance des membres que Monsieur Patrice Lumumba, Président Général de la Fédération, est invité par le Gouvernement pour participer aux consultations du Groupe de Travail, chargé par Monsieur le Ministre du Congo Belge et du Ruanda-Urundi pour définir l'avenir politique du Congo.

Les membres de la Fédération sont cordialement invités à assister à l'assemblée spéciale qui se tiendra le vendredi 7 novembre 1958, à 19 heures, au **bar « PETIT PONT »**, sis avenue Nyanza, ancienne cité. Le Président Général recueillera à cette occasion les avis et suggestions de ses membres en vue d'étoffer sa documentation.

**Calendrier
des spectacles populaires**

15 nov. Marché de Dima
16 nov. Léo II place de la gare
17 nov. Avenue de Bas-Congo (près A.B.F.M.S.) Léo II
18 nov. Bandalungwa quartier Moulaert
19 nov. Ngiri-Ngiri école officielle
20 nov. Dibaya + Katanga quartier artisanal

**AUX RESSORTISSANTS
DU TERRITOIRE
DE KUTU**

Une assemblée générale des ressortissants du territoire de Kutu aura lieu ce dimanche 9 novembre 1958 à 9 heures au local Y.M.C.A.

A L'ASSANEF

Poursuivant sa nouvelle formule de « décentralisation » de ses activités, l'Assanef tiendra, le dimanche 9 novembre 1958 à 10 h. précises, au **Bar Ex-Macoley**, sis avenue Kigoma no 97, la première réunion générale destinée spécialement aux Assanefiens (vieux et jeunes) de la commune de Kinshasa. En cas

de pluie, la réunion aura lieu à 14 heures au même lieu.

A l'Abako-Ndjili

« L'ABAKO section » prie ses membres et sympathisants de bien vouloir assister à l'assemblée générale qui aura lieu dimanche 9 novembre 1958, au **Bar « CONGO BELGE »** (quartier 5), à 9 heures.

**A la Fédération
des Batetela**

La Fédération des Batetela procédera dimanche 26 octobre 1958 au renouvellement de son Comité, à élu à la présidence Patrice Lumumba.



Figura 5. PrésenceCongolaise, 15 de Novembro de 1958, p.2. MRAC\Tervuren, Bibliothèque Congo Indépendant.

Envoltos em música, face a atmosfera anticolonialista que se expandia na África e no Congo em finais dos anos 1950, os bares proporcionavam o ambiente apropriado para que os militantes pró-libertação e seus partidos políticos se encontrassem. Lá os laços eram fortalecidos. Onde se podia interagir de igual para igual, sem a subjugação do ser colonizado. Bar Ditheo, bar Boule d'Ambiance, bar Macauley, Congo Bar, eram inúmeros, agitados e ruidosos. Esgoelava junto às canções o desejo de reexistir

resistindo. De construção de um ser congolês próprio que voluntariamente se apropria de novos elementos culturais abandonando aqueles que já não servem mais. Abaixo foto⁶¹ do *Kongo Bar*⁶² onde, como nos estabelecimentos citados acima, orquestras de rumba costumavam a se apresentar e encontram-se militantes pró-independência. Além disso, como destaca a pesquisadora Amandine Lauro:

Embora a performance musical tenha permanecido um reduto predominantemente masculino, as mulheres participaram dessas criações de várias maneiras: como musas (a "permutação de gênero" em jogo na paisagem social das cidades estava no cerne de muitas canções), como anfitriãs e ambientes da música cena, e como proprietários e / ou gerentes de cervejarias e flmingos (boates).⁶³



Figura 6. Kongo Bar⁶⁴

61 HP.2010.8.945, collection MRAC Tervuren; photo J. Costa (Inforcongo), 1944, MRAC Tervuren ©

62Musée Royale de l'Afrique Centrale/ Tervuren, HP.2010.8.945, collection MRAC Tervuren ; photo J. Costa (Inforcongo), 1944, MRAC Tervuren ©

63 LAURO, Amandine. Women in the Democratic Republic of Congo. IN: OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA, AFRICAN HISTORY (oxfordre.com/africanhistory). USA: Oxford University Press , 2020 p.12)

64HP.2010.8.945, collection MRAC Tervuren ; photo J. Costa (Inforcongo), 1944, MRAC Tervuren ©

Assim como podemos observar nas fotografias da época, a pesquisadora Martin também aponta o ambiente de glamour e a preocupação com a aparência entre homens e mulheres que frequentavam asmatangas e clubes. Ambas as fotos abaixo publicadas no jornal *ActualitésAfricaines* delineiam a atmosfera movimentada e requintada dos bares dançantes. Na primeira,⁶⁵ podemos destacar o consumo de bebidas alcoólicas, pessoas dançando, conversas e interação descontraída. Na outra,⁶⁶paramentadas com roupas feitas do tecido Wax, as mulheres complementavam o figuro com adornos nos cabelos, cuidadosamente escolhidos para combinar com brincos, colares e roupas ou amarrações em tecido que cobriam os cabelos e deixavam ainda mais a mostra suas faces maquiadas à maneira europeia.



Figura 7. Imagens sobre a noites de Kinshasa, retirada do hebdomadaire *Présence Congolaise*.

Nos bares maiores e mais famosos, uma das principais atrações eram os grupos de jovens mulheres que, vestidas com turbantes, exibiam os panos considerados da moda na época, sendo o estilo de roupa seguindo tanto tendências europeias quanto africanas

⁶⁵ActualitésAfricaines, 8 février, 1960. Bibliothèque Congo Independent, Musée Royal de l'Afrique Centrale/MRAC.

⁶⁶ActualitésAfricaines, 13 février, 1960. Bibliothèque Congo Independent, Musée Royal de l'Afrique Centrale MRAC.

da época, como pode-se observar nas fotos dos jornais acima.⁶⁷ Elas cantavam e dançavam ostentando seus visuais luxuosos. Faziam parte de associações femininas, como La Rose, Shinning Star, Lolita, Violette, Dollar, Éléance, Durban, Diamant etc. que geralmente eram presididas por um homem e se estabeleceram em Kinshasa a partir de 1943, muitas delas contando como o financiamento de suas congêneres já existentes em Brazzaville. Essas organizações, de fato, desempenharam relevante função de apoio econômico e social para as mulheres que os integravam. Fundamentado na solidariedade e fortalecimento mútuo essas mulheres, que muitas vezes eram julgadas moralmente por não serem casadas ou por exercerem carreiras artísticas ou mesmo por quaisquer escolhas que fizessem que não obedecessem ao padrão patriarcal do período. Nesse sentido, a historiadora Amandine Lauro cujas pesquisas se dedicam, dentre outras questões, aos estudos de gênero, sexualidades inter-raciais e miscigenação, destaca que:

Essas associações eram em sua maioria urbanas, iniciadas por mulheres independentes e organizadas em linhas étnicas. Nascidas na década de 1930, as primeiras associações de mulheres eram centradas na ajuda mútua (likelemba em Lingala) e recreação. Outros tipos de associações surgiram rapidamente, principalmente as do tipo muziki, que reuniam “mulheres livres”, empresárias e outras que haviam adquirido certa autonomia financeira. Após a Segunda Guerra Mundial, essas associações se multiplicaram. Baseavam-se tanto na poupança coletiva e na solidariedade quanto na promoção de novas formas de sociabilidade, principalmente em torno da música, da comensalidade, do entretenimento e da moda. É também neste contexto que as primeiras “sociedades de elegância” emergiram. Suas atividades giravam mais especificamente em torno da moda, estética, sedução e recreação musical.⁶⁸

67 Dentre os inúmeros bares da época, a autora Phyllis destaca como os mais populares em PotoPoto (Brazzaville): Chez Faignond, GaitéBrazza, Folies Brazza, Congo Zoba, Mon Pays e Boudzom Bar enquanto do outro lado da margem, em Kinshasa, tinham os famosos bares Lumi Congo, BeautéBrazza, Chez Hugues, Nouany Bar, MouendoKoko. MARTIN, PHYLLIS M. *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*. African Studies Series, number 87. New York: Cambridge University Press. 1995.

68 Women in the Democratic Republic of Congo. IN: OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA, AFRICAN HISTORY (oxfordre.com/africanhistory). USA: Oxford University Press, 2020 p.14.



Figura 8. Evento no Kongo Bar.

Um espaço considerado guardião desse estilo musical era o bar Chez Faignond. Este, um *bar-dancing* criado em 1948, era considerado um santuário da música e danças latinas e caribenhas e da boêmia congoleza. Esse berço, onde teriam nascidos os usos e costumes adotados pela chamada elite congoleza que se formara no período, embalou durante anos a exclusividade de ser o clube dos prazeres e boemias proibidas pelas leis do sistema colonial francês e belga. Algumas vezes esses espaços serem vistos como desordeiros, por parte da população, tal como podemos observar em uma carta de leitor publicada pelo periódico *PrésenceCongolaise* do dia 20 de setembro de 1958. Recorrendo ao título: *Os barulhos intempestivos dos bares*, o periódico trazia uma reclamação, cuja autoria provavelmente era de um europeu a negócios ou de um nativo não amante do ritmo, tendo em vista que o mesmo menciona habitar perto do bar, localizado em Saint-Jean, na comuna de Kinshasa, região restrita aos europeus ou aos nativos chamados *évolués*. O fato de que o jornal tinha majoritariamente um público africano, faz também com que acreditemos que o autor desejava de fato direcionar seu recado ao público negro. Na carta ele queixava-se sobre frequente alvoroço no bar perto que o impedia de dormir. Notadamente perturbado com a situação e não amante das noites da capital, e ao mesmo tempo demonstrando o sucesso do bar e a *potência com que a música é transmitida*, esbravejou:

Quando conhecemos a potência com que a música é transmitida no bar da nossa cidade e quando a consideramos um ruído irritante produzido por um gerador sem um tubo de escape adequado e o som de buzinas ainda mais alto à noite, podemos entender facilmente o

verdadeiro martírio que as pobres pessoas que vivem perto deste bar devem suportar.⁶⁹

O autor da carta acredita que o proprietário do bar se aproveita da sorte de ter conseguido uma pequena permissão da administração da Comuna para realizar suas festividades de forma frequente, destaca que o dono do bar *tem o hábito de organizar essas noites quase no final de cada mês e no dia anterior às grandes celebrações*. Essa carta evidencia o rebuliço relacionado a esses espaços e que o consumo musical em elevadas alturas era rotina na capital Kinshasa. A presença das orquestras ou de suas canções para animar encontros era primordial, seja em ocasiões formais ou informais nas diferentes classes sociais. Na foto do jornal⁷⁰ abaixo podemos ressaltar a importância da atuação de orquestras de Kinshasa para tornar a noite das autoridades mais descontraída. Na legenda diz: *Enquanto em Coquitaville, nossos líderes lutam para encontrar uma solução para a crise congolese e geração de grandes despesas, uma orquestrade Kinoisse apresenta para distraí-los de tempos em tempos ...*⁷¹

69PrésenceCongolaise, p.10, 20 de setembro de 1958. Bibliothèque Congo Indépendant, Musée Royal de L'AfriqueCentrale.

70PrésenceCongolaise, 6 de maio de 1961_0037, Bibliothèquedu Congo Indépendant, Musée Royal de L'AfriqueCentrale.

71 “Pendant qu’aCoquitaville nos dirigeants se débattentpourtrouver une solution à la crise congolaise et fontvenir à grandfrais, unorchestreKinoispourlesdistraire de tempsentemps [...]”,. PrésenceCongolaise, 6 de maio de 1961_0037. Bibliothèquedu Congo Independent. Musée Royal de l’AfriqueCentrale/MRAC.



Figura9. Foto de políticos em Katanga, provavelmente em um bar-restaurant, apreciando apresentação de uma orquestra de Kinshasa.

Através de documentos diversos, podemos observar a quase obrigatória presença da música em encontros de negócios, políticos ou mesmo de mera descontração. Sendo assim, a música congoleza não era um plano de fundo de cenários e ocasiões, mas um elemento fundamental em qualquer ocasião. Através desses exemplos, podemos demonstrar as diversas formas com que a música, tendo bares e restaurantes como conchas de ressonância cidadina para sua difusão, interagiu na vida cotidiana. No mais, é inegável a utilidade desses espaços como locais de liberdade, onde congolezes e congolezas, através da música, podiam abandonar, manter ou recriar consumos, hábitos e identidades após longas jornadas de trabalhos. Era na noite de Kinshasa que as frestas coloniais se tornavam mais atingíveis. A noite caía e as usinas e fábricas soavam o final do expediente, enquanto isso, uma outra vida urbana se apresentava, erguendo-se com ela o volume das caixas de som, concedendo aos que as rodeavam a ousadia da humanidade aos, até ali meros colonizados.

No intuito de *reconstruir a história de vida cotidiana de uma cidade africana no período colonial*, Phyllis Martin destaca ainda que “a mediação das relações sociais

vista através de eventos, de formas e símbolos culturais se tornou tema recorrente nas análises recentes da vida colonial”.⁷² Em seus estudos considera que “o tempo e o espaço de lazer se tornaram arenas de contestação e mediação não somente dentro das subcomunidades europeias e africanas, mas também entre elas”. Segundo a pesquisadora, em 1908, cerca de 700 jovens de Brazzaville e Kinshasa frequentavam regularmente ao clube Patronage para jogar, se exercitar e tocar instrumentos.

Dessa forma, podemos perceber as atividades e espaços de lazer, como adaptações criativas e de força de seus costumes às novas conjunturas que se formavam num ambiente de transformações arquitetônicas, culturais e sociais das capitais africanas como Brazzaville e Leopoldville. É importante não esquecermos que essas formas de lazer se construíam sob o ambiente regido por regras coloniais, cuja manutenção da ordem e produtividade nos moldes capitalistas era a orientação fundamental. Nesta perspectiva buscamos colaborar para uma nova percepção do ambiente colonial, onde cultura, costumes e hábitos são compreendidos em sua complexidade como construções criativas elaboradas para a sobrevivência dentro desses ambientes, afastando-se assim de análises dicotômicas para as quais as resistências seriam diretamente reativas às ações e sujeitos coloniais sem deixar de considerar as tensões e as relações de forças assimétricas. Nesse sentido, nossa análise vai de encontro com os estudos de Phyllis Martin e outras pesquisas recentes que “buscam ver o colonialismo como arena dada a todos os tipos de transformação social, cultural e política”.⁷³

1.3.

A rumba nas ruas

O Congo em seu período colonial tinha sua base econômica concentrada, sobretudo, na produção agrícola e na extração mineral comandadas por grandes empresas estrangeiras. Mas, também havia significativa atuação nos ramos da indústria mecânica, da construção e da infraestrutura, indústrias têxteis, de vestuário, calçado e curtumes, todas elas sucursais de grandes firmas estrangeiras ou pertencentes a estrangeiros residentes no Congo. Apesar de poucas, existiam, também, as chamadas

72 MARTIN, PHYLLIS M. *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*. (African Studies Series, number 87.) New York: Cambridge University Press. 1995, p.9,10.

73 Idem.

empresas e comércios “indígenas”⁷⁴ pertencentes a congoleses natos ou provenientes de outras regiões do continente africano, as quais também contribuíram para formação das diversificadas estruturas sociais presentes em cidades como Kinshasa.⁷⁵

O período de industrialização e o consequente crescimento das cidades foi responsável por uma relevante diversificação cultural da sociedade congolese, já que, somado à própria multiplicidade dos nativos já presentes no território congolês, quando este ainda nem era reconhecido por tal nome,⁷⁶ haviam também os imigrantes africanos ou de outros continentes que chegavam para trabalhar nessas empresas e indústrias, ou mesmo empreendedores que afluíam das mais variadas e distantes regiões levando uma pluralidade cultural às ruas das cidades sem precedentes até aquele momento.

Pelas ruas, espaços públicos de sociabilidade,⁷⁷ transitam não só pessoas, mas também cheiros, barulhos, culturas, línguas etc. que se entrecruzam, atropelam-se e exigem passagem. Os hits da época saltavam dos alto-falantes e caíam nas vielas ou grandes avenidas, vibrando nas orelhas e corações dos seus ouvintes. É relevante destacar que neste período era habitual a presença de megafones nas vias públicas da capital e de outras cidades do interior do país que vociferavam ao longo de todo o dia as emissões da *Rádio Congo Belge*, estação de rádio oficial da administração colonial. Através desses amplificadores as rádios disseminavam suas notícias, programações diárias e, sobretudo, as inúmeras canções que surgiam no momento. Assim, apesar do gramofone ser pouco acessível à população mais pobre, ouvia-se rumba por todo lado, sobretudo aos finais de semana. Nos bares, nos cinemas, nos cafés, a cidade era embalada por esse som.⁷⁸ A música popular congolese era ouvida e sentida de maneira coletiva, compartilhada por pessoas nas mais diversas atividades laborais, de ócio ou de lazer.

74 “Indigènes”, traduzido para o português como “indígenas” foi um termo utilizado pelos europeus para classificar preconceituosamente africanos os sujeitos colonizados de modo geral incluía Ásia considerados não civilizados.

75 *Annuaire Statistique de la Belgique et du Congo Belge*. Royaume de Belgique. Ministère des Affaires Économiques. Institut National de Statistique. Bruxelles, 1958, p. 524.

76 A diversidade do Congo também consiste nos variados grupos que vivem na região. Segundo Théophile Obenga havia a existência de quatorze grandes grupos: os Ubangi, os Uele, congoleses da região Itimbiri-Ngiri, os povos da Bacia Central do Congo, os da região Balese Komo, os Maniema, os Kongo, os grupos do Bas-Kasai, os do Kwango-Kasai, do Kasai Katanga, os da região Lunda, de Tanganyika-Haut Katanga, pertencentes a região dos grandes lagos e as aos grupos da região do nordeste do Congo. OBENGA, Théophile. *Le Zaïre*. Civilisation traditionnelle et Culture moderne. Paris: Présence Africaine, 1977, p. 42- 48.

77 GRABLI, Charlotte. La Ville des auditeurs: radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité (1949-1960). *Cahiers d'études africaines*, vol. 233, no. 1, 2019, p.23 e 24)

78 MARTIN, PHYLLIS M. *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*. African Studies Series, number 87. New York: Cambridge University Press. 1995, p.197.

E, claro, que também havia os ouvintes que podiam acessar as rádios e canções no conforto de suas casas ostentando os desejados aparelhos de rádios e gramofones. Anúncios de venda de discos e aparelhos toca-discos eram abundantes nos jornais da época e eram símbolos de poder aquisitivo e interação cultural. Como uma pequena parte da população tinha dinheiro para ostentar esses bens, era um verdadeiro privilégio possuir um disco, que durava em torno de três meses,⁷⁹ também foi observado um aumento do mercado ilegal/alternativo, baseado na travessia dos discos de um lado do rio para o outro, sob um custo menor do que o convencional. Ainda assim, aqueles que podiam adquirir um disco, mesmo que contrabandeado, não representavam a maioria dos amantes da rumba, por isso optamos por evidenciar o elemento comunitário no acesso a esse estilo musical. Uma experiência partilhada desde sua recepção sensorial, que muitas vezes se dava pela primeira vez nas ruas, até em sua forma de dançar, executada, geralmente, a dois. Para Charlotte Grablin, esse acesso coletivo proporcionou além de uma experiênciacoletiva, uma produção conjunta, “escutar juntos é um meio de pensar e agir juntos”.⁸⁰

Considerada o principal polo irradiador da música popular congoleza, devido à grande concentração de estúdios e gravadoras que ali se instalaram, a bela Kinshasa, também se tornou a cidade-província mais populosa do Congo, sendo uma das cidades mais populosas do Continente africano na atualidade.⁸¹

Suas ruas com alto-falantes proporcionavam intensa e ampla difusão das músicas, tal como de outros conteúdos difundidos pelas rádios. Ao mesmo tempo centenas de pessoas sentiam a mesma canção enquanto compartilhavam o mesmo espaço e muitas vezes o mesmo estado: o de estar trabalhando ou a trabalho nas vias de Kinshasa. A música nesse contexto proporcionava uma vivência englobante entre os diversos sujeitos presentes naquele espaço, convidando-os não somente para a ação de um desempenho como também para elaboração desta.

Por fim, numa tentativa de buscar mostrar ao leitor a composição sortida da rumba congoleza, e ao mesmo tempo sua abrangente conquista de público, poderíamos compará-la ao “PouletMoambe”, o prato que tem sua base o frango ao óleo de palma e o

⁷⁹ Idem, p. 198.

⁸⁰ GRABLI, Charlotte. La Ville des auditeurs: radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité (1949-1960). *Cahiers d'études africaines*, vol. 233, no. 1, 2019, p.25.

⁸¹ Sobre o crescimento populacional urbano no Congo, Jesse Samba constata um aumento substancial de 15% no número de pessoas entre os anos de 1935 e 1955. WHEELER, Jesse Samba Samuel. *Made in Congo. Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood*. Master of music (Ethnomusicology), University of Wisconsin Madison, 1999.

pondu/saka-saka, que é usualmente acompanhado de arroz branco e banana plantain, conhecida aqui como banana da terra. A iguaria congolese, cuja composição provém de uma combinação harmoniosa e muito própria de temperos e ingredientes⁸² oriundos da América, Ásia, África e Europa, era e ainda é uma preferência entre congolese dos dois lados do rio, que ganhou o paladar dos estrangeiros amantes da gastronomia africana.

A atual popularidade das orquestras da década de 1950/60 entre os apreciadores da música congolese, sobretudo entre os jovens congolese na diáspora, foi um dos pontos que mais despertou nossa atenção para a importância histórica da rumba congolese para além de um mero estilo musical que se estabeleceu no Congo-Kinshasa durante fins da década de 1940.

De acordo com OnyumbéTshonga, a música congolese pode ser separada em várias categorias, como: canções de variedade, geralmente cantadas nas línguas lingala ou em swahili pelas orquestras urbanas; canções “populares folclóricas” as quais chamaríamos hoje de tradicionais, cantadas em línguas locais; as canções religiosas de inspiração nos corais das igrejas e as canções de animação política, que teriam surgido a partir do ano 1973, cujas temáticas eram totalmente voltadas para propaganda política. O autor acredita que o ano de 1939, período também em que a rádio colonial Radio Congo Belga (R.C.B.) se estabeleceu na então colônia, constituiria como marco no processo de intensificação da produção musical e literária congolese. A primeira tendo um êxito maior diante da sociedade daquele período devido a facilidade de comunicar inerente à música. Para os diversos setores da sociedade, a rádio se tornaria um dos principais recursos de lazer, informação e instrução na vida cotidiana, tendo assim grande influência na construção de valores, parâmetros sociais e modices para as décadas de 1940, 1950 e 1960 no Congo. Aliás, a música possui capacidade ímpar de transmitir se mostrando despretensiosa aos seus ouvintes que seduzidos por ela, absorvem, reproduzem e difundem suas mensagens. OnyumbéTshonga destaca que o triunfo da canção na tarefa do comunicar se deve a sua intimidade com a população, obtida por ser uma continuidade da tradição oral, pela utilização de uma linguagem mais simplificada e pelo tipo de temas que abordar e pela sua forma fluida de transmissão. Para Onyumbé: “A música congolese veicula uma parte da cultura congolese a todos os

82 Temperos como alho, cebola, gengibre, pimenta e o cubo maggi, largamente utilizada pela culinária da África Central. Para mais detalhes de como é feito o “poulet a lamoambe”, ou frango ao molho de moambe, acesse o link: <http://www.congocookbook.com/category-chicken-recipes/poulet-moambe-poulet-nyembwe/> (acesso em 10/05/2020).

níveis sociais. Ela se vende a um preço acessível, é tocada em todos os lugares de acordo com a circunstância e se infiltra nos nervos populares.”

Antemão a fama desse gênero musical congolês denominado de rumba e de seu ritmo que conquistou também o coração desta que aqui escreve, algumas considerações precisam ser realçadas. Em nossa pesquisa a rumba congoleza seguirá sendo analisada enquanto denominação construída como práticas musicais e dançantes de um estilo musical que se estabeleceu nas capitais de Leopoldville (atual Kinshasa, no Congo-RD), Poto-Poto (atual Brazaville, República do Congo) e Bruxelas (Bélgica). Apesar do termo “rumba congoleza” ser atualmente bem reconhecido nos meios musicais, percebemos através de jornais onde há anúncios de apresentações dos artistas e programação da Rádio Congo Belga para Africanos, e mesmo em algumas capas de discos da época que outras denominações também eram utilizadas para se referir ao que hoje é considerado rumba congoleza. Desse modo, destacamos que, de acordo com Jessy Samba, na década de 1950 ritmos como a polka-piké, o cha-cha-cha, o bolero, os merengues e biguines eram famosos na época.

Portanto, aqui compreendemos a rumba congoleza como estilo que foi constantemente recriado, em movimento dinâmico. Investigada, assim, como prática musical e de dança em contínuo forjar através das tensões de raça, classe e hierarquias presentes no espaço colonial atrelado a busca de delinear de identidades que se estabeleciam naquele período. Isto posto, evidenciamos a rumba congoleza como um gênero musical socialmente construído, constituindo também uma expressão cultural criativa para expressar os modos de ser, para se promover e para (re)existir nessa ambiência.

Desse modo, pretendemos estudar o papel da rumba congoleza na vida cotidiana desses sujeitos partindo do seu dinamismo na sociedade de Kinshasa nos anos de 1950 e 60, compreendendo-a não objeto finalizado que precisa ser contextualizado, “mas partindo de um determinado contexto e rastreando o surgimento de uma forma, sua circulação, consolidação, expansão e reciclagem”.⁸³ consideramos o ato criativo, aqui expresso a partir da rumba congoleza, representa em nossa análise mais do que reproduz atitudes e emoções que podem ser expressos por meio de outros artifícios. A rumba congoleza faz-se onde o consenso popular é criado. Pois ela é o próprio local onde são geridas as ideias e sentimentos coletivos de uma sociedade. Ou seja, a

⁸³Barber, Karin. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics (New Departures in Anthropology)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.16. doi:10.1017/CBO9780511619656

atividade criativa “é onde sentimentos e ideias não formuladas recebem uma forma e um nome é divulgado e compartilhado”.⁸⁴

A partir da abordagem da antropóloga reafirmamos o caráter fluido e enérgico das expressões culturais presentes no Continente africano, as quais habitualmente são abordados como essencialistas e estáticas. Para a autora, é valioso frisar a vitalidade presente em manifestações culturais como a rumba congoleza para não cairmos na armadilha das duas grandes perspectivas que são largamente difundidas pelas mídias – acrescentamos também outros espaços como museus, centros culturais, ONGs e produções acadêmicas. O primeiro perigo consiste num olhar sobre a África faminta, necessitada de ajuda humanitária e destinada à miséria. O segundo engano consiste em olhar para as culturas de forma essencializada e estática, as quais são valorizadas por seu multicolorido e exotismo representadas constantemente por artefatos religiosos, instrumentos artesanais musicais, máscaras étnicas etc. Desse modo, a atenção deve ser redobrada para abordagens que se debruçam sobre o continente africano e seus habitantes para que não acabe por corroborar os olhares essencialistas e fechados que tanto desejamos afastar em nossa análise.

Tendo como referencial o Continente africano, é interessante destacar que esse estilo musical habitualmente denominado como rumba congoleza também foi divulgado como rumba lingala, música moderna zairense, música congoleza entre outras, recebendo diversos nomes por onde passava e ao longo de sua trajetória. De acordo com o etnomusicólogo americano, Jesse Samba, o qual utiliza o termo “rumba lingala”, esse estilo musical, nas décadas seguintes ao seu estabelecimento, também recebeu nomes como: rumba rock e música congoleza moderna de guitarra. A alguns desses termos o autor faz duras críticas. Por exemplo, para ele, o termo rock utilizado na primeira denominação possui forte referência às músicas norte-americana e inglesa. Em relação às outras denominações Jesse Samba novamente enfatiza sua crítica dizendo que as designações restringem o gênero musical ao Congo, limitando esse estilo, que teve grande difusão e popularidade em diversas outras regiões da África e até mesmo fora deste continente, a uma determinada região.⁸⁵

Mesmo considerando válidas as observações de Jesse Samba, neste trabalho será mantida a denominação inicial, “rumba congoleza” por entender que a denominação

⁸⁴ Barber, Karin. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics* (New Departures in Anthropology). Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.18. doi:10.1017/CBO9780511619656

⁸⁵ WHEELER, Jesse Samba Samuel. *Made in Congo. Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood*. Master of music (Ethnomusicology), University of Wisconsin-Madison, 1999.

“congolesa” não descaracteriza o universalismo que ela adquiriu ao longo de sua história. O termo defendido por Jesse, que seria “rumba lingala”, não encontra consenso pelo fato de que diversas canções foram compostas contendo termos oriundos de outras línguas, africanas ou não, como kikongo, francês, espanhol, entre outras. Além de todas estas questões, podemos recorrer ao termo “congolesa” pela observação do surgimento deste estilo musical nas regiões cujas denominações se apropriam da palavra “Congo”. Compreendemos que o termo não reduz seu caráter cosmopolita, mas sim ilustra essa característica presente na sociedade congolesa, tal como o fluxo, circulação e ebulição de cultura, pessoas e pensamentos no Congo e várias regiões da África.⁸⁶ Ademais, é válido ressaltar que ao analisarmos jornais e outros documentos que tratavam sobre esse estilo musical e sua ocorrência cotidiana entre os anos de 1950 e 1964, nenhum dos termos acima, citados por Jesse Wheeler foram encontrados. Por outro lado, notamos nessas fontes correntemente o desejo de definir, compreender e denominar o novo ritmo que se estabelecia. Em um artigo cujo título era “Sem se distanciar completamente de seu passado/ A música congolesa tende a adquirir uma personalidade própria” discutia-se sobre o estabelecimento “desta música congolesa que parece fazer o ‘contraponto’ entre o folclore congolês e a música europeia”.⁸⁷

De acordo com o historiador congolês Elikia M'Bokolo, “essa música constitui o exemplo perfeito de um produto cultural de massas, associado às sociabilidades particulares.”⁸⁸ A notoriedade desse estilo musical constitui-se pela sua grande circulação nas classes populares, por tratar de temas cotidianos, pela utilização do lingala como principal idioma e por sua conexão aos preceitos panafricanistas. Além de ser cantada frequentemente em lingala, “foi desde seu início coisa de classes populares atraídas para as cidades coloniais pela industrialização”,⁸⁹ proporcionando grande sua popularidade e difusão em várias regiões da África e também fora dela.

Como levantado anteriormente, a adoção do lingala como principal idioma nas rumbas congolesas acentua sua função comunicativa e perfil cosmopolita, tendo em vista que grande parte dos habitantes que residiam naquela região da África, ou no

86 Não queremos aqui destacar que o período colonial inaugurou essa circulação cultural já que é sabido que antes mesmo da presença efetiva do sistema colonial era corrente o comércio, troca e diálogos dentro mesmo do Continente Africano e com países fora dele. Entretanto, é pertinente destacar a região estudada como uma área não isolada e sem conexões globais.

87 Le Courrier d'Afrique, 25 e 26 de janeiro de 1958.

88 M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilizações*. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). Tradução de Manuel Resende, revisada academicamente por Daniela Moreau, Valdemir Zamparoni e Bruno Pessoti. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011, p.692.

89 Idem, p.693.

entorno, como Angola e Congo-Brazzaville, conheciam a língua ou tinham algum contato com ela. Apesar disso, suas letras muitas vezes também vinham acompanhadas de palavras ou frases em francês, kikongo, espanhol ou algum outro idioma, dependendo da banda ou artista. A escolha desse idioma africano também ressalta a preocupação de interlocução direcionada aos africanos, porém não restrito a esses, já que muitos europeus também conheciam a língua.

Com todas as suas peculiares características de agregação social, a rumba congoleza teria se tornado um pertinente instrumento de auxílio no movimento anticolonial, Jesse Samba destaca que apesar de não ter surgido como uma música cuja finalidade direta estivesse vinculada a crítica ao sistema colonial, o contexto em que este estilo musical foi concebido, sua difusão e, principalmente, sua tendência em unir os diferentes povos e culturas em oposição a uma segregação provocada pela colonização, fez com que a rumba congoleza fosse adotada como símbolo de uma era em que as nações africanas estavam passando por profundas transformações de ordem política e social. Assim, compreende-se que a forma com que essa música popular se propagou, se comunicou com um público jovem e urbano num contexto político e social de insatisfação com a colonização contribui muitas bandas incorporassem também a crítica social em suas canções. As rumbas congolezas abordavam questões do cotidiano das pessoas comuns, as quais compartilhavam de experiências costumeiras que vão desde temas como dilemas no campo afetivos, na família e nas relações no trabalho, até as questões sociais e políticas mais gerais.

Portanto, a música popular no Congo realçou a pluralidade presente em sua sociedade, valorizando essa profusão como uma virtude e não mais como um problema para formação de um Estado. Tendo isto posto, verificamos a rumba congoleza como criação cultural que buscou ultrapassar as fronteiras linguísticas e barreiras culturais. Constituiu-se como elemento fundamental para construção de uma identidade congoleza, elaborada a partir dos espaços urbanos banhados pelo rio Congo.

2.

Mokilimobimbabalingibabinamizikiyaafrika:⁹⁰Irradiação política e cultural através da rumba congoleza

Por volta de 1960, a África foi "inundada" pela música congoleza que foi amplificada no ar pelo OK Jazz, African Jazz e Bantous of the Capital. As canções populares tornaram-se um veículo para expressar as frustrações da vida cotidiana e os sonhos do futuro.⁹¹

Na década de 1960, a rumba congoleza ganhava cada vez mais espaço através das famosas bandas African Jazz, Ok Jazz e Bantous de la Capital, no continente e em várias outras partes do globo, como nos EUA, em Cuba, na França, na Bélgica, na Itália, na então URSS etc. No terceiro capítulo vamos examinar e compreender o desempenho social nos costumes e comportamento das bandas OK Jazz e African Jazz, nos espaços urbanos congolezes daquele período. Investigaremos o perfil traçado de cada uma das bandas a partir de artigos e matérias publicadas pelos jornais *Présence Congolaise* e *Actualités Africaines* verificando como essas bandas espelhavam e construíam dinâmicas culturais e políticas da sociedade analisada. Ademais, buscaremos identificar como se davam as relações de privilégios e conflitos na vida dos músicos com a sociedade da época, através de suas atuações nessas bandas e em suas vidas particulares.

Kinshasa e Brazzaville à época eram os principais pontos irradiadores e receptores de músicos africanos que almejavam por maior visibilidade artística e por uma carreira internacional. Lá concentravam-se os maiores e mais populares estúdios de gravação, lojas de instrumentos e os famosos *bar-dancings*. Efervescência cultural, era nas capitais congolezas que acontecia o *rendez-vous* total dos amantes da música africana. Canções latinas mescladas a influências caribenhas tocadas por mãos africanas, com instrumentos de toda parte do globo num fazer por vezes cuidadoso, por vezes distraído ganhavam corpo. Era no cenário caótico, quente e dinâmico dos portos e margens do rio Congo que as rumbas nasciam. Canções iam sendo adaptadas, elaboradas cada qual com seu toque especial, mas segundo estudiosos da música como Manda Tchewba,⁹² Michel

⁹⁰Tradução livre: o mundo inteiro quer dançar música da África.

⁹¹Phyllis 201.

⁹²TCHEBWA, Manda. *Terre de lachanson. La musique Zairoise hier et aujourd'hui*. Belgium: Duculot, Afrique Editions, 1996. _____ *Langages et aphorismes dans lachanson congolaise. Masques onomastiques*. Paris: Éd. L'Harmattan, 2011. _____ *Sur les berges du Congo on danse la rumba. Ambiance d'un ville et sa jumelle: Kinshasa/ Brazzaville des années 50-60*. Paris: L'Harmattan, 2012

LONOH,⁹³ Gary Stewart,⁹⁴ Bob White,⁹⁵ entre outros, elas nasciam sempre seguindo uma das bandas que se tornaram escolas musicais: African Jazz e OK Jazz. Sobre o perfil universalista baseado na valorização da negritude a partir da qual a rumba congoleza também se estabeleceu, Michel Lonoh destaca que:

Em suma, a música negra é um fenômeno social, um fenômeno coletivo, um fenômeno comunitário. É a interpretação do acontecimento social, político, econômico e religioso tanto quanto pode ser considerado uma mercadoria destinada à massa.

A música negro-africana com design zairense pertence inteiramente à nossa sociedade moderna em desenvolvimento: uma música mística, feminizada, personificada, urbanizada e universalizada; os mesmos temas, as mesmas fontes de inspiração e o mesmo público.⁹⁶

Nesse sentido, acreditamos que o estudioso busca compreender esse estilo musical como um fenômeno social coletivo, constituído a partir do plural e que tem por objetivo traduzir uma experiência que espelha o particular e o comunitário. O caráter cosmopolita e híbrido da rumba congoleza é uma de suas principais características. Com forte influência musical sul-americana e caribenha, o estilo musical banhou-se também em outras águas. São tantos os retalhos que formam a manta sonora que confere à rumba congoleza o seu estilo, que ousaríamos dizer que o mais interessante não seria buscar as origens desses fragmentos, mas sim compreendê-los como elementos que fazem da rumba congoleza o que é. De acordo com o etnomusicólogo Jesse Samba:

Com o desenvolvimento da rumba, sua principal característica musical passou a ser a interação polirrítmica e improvisação dos instrumentos ocupando as frequências mais baixas, originalmente embalando caixotes ou gavetas de um guarda-roupa, e posteriormente membranofones. Os tambores do tipo Ngoma dos Bakongo e de outros povos de língua bantu são os predecessores organológicos dos membranofones que passaram a fazer parte do conjunto da rumba, cujos nomes testemunham essa ligação: conga, bombo, tumbadora.⁹⁷

⁹³ LONOH MALANGI, Michel. Essai de commentaires sur la musique congolaise, Kinshasa, ANC/SEI, 1969. _____ Negritude, Africanité et Musique Africaine. Centre de

Recherche Pédagogique

⁹⁴ STEWART, Gary, Rumba on the River, A history of The Popular Music of The Two Congos, London, New York, 2000.

⁹⁵ WHITE, Bob. W. Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms. Cahiers d'Études africaines, 168, XLII-4, 2002, pp. 663-686.

⁹⁶ LONOH, Negritude, p.46.

⁹⁷ WHEELER, J. S. M. Made in Congo: Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood. 1999. Dissertação (Mestrado), Ethnomusicology, University of Wisconsin-Madison, Madison.

Através de periódicos, documentos da administração colonial belga e músicas do período, verificamos os músicos como atores sociais que possuíam identidades e propostas diferenciadas sobre o futuro, construídas a partir de suas experiências e trajetórias de vida. Estas propostas anticoloniais e esse olhar distinto, que não era homogêneo, tinham suas críticas apoiadas em ideais europeus, na experiência colonial, em saberes tradicionais e nas várias trocas, fossem estas regionais, nacionais, transnacionais ou mesmo transcontinentais. “Uma lacuna em muitas histórias da arte, assim como uma lacuna em algumas histórias da música, é isolar o fenômeno musical de um mundo onde ele sempre foi integrado.”⁹⁸ Desse modo, em relação ao importante papel social desempenhados pelos artistas, Lonoh destaca:

Todo cantor busca contato e consideração da multidão. Na verdade, o homem da música sente a necessidade de estar em boas condições. A comunicação de sua personalidade, ele muitas vezes consegue com notável sutileza de coração:

- a canção, fenômeno social, é fruto dos fatos sociais que o cantor coleta ao observar as massas.
- reveladora antropológica, a cantora sente o desejo profundo de poder contar a história de um acontecimento por vezes banal, ativo, propulsor.⁹⁹

Isto posto, podemos verificar os diversos intercâmbios de elementos de diferentes culturas presentes na música e utilizados pelos músicos em suas produções e também como parte integrante da identidade reivindicada por esses indivíduos que diariamente teciam a história do Congo, presentes nos bares, nas ruas, nas mineradoras, nas fábricas e em tantos outros. A partir desse olhar, verificamos uma caótica, mas não confusa, multiplicidade cultural, que num olhar simplista poderiam ser separadas em latinas, europeias, americanas etc. que simultaneamente formavam o jeito de pensar, agir, se identificar, dançar e cantar que se tornariam denominados como tipicamente congoleses. Sobre os fluxos culturais contínuos presentes no globo, a autora Isabela Aranzandi, etnomusicóloga guinéense e historiadora, destaca o dinamismo no Atlântico, evidenciando que:

No Atlântico fluem correntes vivas que não viajaram apenas em uma direção. As trajetórias de retorno refletem-se em alguns aspectos da

⁹⁸ LONOH, Malangi Bokelenge. *Négritude, Africanité et Musique Africaine*. Kinshasa : Centre de Recherches Pédagogiques, 1990, p.41.

⁹⁹ LONOH, Malangi Bokelenge. *Négritude, Africanité et Musique Africaine*. Kinshasa : Centre de Recherches Pédagogiques, 1990, p.46.

cultura musical de Annobonense e Fernandinos, que a moldaram com contribuições de outros crioulos africanos e britânicos ou hispânicos de colônias americanas ou assentamentos africanos no início da colonização. Esses fluxos culturais estão inseridos em espaços localizados na costa oeste da África e são produtos de processos baseados nas relações entre diferentes povos, em um recorte temporal que se inicia após a abolição da escravidão no período colonial e pós-colonial.p.64)

Nesse sentido, acreditamos importante repensar a essencialidade africana forjada a partir da implantação do violento e segregacionista sistema colonial belga e de olhares eurocêntricos sobre a sociedade congoleza. Como sabidamente destacaram os estudiosos Boaventura Santos e Maria Paula Menezes, o projeto colonial empenhou-se em reduzir as experiências sociais não ocidentais, homogeneizando a diversidade culturais, sociais e políticas dos que estavam submetidos a esse projeto.¹⁰⁰ Para mais, juntamente à simplificação do conhecimento desses sujeitos, observa-se que o projeto colonial propôs também limitar a experiência destes como orientada por um comportamento instintivo. Nesse sentido é interessante analisar a constante profusão de influências externas na cultura e na música popular congoleza do período que se apresentava nos jornais congolezes da época. O desenrolar do debate em torno de qual dos estilos representariam de forma mais apropriada o momento e, sobretudo, a cultura vigente congoleza da época consistia em contrapor os dois músicos e seus estilos. Apesar de em muitos momentos ambas as orquestras terem suas produções musicais destacadas como influenciadas pelos ritmos latinos e caribenhos ao longo da segunda metade dos anos 1950.

Essas conexões podem ser exemplificadas a partir da atuação da cantora Lucie Eyenga, da banda African Jazz e da banda OK Jazz. Lucie Eyenga, uma das primeiras vedetes da música congoleza, é uma cantora que teve intensa atuação no cenário musical congolês, obtendo grande popularidade em seu país e também no mundo internacional. Lucie Eyenga exemplifica brilhantemente a participação ativa e intensa das mulheres dentro do processo de estabelecimento da rumba congoleza e sua globalização já nas décadas de 1950 e 1960.

Lucie Eyenga e o músico Grand Kallé, enquanto líder e representante da banda African Jazz e Franco Luambo, do grupo OK Jazz foram escolhidos aqui devido ao importante legado, mas também por representarem distintas origens sociais dos que se

¹⁰⁰ SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010, p. 10.

aventuravam na carreira musical nos anos 1950. Do mesmo modo que esses cantores irradiaram seus trabalhos também recepcionaram influências de diversas culturas e partes do mundo. Em uma biografia sobre a vida de Grand Kallé, o pesquisador congolês OnyumbéTshonga destaca o diálogo constante de Grand Kallé com artistas de outros lugares do mundo:

O contato com músicos estrangeiros foi benéfico? Conheceu e trabalhou com o saxofonista belga FudCandrix, o organista belga Pilaeis, o saxofonista camaronês Manu Dibango e mais tarde o baterista belga Charly, o flautista afro-americano Don Gonzale. Joseph Kabasele teve assim a oportunidade de familiarizar-se não só com os diferentes ritmos, mas também com vários instrumentos.¹⁰¹

Desse modo, o intelectual congolês OnyumbéTshonga evidencia frequente movimento de troca entre os músicos, seja por contato e convivência direta entre eles no próprio Congo, seja por deslocamentos das canções que entravam e saíam do país com as pessoas em suas bagagens culturais ou através das rádios, cinema, teatro e tantas outras possibilidades. As formas e quantidades de conexões culturais são de difícil definição, porém muito nítidas quando olhamos como as rumbas congoleesas se relacionavam com os meios sociais, políticos e econômicos. O autor pontua duas principais canções da banda African Jazz: “Para Fifi”, conhecida também como “Félicité” e “Kallé Kato”, conhecida também por “Ambiance” – as quais você pode apreciar através dos respectivos links: <https://youtu.be/7CFwpxZtk8c> e <https://youtu.be/h7zYQVT2yLo>. Segundo ele, as canções “atravessaram o Atlântico” num movimento de retorno às origens e “foram interpretadas por um grupo sul-americano”.¹⁰² Essas duas músicas, compostas por Grand Kallé, retratavam temas cotidianos próprios, com repercussões amplas. “Para Fifi” foi feita para homenagear uma radialista do Congo Brazzaville, chamada Félicité, a qual teria encantado o coração e os olhos de Kallé. Ao passo que Kallé Kato canta o ambiente otimista de renovação

¹⁰¹ Tradução livre da autora. Trecho original: “Le contact avec des musiciens étrangers lui a été bénéfique? Il a pu connaître et travailler avec le saxophoniste belge FudCandrix, l’organiste belge Pilaeis, le saxophoniste camerounais Manu Dibango et plus tard le dromeur belge Charly, le flûtiste afro-américain Don Gonzale. Joseph Kabasele eut ainsi l’occasion de se familiariser non seulement avec des rythmes différents mais également avec des instruments divers.” P.326 Tshonga Onyumbé. “KALLE Jeef Ou Joseph Kabasele Tshamala Biographie Et Œuvre D’un Chanteur Congolais.” *Annales Aequatoria*, vol. 20, 1999, pp. 323–353. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25836656. Accessed 22 Nov. 2020.

¹⁰² Tshonga Onyumbé. “KALLE Jeef Ou Joseph Kabasele Tshamala Biographie Et Œuvre D’un Chanteur Congolais.” *Annales Aequatoria*, vol. 20, 1999, pp. 323–353. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25836656. Accessed 22 Nov. 2020.

pré-independência que se estava vivendo. O estudioso Onyumbé realça ainda a realização de várias turnês de Grand Kallé e African Jazz dentro do próprio Congo e em países vizinhos. De 1956 a 1958, o African Jazz organizou uma turnê que o levou às principais cidades do país e a Brazzaville.

O ano de 1960, aponta Onyumbé, teria sido o período de abertura do grupo African Jazz ao mundo internacional tanto no continente africano, devido à realização de uma longa turnê pela África Ocidental e também pela Europa. Provavelmente o estudioso escolheu 1960 para marco de internacionalização do grupo por também se tratar do ano de oficialização da independência. Daí mais uma vez verificamos o quanto também as análises sobre a atuação das bandas estão interligadas aos fatos políticos do país. Ademais datas e marcos, o interessante é verificar que em vários momentos, desde o seu estabelecimento, a rumba congoleza é notadamente globalizada e globalizante. Nesse sentido, destacamos que:

A força da cultura, disse Aimé Césaire, apelando aos criadores e tomadores de decisão, é a capacidade de produzir armas. À medida que a sombra onipresente do vigia se desvanece, podemos, como uma homenagem, renovar a ele o juramento de nossa fidelidade à nossa busca! Para nossa luta. Pela reabilitação e salvaguarda da música do Congo, parte integrante da sua alma e da sua identidade. Uma luta inacabada!¹⁰³

Portanto sobre as composições dos músicos o acadêmico congolês Lupwishi Mbyamba defende que: “Em sua obra, o compositor pode ceder ao chamado da vida cotidiana em seu ambiente, pode adotar um discurso externo à música e produzir obras cuja conexão com situações sociais particulares seja fácil, mas não são essas situações que condicionar a música.”¹⁰⁴ Nesse sentido, composições musicais são vistas como representante da vivência e comportamentos existentes numa dada sociedade, ou seja, a música constata o que já está na sociedade e cultura.

Algumas pessoas questionam o estilo de vida do músico (trabalho noturno, múltiplos parceiros sexuais, drogas e álcool etc.), mas também são ansiosas em explicar que o músico desempenha um papel importante como um comentarista social ou moralista. O falecido Franco, cofundador e líder da OK Jazz, muitas vezes é tido como exemplo. As pessoas falam do forte conteúdo social em sua música como algo relacionado à sua posição marginal na sociedade. Os

¹⁰³ MBYAMBA, Lupwishi. Aux carrefours de la musique. P.27

¹⁰⁴ MBUYAMBA, Lupwishi. p.275.

relatos populares da história de Franco geralmente enfocam a importância de sua mensagem e como sua capacidade de transmiti-la devido a seu início humilde.¹⁰⁵

Também é possível perceber a relação entre jogos de futebol e as bandas de música no Congo. Os campeonatos e jogos tinham correntemente apresentações de bandas músicas em seus eventos, além do fato de muitos artistas do mundo musical estarem em constante circulação com os campos. Apesar das poucas evidências históricas ou mesmo produção bibliográfica encontrados até este ponto da pesquisa que nos permita discorrer mais detalhadamente sobre a relação entre artistas e futebol no Congo-Kinshasa.

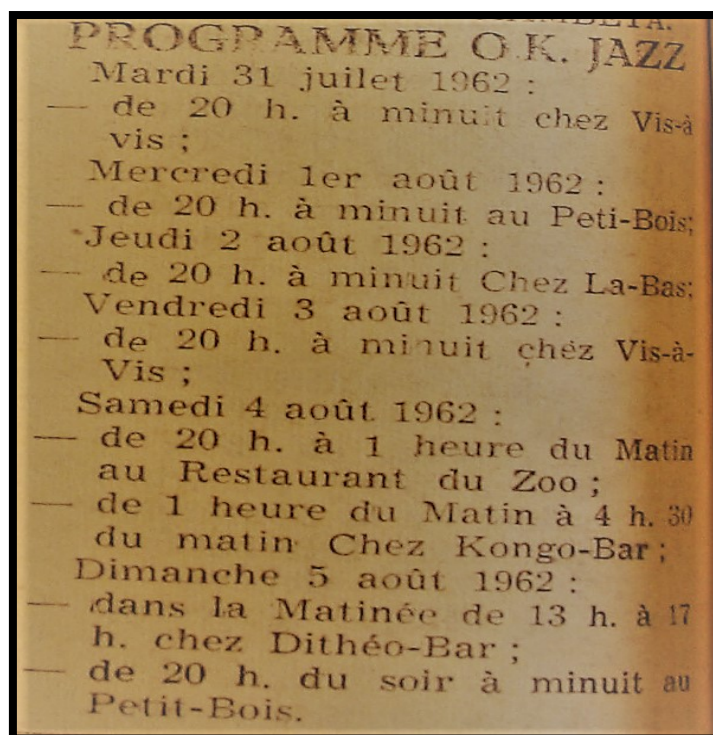
Por exemplo, o colunista do jornal *PrésenceCongolaise*, Vicky Kambeya, além de escrever artigos sobre o universo musical também escrevia sobre futebol. Esses faziam parte do mesmo mundo: o lazer. Outro exemplo dessa interação constante é que frequentemente campeonatos e jogos tinham como abertura apresentações das orquestras congoleesas. Em uma publicação do jornal *PrésenceCongolaise* é noticiado: “OK JAZZ encontra Amida 1-1”.



¹⁰⁵ p.136, GARY STEWART »

Figura 10. Apresentação noturna da orquestra OK JAZZ no estabelecimento *Léo – la-Noir*.¹⁰⁶

As apresentações dessas bandas eram intensas. A imagem acima, uma foto publicada no *Jornal Actualités Africaines* que noticiava uma animada apresentação noturna da orquestra OK JAZZ no estabelecimento *Léo – la-Noir* comuns nas noites agitadas de Leopoldville. Geralmente tocavam desde o início da semana, terça-feira até o domingo de madrugada.



Agenda semanal da orquestra OK Jazz publicada no *hebdomadário*

Présence Congolaise. Figura 11.

Tal como podemos observar em uma agenda de shows semanal da orquestra OK JAZZ que foi publicada pelo *Présence Congolaise*, os grupos mais famosos, como African Jazz e Ok Jazz aos finais de semana chegavam a se apresentar em mais de um lugar por dia, tamanha demanda e sucesso que tinham com a população em finais da década de 1950 e 1960.

Outra característica que pudemos verificar através dos jornais sobre como se davam as apresentações das orquestras consiste na escolha de um espaço de

¹⁰⁶ Arquivo Musée Royal de l'Afrique Centrale. *Jornal Actualités Africaines*.

apresentação contínuo. Através de uma espécie de parceria entre a orquestra e o estabelecimento, o grupo cantava ao público desse espaço regularmente durante um ou mais dias da semana ao longo de meses ou semanas. Desse modo, era comum que grupos musicais congolese se fixassem durante um período em um bar ou restaurante. Além desses espaços facilitarem a logística das bandas em relação a equipamentos musicais, como caixas de som, instrumentos, palcos etc., possibilitavam também que esses músicos divulgassem suas novas canções e rememorassem as já conhecidas. As repetidas apresentações possibilitavam tanto um maior acesso do público aos artistas e a difusão de suas canções quanto a memorização destas músicas pelos frequentadores e frequentadoras desses bares e restaurantes.

Em uma publicação de 1962, o Jornal *PrésenceCongolaise*, sob o título “African Jazz: AdieuSarma-Congo” noticia o encerramento de uma temporada de seis meses do grupo African Jazz e Grand Kallé no *bar-restaurant Sarma Congo*. A mesma também anunciava o novo endereço em que o grupo irá iniciar sua nova temporada. Segundo o jornal, o grupo se despediu com brilhantura. Seria a última apresentação do grupo, mas Kabesele, Nico, Dechaud, Kibonge, Puiante, Menga, Baskis alcançaram seu ápicequando, ao final do show,tocaram seus maiores sucessos do ano. Desse modo, a ocasião foi destacada devido tamanho sucesso provocado pelo grupo na plateia que naquele momento "cantava em pé e se agitava no local" que entoava suas canções com tamanha energia queparecia ter "se transformando, na banda African Jazz", na própria celebridade do evento. Assim foi descrita a noite que encerrava a temporada desta "amigável orquestra"que iniciaria novo ciclode apresentações "todas as noitesno Kongo-Bar."¹⁰⁷

¹⁰⁷PrésenceCongolaise, 1958.

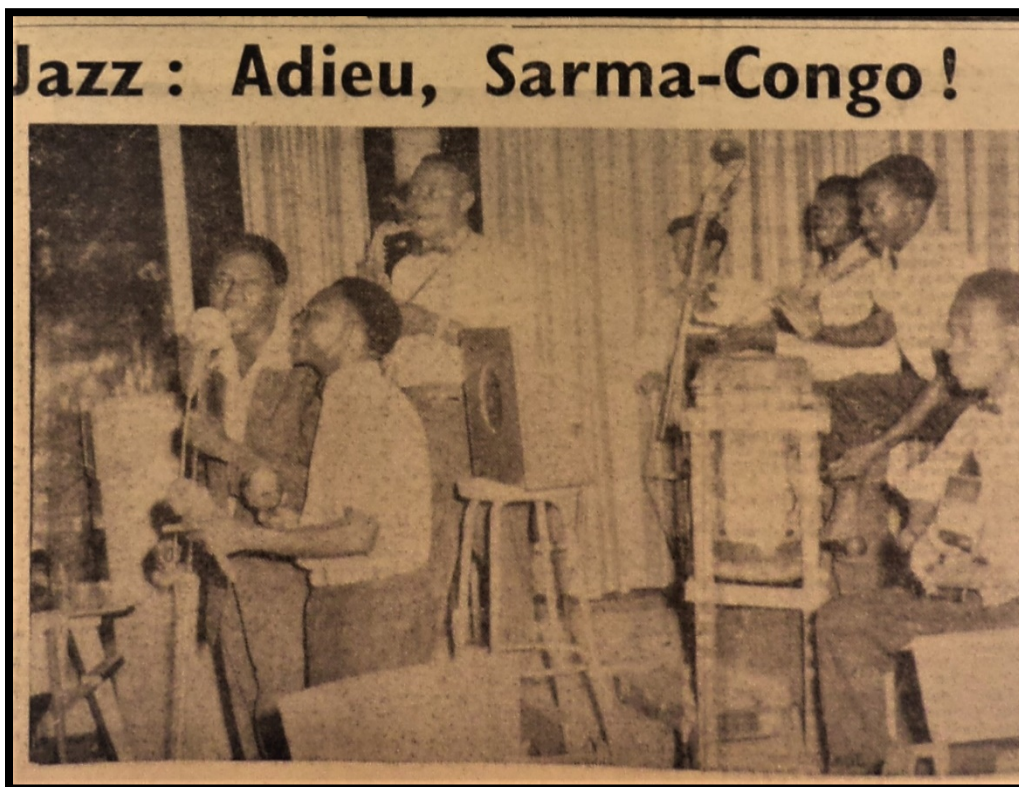


Figura 12. Foto de show de despedida da orquestra African Jazz no bar-restaurant Sarma-Congo.

A rumba congoleza, então, constituiu e constitui-se ainda hoje em um termo amplo, ou termo guarda-chuva, que abraçou diversos estilos da diáspora negra, seja americanos ou caribenhos que predominaram na atmosfera congoleza e no mundo nessa época. Da mesma maneira com que a rumba congoleza, enquanto gênero musical se formou a partir de uma demanda de se denominar novas variações musicais que se estabeleciam entre as décadas de 1940 e 1960, ocorreu também em outros territórios esse processo.

Assim, a cumbia começa a ser consolidada como gênero musical do repertório popular da Colômbia, entendida como termo guarda-chuva para abarcar uma grande variedade de ritmos provenientes da costa colombiana. Segundo Felipe Trotta, músico e musicólogo brasileiro, o fenômeno comunicativo decorrente da música popular opera principalmente a partir da distinção de universos sonoros em gêneros musicais. Argumenta que “os gêneros instauram um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar” (Trotta, 2008: 1). Nesse sentido, a cumbia colombiana consolida-se em meados do século XX como um desses gêneros populares que se delineiam a partir de sua execução nas cenas musicais

urbanas, por meio das rádios e gravadoras, carregando lastros culturais, históricos e regionais no processo.¹⁰⁸

A década de 1960 foi caracterizada por uma crença inebriante em soluções instantâneas. Foram anos vitais de despertar, de orgulho e de erro. Os movimentos dos direitos civis e do Black Power reacenderam as possibilidades para grupos privados de direitos civis dentro desta nação. Mesmo que lutemos contra inimigos comuns, às vezes a atração de soluções individuais nos torna descuidados com as diferenças uns dos outros, o que pode dizer sobre nós mesmos. Como se todo mundo não pudesse eventualmente ser muito negro, muito branco, muito homem, muito mulher. Mas qualquer visão de futuro que possa abranger a todos nós, por definição, deve ser complexa e expansiva, difícil de alcançar. A resposta para o frio é o calor, a resposta para a fome é a comida. Mas não existe uma solução monolítica simples para o racismo, o sexismo, a homofobia. Há apenas o foco consciente em cada um dos meus dias para mover-me contra eles, onde quer que eu os encontre, onde quer que eu me encontre com essas manifestações particulares da mesma doença. Ao ver quem somos, aprendemos a usar nossas energias com maior precisão contra nossos inimigos ao invés de contra nós mesmos.¹⁰⁹

Por fim, as palavras de Audre Lorde, intelectual afro-americana de raízes caribenhas, sobre a década de 1960 nos EUA nos oferece mais ponto de reflexão sobre as conexões globais desse período. A luta por estabelecimento de uma identidade negra era inegavelmente um movimento mundial nessa época. O que a autora evidencia como a expansão de construção de estratégias para humanização dos povos negros, pode ser claramente percebida no processo e estabelecimento da rumba congoleza como estilo musical representativo da identidade e cultura congoleza. Tal como, de forma mais direta, os movimentos de libertação africano que eclodiram nesse mesmo período. É evidente, assim, que em todo o globo diversas formas de manifestação eclodiram como estratégias de (r)existir, de ser para si e para o mundo. Modos não somente de ser negro ou negra, mas de ter respeitado seus direitos civis, cultura e história, que foram rebaixadas e negligenciadas devido a negritude que as constituía.

2.1.

Ser músico na sociedade colonial congoleza

¹⁰⁸ (p. 51 e 52, OUTROS TERRITÓRIOS DA CUMBIA: CONSOLIDAÇÃO DA CUMBIA PERUANA COMO GÊNERO DE MÚSICA POPULAR »

¹⁰⁹ LORDE, Audre. *The master's tools will never dismantle the master's house*. UK: Penguin Books, 2018, p.39.

Sobre o perfil dos músicos das décadas de 1940-1960 é interessante observar algumas características constantes dos que se aventuravam no universo musical do congo colonial. Esses homens e mulheres iniciavam suas carreiras ainda adolescentes, com idade entre 14 e 20 anos. Em busca de melhoria de vida, seja na questão financeira ou mesmo de status, a carreira musical era uma possibilidade de transformação social.

Geralmente esses artistas se organizavam em grupos formando as chamadas orquestras, estrutura de grupo musical muito frequente nessa época. Nas fontes e bibliografias consultadas não verificamos a atuação de cantores ou cantoras solos ou mesmo formação de duplas. As orquestras congoleesas – como eram chamados os grupos que se dedicavam a música popular congoleesa da época.

A respeito do comportamento, apesar de ser considerados emissários da sociedade, não raro eram presos por burlarem as leis coloniais, como andar de Vespa sem habilitação, estar a noite nas ruas sem portar documento de identificação etc.; tal como pudemos verificar na trajetória de Franco. Não possuíam uma certa fidelidade aos grupos as quais iniciavam suas carreiras. Constantemente mudavam de grupos ou formavam seus próprios grupos. Sendo prática corrente entre bandas pequenas ou mesmo as mais consagradas como OK JAZZ e African Jazz, que tiveram ao longo de suas trajetórias várias formações, com idas e vindas de um mesmo músico ou por incorporação de novos músicos.

Outro fator igualmente diverso também era a origem social dos músicos, já que verificamos através de biografias. Com pouca ou nenhuma escolaridade, havia autodidatas, os que aprendiam a arte musical com amigos, amigas ou familiares e também os que, a partir dos corais das igrejas acessaram aulas de canto ou de algum instrumento. Eram originários de diversas regiões do Congo-Kinshasa e também fora dele. Podemos destacar o angolano Manuel d'Oliveira, a cantora EbibiNgondo e o músico Manu Dibangu, que eram camaroneses. Citamos Henrique Tinapa, ou Henri Tinapa, guitarrista e compositor e 'cantor griot' e TokanuaNdongalaGracia que era guitarrista, cantor e compositor, sendo ambos angolanos.

A escolha em seguir a carreira de artista estava também relacionada a interesses pessoais próprios ligados a êxito social, de forma mais significativa, e econômico. Tchewwa traz uma importante reflexão sobre o que significava ser músico, destacando a promoção social possibilitada no contexto colonial congolês, exemplificando formas de agência a partir das brechas. Para ele, o músico, "este indivíduo que está fora de controle agora é capaz, dentro dos limites das regras sociais coloniais, de encontrar para

si um modo de vida que o satisfaça em um sentido muito real e que traga uma relativa plenitude. Mas ele ainda está longe de se tornar, por sua arte, o milionário sonhado por todos.¹¹⁰ "

Desse modo, os músicos podiam ser de origem popular como Luambo Franco, ou pertencer a uma família mais abastada como Grand Kallé. Segundo a intelectual Phyllis Martin a pouca recompensa monetária dos músicos é um importante elemento a ser considerado. Sobretudo durante o período colonial, eram pequenas as possibilidades para organização de instituições ou associações que possibilitassem regulamentações. Associado a isso, percebemos também que a atividade musical era fortemente ligada a concepção de lazer e ao entretenimento dos trabalhadores e trabalhadoras urbanos. Seus artistas eram apreciados por um público que não se restringia a movimentada capital Leopoldville. Seus ouvintes eram mulheres e homens africanos ou não, pertencentes a diversos grupos sociais que abrangia desde trabalhadores das minas, das indústrias, funcionários da administração colonial, políticos, universitários etc.

As recompensas recebidas se davam muitas vezes através de agrados, do beber e comer nas matangas e em outras apresentações em troca da boa música. Ademais era também corrente a passada de chapéu ao final ou nos intervalos de suas exhibições, cabendo aos apreciadores contribuir com a quantia que pudessem e quisessem. A respeito da venda de seus discos a situação pouco se modificava. As orquestras recebiam de suas gravadoras uma quantia fixa que era dividida entre seus integrantes. Nesse sentido, até em 1960, independência do país, as gratificações advindas de apresentações ou contratos com gravadoras para as quais trabalhavam ocorriam através de recebimento de carros ou Vespas, tipo de moto muito em voga na época.

Por conseguinte, verifica-se que também era comum que paralelamente às atuações musicais desempenhassem outra atividade remunerada ou que pudessem proporcionar benefícios monetários ou fortalecer o prestígio social. Muitos artistas vinculavam-se, ou mesmo fundavam, associações de ajuda mútua onde difundiam modos de se vestir e de se comportar. Temos como exemplo as associações geradas a partir da banda OK Jazz: AGE (*Association des Gentlemen sélectionnés*) formada por homens e *La Mode*, formada somente por mulheres, os quais depois ganharam uma música para homenageá-los.¹¹¹

¹¹⁰TCHEBWA, M. *Terre de lachanson: la musique Zairoise hier et aujourd'hui*. Bruxelles: Duculot, Afrique Editions, 1996, p. 62.

¹¹¹Ver Mustapha Harzoune.

Em uma analogia geral, o pesquisador Onyumbé Tshonga, diz que podemos compreender que “os músicos são os griots dos tempos modernos”¹¹², pela maneira criativa com a qual expressam os sentimentos e processos vivenciados, traduzindo suas experiências através da fala, de gestos e de sons. Esses artistas desempenhavam um importante papel social de mensageiros e guardiões da palavra e ao mesmo tempo também construíam práticas culturais nessa sociedade. O desempenho do músico na sociedade congoleza consistia nas habilidades de representar hábitos, comportamentos e ideias de um tempo. Ou seja, ser músico consiste em portar, mas sobretudo, saber perceber, decifrar e consagrar sentimentos e experiências de uma sociedade. Segundo Manda Tchewwa os artistas de ambas as margens são arautos. Para além da participação no entretenimento, na animação do espaço zairo-congolês, são também mensageiros que veiculam informações. Em suma, eles expressam o que realmente viveram juntos.¹¹³ Segundo o estudioso Michel Lonoh:

Os momentos difíceis de nossas histórias são contados por nossos músicos; os eventos políticos de grande importância são citados pelos cantores; os declínios na consciência humana são registrados pelos músicos, as grandes etapas do crescimento das nações africanas entraram na história da *dance music*.¹¹⁴

Nesse sentido, podemos dizer que ser músico, em termos práticos, oferecia maiores possibilidades de prestígio social e obtenção de benefícios que por vezes só poderiam ser alcançados através da aquisição de uma *carte d' mérite civique*, uma espécie de certificado ou documento que conferia a congolezes e congolezas a pré-condição para almejar o status de *évolué*¹¹⁵. Esses artistas não precisavam se enquadrar em regras sociais ou de comportamento ditadas pelo sistema colonial. Tratados com distinção, os músicos obtinham certo retorno financeiro, através do recebimento de presentes, recompensas ou gratificações em forma de bens materiais e,

¹¹² Musiques Traditionnelles et modernes: A propos des rythmes et des Instruments en République Démocratique du Congo (1950-2002), p.191.

¹¹³ TCHEBWA, M. Terre de l'archon: la musique Zaïroise hier et aujourd'hui. Bruxelles: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.92

¹¹⁴ LONOH, MALANGI, M. Essai de commentaires sur la musique congolaise. Kinshasa, ANC/SEI, 1969, p.47.

¹¹⁵ Consistia num certificado de civilização reservado para as elites congolezas ansiosas por desenvolver harmoniosamente sua personalidade em um nível individual e social, mantendo contato próximo com seu congêneres. Patrice Lumumba Acteur politique. De la prison aux portes du pouvoir. Juillet 1956-février 1960. Paris : L'Harmattan/Musée Royal de l'Afrique centrale. Cahiers Africains/Afrika Studies, nº68-69-70, 2005.

como destaca Tchebwa,construíam para si maneiras próprias de existir diante da sociedade.

O cantor Grand Kallé, por exemplo, acreditava que os músicos de sua geração deveriam se afastar de qualquer imagem que pudesse associá-los a situações ou comportamento que pudessem violar as regras sociais e leis vigentes da época, ou seja, à uma conduta subversiva às quais comumente estes artistas eram relacionados, tal como o uso de drogas, engajamento no movimento Hindobill, infrações de trânsito etc.¹¹⁶ Para Kallé, eles precisavam concentrar seus esforços na profissionalização da carreira e numa conduta edificante dos músicos, já que estes eram um dos principais representantes dessa sociedade que se construía e se mostrava ao mundo.Dessa maneira, obillismo foi um fenômeno social urbano impulsionado pela juventude congoleza durante as décadas de 1950-1960. Esses jovens buscavam ressignificar suas frustrações, críticas ao sistema colonial e suas imposições comportamentais e desejos de transformação de suas condições marginais diante da sociedade através de uma espécie de *estilo de vida* que confrontava os parâmetros morais e regras discriminatórias dessa sociedade colonial. Segundo Manda Tchebwa, o movimento Bill ou Yankee se deu a partir da “conjunção de vários fatores sociais: a urbanidade, a cidadania, com seus desfechos (promiscuidade, desemprego, banditismo...), a ascensão do elitismo graças ao desenvolvimento do sistema educacional, o advento do materialismo extremo, a emigração, a ascensão do cinema americano (Western)”. O autor explica o estabelecimento desse movimento social devido à rápida urbanização ocorrida em Kinshasa, já que apartir da década de 1920, quando o número de habitantes era de 180.000 na cidade, teria tido um aumento exponencial em sua população, que em 1956 já passava dos 300.00 habitantes. Destacando que juntamente a esse crescimento populacional atrelado ao culto ao consumismo desenvolveu-se uma demarcada estratificação que, segundo ele, teria dividido essa sociedade urbana em trabalhadores, imigrantes, nativos e *évolués*. Nesse sentido, devemos destacar que essa configuração social combinava o desorganizado crescimento populacional advindo de imigrações e êxodos ruraisao sistema colonial ainda vigente, o que intricou ainda mais as possibilidades de ascensão social nessa época. Além de acentuar as desigualdades sociais, acabou por dificultar ainda mais o acesso dos congolezes de pouca ou nenhuma escolarização ao mercado de trabalho.

Como um movimento social de perfil jovem, possuía influências estrangeiras advindas dos cinemas e de personalidades internacionais, sobretudo, as norte-americanas. Muitos músicos simpatizavam com o movimento, como foi o caso de Franco e Dr. Nico, que se vestiam numa tendência *à la cowboy* e muitas vezes eram criticados pelos jornais por estarem reproduzindo comportamentos dos *Bills*, acusados de consumo exagerado de álcool, uso de gírias etc. Tchewwa aponta que o fenômeno foi amplificado pelo sucesso dos filmes de faroeste americanos. Para Tchewwa:

O billismo é evidentemente inspirado, em certos aspectos, pela destreza de atores como Buffalo Bill, Gary Cooper, Bing Bill, Opal on Cassidy, Kirk Douglas, vaqueiros habilidosos, fortes que sempre emergem vitoriosos em todas as situações difíceis e perigosas. Esses personagens fascinam e exercem uma atração considerável sobre os jovens a ponto de se tornarem imediatamente seus heróis míticos. Um modelo de coragem e bravura.¹¹⁷

Dentro dessa perspectiva, nos interessa ressaltar que essa visão sobre a atribuição desses artistas também era compartilhada por outras pessoas além do cantor, tal como mostra o jornal *Actualités Africaines* através de uma matéria intitulada “Deplorável atitude de nossas orquestras congoleesas”, que faz críticas contundentes sobre o desempenho que seria inadequado para as bandas congoleesas. São enfatizados a insatisfação em relação aos atrasos das bandas contratadas para animar festas, o tempo de intervalo gasto durante as apresentações e, também, a atitudes ditas *sem modos* de cantores como Luambo Franco, Líder do grupo OK Jazz. Na ocasião referida, o cantor Franco recusou emprestar o microfone para a difusão de um recado, sob o pretexto de que o microfone não pertencia ao dono do Bar, despertando a ira do proprietário, que provavelmente publicizou sua indignação a quem quisesse ouvir. Segundo o jornal, ele teve uma atitude desapropriada ao modo como um cantor deve se apresentar ao seu público.

“O feiticeiro das Ondas” Franco de Mi Amor e o jovem contrabaixista Tshamala.

¹¹⁷TCHEBWA, M. *Terre de lachanson: la musique Zairoise hier et aujourd’hui*. Bruxelles: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.122.



Figura 13. “feiticeiro da guitarra” Franco De Mi Amor, segurando sua guitarra e o jovem mencionado Tshamala no contrabaixo¹¹⁸

Além da esfera musical, o cantor e guitarrista Franco também tinha o futebol e a associação de elegância *Florette-Modèle* como outros espaços sociais de atuação. Ele auxiliou na fundação dessa associação já em setembro de 1958, na qual ocupava o posto de vice-presidente.¹¹⁹ Sobre a relação das associações de elegância e de ajuda mútua que se faziam cada vez mais numerosas no Congo, o congolês Nimy Nzonga, músico e estudioso da música destaca:

O ano de 1958 começou assim nos «chapeaux de roue». Os hits musicais pululavam e os membros do grupo compartilhavam uma fraternidade e também uma coesão que se refletia no plano musical. Durante esta época, na cidade de Kinshasa enxameiam vários movimentos associativos, que constituem uma das principais fontes de inspiração das grandes orquestras: Ok Jazz, African Jazz, Rock'A mambo, Conga Jazz etc.

¹¹⁸“Fonte: Arquivo Musée Royal de l’Afrique Centrale. Bibliothèque Congo Indépendant hebdomaire Présence Congolaise.

¹¹⁹“Florette- Modèle” la plus jeune des associations d’élégance de kinoises. Actualités Africaines, 17 de octobre de 1960.

Franco, diferentemente de Kallé, vinha de uma família de poucos recursos financeiros e não frequentou a escola por muitos anos. Teve infância e adolescência marcada por uma intensa vivência nas ruas de Kinshasa, onde trabalhou como vendedor de quitutes para ajudar sua mãe com as despesas. Nas ruas aprendeu a tocar instrumentos enquanto aproveitava suas horas livres. Sua experiência transbordava assim na maneira de agir e criar suas canções, sabendo bem expressar toda a intensidade do lado boêmio e transgressor noturno e citadino de Kinshasa, segundo Tchebwa, Franco destila as maneiras com um humor acompanhado de detalhes de um cinismo vicioso. Isto posto, o músico já considerado artista subversivo as regras da então administração belga devido sua trajetória marginalizada, foi julgado por sua atitude durante a apresentação no bar a qual foi considerada como mal exemplo de conduta e evidenciando como gesto não deveria ser reproduzido por outros músicos. Sobre a questão da dedicação e estima ao público e a quem contratou o concerto, o jornal destaca:

Da mesma forma, quantas vezes nossas orquestras não foram enviadas de volta de um concerto devido a um atraso inaceitável...Com isso concluímos que nós, músicos congolese, não temos a consciência profissional e que eles ainda não entenderam a importância que devem dar a um concerto pelo qual foram tão bem pagos: 3500 francos por 3 ou 4 horas de duração, por vezes, para uma orquestra de 6-7 pessoas: o que pedimos é que eles tomem a consciência. Que coloquem na cabeça a assiduidade dos músicos da Europa, ou pelo menos eles peguem essas informações quando o African Jazz retornar de lá, como eles terão vivido a experiência, os músicos serão convencidos.¹²⁰

Desse modo, o trecho destaca tipos de comportamentos e exemplifica determinadas situações que seriam consideradas inapropriadas, ao olhar ocidental colonial, no que se refere à atuação das orquestras congolese e seus integrantes diante de seu público. O jornal compara a atuação do músico Grand Kallé e sua orquestra na Bélgica, contrastando as duas bandas e suas atuações, defendendo uma maneira mais próxima da fórmula europeia, demandando apresentações onde os músicos deveriam estar *bem-vestidos*, o que significava na maior parte das vezes o uso de ternos, ser pontuais e tocar por mais tempo com apenas pequenas pausas. Essas atitudes demonstrariam uma forma comprometida e profissional de se apresentar ao público. E nessa mesma matéria seriam listadas algumas práticas que deveriam ser seguidas por

¹²⁰ ACTUALITES AFRICAINE, 15 fev 1960.

aqueles artistas que buscassem se profissionalizar e alcançar os critérios de uma banda internacional.

Em conclusão aí está o que nós exigimos de nossas orquestras congolezas:

- disciplina em todos os domínios;
- pontualidade em todos os concertos;
- vestimenta de concerto impecável;
- um intervalo breve e razoável ¹²¹

Nesse sentido, uma série de comportamentos, como os relacionados na lista acima, eram exigidos e esperados dos artistas que à época eram considerados mensageiros da sociedade congoleza que buscava sua independência. Para além de representarem celebridades e figuras de sucesso para os congolezes, esses músicos eram fruto também de exigências de normas e costumes que uma certa elite congoleza buscava estabelecer dentro do projeto de nação independente que se gestava naquele momento. O jornal destaca que “se esses pontos forem rigorosamente observados, não há dúvidas de que nossos artistas músicos poderão fazer bons negócios [...] e também pelo orgulho de um futuro Congo que desejamos independente”.¹²²

Grand Kallé em convergência com os ideais expostos pela imprensa sobre a conduta a ser adotada pelos músicos da época, defendia que um artista músico deveria se casar, ter filhos e construir uma família dentro da normalidade. Considerava que um músico tinha a missão, junto com os líderes anticoloniais da época, de estabelecer a nova sociedade e cultura congoleza. Paralelo a essa imagem, Kallé também foi um grande incentivador da profissionalização dos músicos e da elaboração de canções preocupadas com técnicas do universo musical. Ele próprio fazia questão de seguir rigores técnicos, que considerava de grande importância. Suas composições eram elaboradas a partir de frases curtas que eram recortadas e escolhidas cuidadosamente para que letra e melodia ficassem bem harmonizadas. Além disso, o cantor também fazia questão que suas canções fossem de fácil memorização e que tivessem linguagens acessíveis para uma difusão ampla e eficaz. Dessa maneira, é interessante pontuar tamanha preocupação do cantor com a categoria dos músicos e o do papel social que deveria ser desempenhado por eles. Aliás, a apreensão do musicoteria sido sistematizada através da criação de uma espécie de cartilha, um *code dumusicien* onde

¹²¹ ACTUALITES AFRICAINE, 15 fev 1960.

¹²² ActualitesAfricaines, 15 fev de 1960.

eram relatado as maneiras como um músico deveria agir ou não para inspirar de forma adequada os congoleses.¹²³

Grand Kallé foi convidado a integrar a primeira composição do governo congolês após obtenção da independência, porém preferiu manter sua atuação e comunicação com a sociedade através dos microfones musicais. Onyumbé destaca que “a política, política mesmo, Kallé não queria. Ele tinha sido convidado ao gabinete do Ministério da Informação do primeiro governo congolês. Ele preferiu ‘falar’ do topo da plataforma que é música para alcançar todos”.¹²⁴ Grand Kallé fazia questão de destacar seu encantamento pela música e sua escolha consciente em seguir a carreira de músico como se esta fosse uma maneira pela qual ele optou por realizar a missão de promover a África e a música africana. Este em uma entrevista reitera sua perspectiva sobre sua experiência como cantor:

Eu acho que sempre senti toda responsabilização, de modo que, para a música em si, sem jogar flores para mim, acredito que sou o ponto principal da música moderna dos zairenses; contribuí de várias maneiras para sua promoção. E quando eu fui chamado Grande ou até Velho, quando na época eu tinha 23 anos, não era uma maneira pejorativa. Senti que as pessoas que me chamavam assim não me faziam sentir mal. Eu senti que eles assim faziam porque queriam me dar essa responsabilidade. Desde que deixei a burocracia, a história está lá para provar, creio que sempre tive dentro de mim essa responsabilidade, e foi o que fiz porque os monumentos orquestrais que abundam no país e que refletiram sobre toda a África respondem exatamente a esse apostolado que era meu.¹²⁵

Além de todo o processo criativo que envolve o fazer musical, as canções desse período também podem ser observadas como produções intelectuais pelas quais os artistas traduziam problemáticas complexas em mensagens de comunicação eficazes e simples, de grande alcance social.

2.2. As canções e suas abordagens

¹²³ ONYUMBETshongaOnyumbé. KALLE Jeef Ou Joseph KabaseleTshamalaBiographie Et Œuvre D'um ChanteurCongolais. *Annales Aequatoria*, vol. 20, 1999, p.333. JSTOR, www.jstor.org/stable/25836656. Accessed 22 Nov. 2020.

¹²⁴ ONYUMBE, Tshonga. “KALLE Jeef Ou Joseph KabaseleTshamalaBiographie Et Œuvre D'um ChanteurCongolais.” *Annales Aequatoria*, vol. 20, 1999, JSTOR, www.jstor.org/stable/25836656. Accessed 22 Nov. 2020.

¹²⁵ TCHEBWA, M. *Terre de lachanson: la musique Zairoisehier et aujourd'hui*. Bruxelles: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.104.

Os temas das canções apesar de serem marcadamente sobre mulheres, também falavam sobre discórdias, ingratidão e mazelas vividas no cotidiano citadino. Grande parte das canções caracterizavam-se por composições sensuais, que expressavam os sonhos dos seus jovens compositores em relação à figura feminina; Bolingo (amor) e Motema (coração) eram palavras em lingala frequentes nas composições dessas canções. Esses dois termos seriam escutados em todas as músicas congoleesas de cabaré e fariam rapidamente tour pela África, tornando-se palavras mágicas de flerte e para exprimir os sentimentos dos jovens de Kinshasa.

Embora o gosto pelas canções populares fosse majoritário entre as “massas populares” congoleesas, sua fama não era unanimidade. Conforme observamos em algumas publicações do referido periódico, a música popular podia ser também considerada como de baixa qualidade e meramente comercial. O estilo dançante dessas canções, as letras simples com constante repetição e a fama no mercado musical fizeram com que a música popular pudesse ser considerada apenas um instrumento de diversão cujo objetivo de seus artistas seria o prestígio social e financeiro. Esse tipo de pensamento foi evidenciado num artigo de “Tr. Lubamba”. Para ele, os músicos congoleeses teriam se dedicado demasiadamente às “músicas dançantes”, pois esse estilo proporcionaria retorno financeiro aos artistas através das gravações que produziam. Destaca, assim, em seu artigo “Le Palais Culturel donnera-t-il un nouvel élan à notre musique?”, publicado na seção de “Cultura africana” do periódico:

Nossos músicos, além de algumas músicas folclóricas, dedicam-se exclusivamente à música dançante.

Não é culpa deles também. Atualmente, a produção de registros é um "negócio comercial". Então, produzimos apenas para "pagar". E produzir por arte está como algo desconhecido (...). No entanto, isso não é um motivo para essa situação continuar ou ser mantida. Nossos músicos devem ser guiados por algo que não seja o lucro e o gosto das massas.

O Palácio Cultural Congolês, que em breve será erguido em Kalina, trará um novo elemento? Nós podemos esperar por isso.

Sabe-se que este edifício é "destinado" principalmente a eventos artísticos e culturais. Terá que permitir trocas culturais e artísticas frutíferas entre as duas entidades que vivem aqui na comunidade e preservar nosso patrimônio artístico.

Organizadores de eventos como parte do intercâmbio cultural e artístico acreditar, não se contentar com esta musicalmente trabalha exclusivamente Dance, mas eles vão levar a sério para criar um novo espírito nas "artistas" imitando-os em outros gêneros musicais e encorajando-os com prêmios e outros meios à sua disposição.

No entanto, conforme já abordado, a relevância da música popular no cotidiano congolês está além do entretenimento e da questão comercial, “é bem provável que as canções possam esclarecer muitas coisas na história contemporânea que às vezes se supõem mortas ou perdidas na memória coletiva.

A música popular era assunto constante nos impressos que circulavam no dia a dia dos centros urbanos congolese. Abordada criticamente ou de forma positiva, fazia parte da vivência dos centros urbanos congolese. Estava presente nas notícias, nos eventos e comemorações, nas cartas dos leitores ou na programação do “No encontro das Ondas”, título da programação semanal da Rádio Congo Belga que era publicada habitualmente nas folhas do periódico *PrésenceCongolaise*. Destacamos, desse modo, como o processo de criação, produção, circulação e recepção da música popular estão relacionados aos meios de comunicação, evidenciado neste texto pelas estações de rádios, mas também pelos discos, shows e profissionalização dos artistas.

Como já mencionado anteriormente a música moderna congolese seria estabelecida por dois grupos musicais que se tornariam duas grandes escolas musicais que deixaram o legado de seus estilos próprios de tocar para os músicos posteriores: A Escola African Jazz e a Escola OK JAZZ, consideradas por Tchabwa como as duas grandes *escolas espirituais* que iriam definir a forma de se apresentar e tocar de todas as bandas congolese de rumba posteriores.

Dentre os grupos que surgiram a partir de sua influência – ou da formação de outros a partir de integrantes que saíram da banda em 1963 – nas décadas de 1970, 1980 e mais recentes que teriam seguido a Escola African Jazz podemos citar: African Fiesta, African Fiesta Sukisa, Afrisa, Vox Africa, Orchestre Révolution, Les As, Les Maquisards, African Saoul, Afrizam, Festival des Maquisards, Volcan Ni Beto Ba.

¹²⁶A lista é grande e variada dependendo de cada pesquisador que se ocupa com as influências rítmicas dessas bandas para as gerações posteriores. Tchabwa, por exemplo, destaca em torno de 60 grupos, inclusive os contemporâneos à sua obra que seguiriam a escola African Jazz. O que parece ser consenso é o fato de a maior parte das orquestras formadas nas décadas de 1950 e 1960 terem como grande referência o sucesso do jazz norte-americano, sobretudo diante da imagem de sucesso Louis Armstrong e que as duas grandes bandas congolese incorporaram o termo jazz em referência ao sucesso e sofisticação dados pelo imaginário dos músicos à imagem do artista afroamericano e

¹²⁶ONYUMBE, Tshonga. KALLE Jeef Ou Joseph Kabasele Tshamala Biographie Et Œuvre D'un Chanteur Congolais. *Annales Aequatoria*, vol. 20, 1999, pp. 330. JSTOR, www.jstor.org/stable/25836656. Accessed 22 Nov. 2020.

também pela fama internacional do jazz nos anos 1950. Apesar da maioria desses grupos terem suas canções mais próximas do estilo latino-americano, o termo jazz foi largamente utilizado para nomear esses grupos que se lançavam no universo da busca pela fama. “Eram de fato muitos, para fazer música orquestral em Kinshasa sob o selo de jazz,”¹²⁷ dentre as bandas da época que usaram em seu nome o termo jazz podemos citar várias, deixando ainda tantas outras de fora: African Jazz, OK jazz, Vedette Jazz, Mexico Jazz, Mystérieux jazz, Dymanic Jazz, Likembe jazz, Jazz Moderne, Affeinta Jazz, Angle Jazz, Jazz Popo, Union Jazz etc. Ademais, o jazz, ao lado do mambo e da charanga eram considerados músicas de luxo.¹²⁸

O jazz *símbolo mágico dos anos 1950*¹²⁹ foi utilizado estrategicamente para nomear as orquestras pioneiras, que surgiam com a promessa e responsabilidade de inovar e criar novas formas de viver, tocar e difundir a música congoleza.

É interessante notar que muitas das bandas também eram nomeadas em referência ao continente Africano e não especificamente ao Congo. Acreditamos que essa seria mais uma estratégia de se afirmar, de se promover internacionalmente e também demarcar um não apego ou supervalorização do local, distanciando assim dos chamados ritmos tradicionais.

2.3.

“AFRICAN JAZZ e OK JAZZ, duas bandas, duas notas (musicais)”

O semanário congolês *PrésenceCongolaise* em uma edição de julho de 1962 relata:

Na cidade, muitas vezes discussões acaloradas giram em torno do valor das duas principais orquestras congolezas, “African Jazz” e “OK Jazz”, representadas respectivamente pelo famoso Kale Jeff e pelo igualmente popular Franco. Estamos longe de fingir que somos críticos, mas como essa questão é atual, ela merece ser examinada com certa objetividade.

O trecho acima é apenas uma pequena parte de um grande artigo do jornal que nessa edição dedicou uma página inteira para discorrer sobre os diferentes *tons* de Joseph Kabassele e de Franco Luambo. Em finais da década de 1950, frequentemente jornais e revistas da época dedicavam suas páginas às novidades e notícias do cenário

¹²⁷TCHEBWA, M. *Terre de lachanson: la musique Zairoisehier et aujourd’hui*. Bruxelles: Duculot, Afrique Editions, 1996,p.100.

¹²⁸Idem, p.102.

¹²⁹Ibidem, p.99.

musical congolês. Em formato de artigos, pequenas tiragens ou mesmo grandes debates. As duas principais bandas congoleesas que estavam em voga nesse período eram a orquestra African Jazz, dos músicos Kabassele e Dr. Nico e a orquestra OK Jazz liderada pelo guitarrista e cantor Franco Luambo. Essas bandas eram certamente os alvos mais frequentes das enquetes e polêmicas dos jornais congoleeses, em especial os que se dedicavam às questões citadinas de Leopoldville. A dedicação da imprensa aos músicos e bandas do período revelam o sucesso destes e também nos evidencia a importância desses sujeitos na sociedade vigente. A abordagem ia além de acompanhar o surgimento de novas orquestras ou de noticiar mudanças e tensões entre os artistas já famosos. O jornal *PrésenceCongolaise*, por exemplo, tinha uma sessão específica para os acontecimentos do meio musical, intitulada *Le coindesmusiciens*, e correntemente tecia longas abordagens sobre a atuação, comportamento e função das bandas e dos músicos enquanto representantes da cultura congoleesa. As orquestras de Kalé Jeff, um dos apelidos de kabassele, e de Franco Luambo sem dúvidas se tornaram-se vedetes que foram forjadas como modelos de músicos e também de comportamentos dicotômicos. Os jornais, evidentemente, tiveram efetiva atuação na construção de uma suposta polarização entre as bandas, sobretudo no momento pós-independência. Em edições de 1962 verificamos uma extensa discussão sobre as diferenças, características e qualidades que distinguiriam essas orquestras e seus líderes Kalé e Franco. Na seção *Le coindesmusiciens* sob o título *Deux musiciens, deux tempéraments* (*Dois músicos, dois tons*) do colunista progressista Vicky Kambeya, ele e um leitor e apreciador da música congoleesa passaram meses debatendo sobre as habilidades e peculiaridades desses músicos que foram analisados a partir da adoção de ritmos sul-americanos, de influências europeias e norte-americanas ou não e o quanto esses elementos estariam relacionados à evolução musical ou à capacidade de cada músico. “Tornou-se muito comum falar sobre os talentos de Joseph Kabasele; sua reputação está bem estabelecida, vai além de nossas fronteiras,” evidencia Kambeya sobre a fama alcançada pelo músico e sua banda. Ademais o escritor sai em defesa sobre a utilização de elementos estrangeiros na música congoleesa. Argumenta em prol do cantor kalé, destacando-o como preocupado em desenvolver a música congoleesa a partir da inserção de elementos internacionais. Segundo ele, o cantor queria uma evolução. “Pegando emprestado os ritmos sul-americanos da época, Kabasele provou do que o negro é capaz, principalmente em matéria de assimilação.” Dessa forma, o jornalista relata a forte identificação que orquestras da época possuíam com bandas cubanas e latinas como a

Orquestra La Sonora Matancera, que era cubana e outras menos conhecidas, ou que não conseguimos encontrar referências sobre, tal como a suposta banda Trio Maravilla, a qual também foi mencionada. Dito isso é interessante pontuar mais uma vez a popularidade de canções em língua espanhola no cenário musical e cultural congolês e no mundo durante os anos de 1950, tal como podemos verificar em outros estudos que destacam a popularização de canções latinas em outros lugares, como por exemplo no Brasil, mais especificamente na região de Pernambuco durante o mesmo período.¹³⁰ Dentro do mesmo contexto histórico de estabelecimento de independências africanas e asiáticas concomitante às disputas ideológicas entre os sistemas econômicos capitalista e socialistas por áreas de influências e territórios a militância pelo respeito aos direitos e valorização da cultura negra se agigantava. É dentro desse movimento maior de pulular que o estabelecimento da rumba congoleza enquanto música popular foi elaborada como estilo musical nacional do Congo, adotando o que se considerava de melhor da África, das Américas, do Caribe e da Europa.

Retomando a forma como o jornal apresenta as orquestras de maior vigência no momento, verificamos que o principal foco se dava aos líderes dos grupos musicais. Através de uma espécie de análise sobre as peculiaridades de cada um discutia-se quais elementos se casariam melhor ao que se estabeleceria como a música que mais representaria a identidade e cultura congoleza que se forjava na cidade de Leopoldville para o território congolês, para o continente africano, mas também para o mundo. Afinal, como deveria ser esse ritmo que era reclamado por ser próprio? Deveria ser uno? Sua elaboração era reivindicada, disputada e cuidadosamente discutida nas páginas dos jornais. *Algumas pessoas afirmam e não podem se enganar a priori que a orquestra de Franco é a estrela atual, enquanto ele se esforça para dar à nossa música um toque original e próprio.* Sobre a orquestra OK Jazz e Franco Luambo o escritor Vicky Kambeya que também tecia suas percepções na sessão de esportes do jornal. Apontou que “Franco, que chegou à música um pouco mais tarde que Kabasele, não perdeu tempo em provar que realmente é um artista africano. Expressa com alegria, num lirismo romântico, a alma bantu: os seus impulsos, as suas emoções, a sua amarguraetc.” Nesse sentido, o jornalista desejoso de destacar as diferenças de estilos

¹³⁰ MASCARENHAS, Paula. A Noite da Família Cubana: Uma Análise da Cena Cultural Latina na Cidade do Recife. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza - CE – 29/06 a 01/07/2017.

musicais entre os grupos African Jazz e OK jazz, suscitou calorosa discussão sobre o desempenho e qualidade da produção desses. De acordo com Kambeya:

O chefe da OK Jazz compôs várias obras-primas da arte africana, das quais não podemos negar o valor cultural autenticamente humano e que obtiveram um sucesso esmagador. Quando Franco quer falar conosco, nos comover e nos tocar a ponto de termos uma profunda ressonância religiosa, ele usa todo o seu talento para casar o gênio cultural com realidades profundamente humanas em um ritmo não importa que seja bantu. Em suma, Franco deixa às gerações futuras um rico patrimônio e terá um lugar entre os artistas africanos... Porém, é criticado pelo grande fracasso de não evoluir e isso, e com razão. A música do OK Jazz "estagna", resultando em monotonias e repetição dos mesmos temas. Há registros em que Franco vagueia por sussurros monstruosos que não rimam com nada. Ultimamente ele está passando por uma regressão séria e às vezes sai de uma baixaza indescritível.¹³¹

Da mesma forma em que os músicos influenciavam comportamentos e práticas na sociedade estes certamente recebiam os sentimentos e desejos de seu público e da sociedade em que viviam.

Ao analisar os jornais notamos frequentes comparações entre as duas bandas e seus representantes. Muitas vezes as manchetes anunciavam notícias sobre estes que mais pareciam incitar uma competitividade de sucesso ou convencer ao leitor que as bandas African Jazz e OK jazz estavam em lados opostos e consequentemente Grand Kallé e Franco eram adversários. Nos estudos sobre a rumba também pouco se fala sobre a relação entre esses músicos. Costumam abordá-los como quase que não contemporâneos, deslocando a atuação de um com o outro, como possíveis apresentações, gravações ou projetos desenvolvidos por eles. Ambos com grande impacto na consolidação da rumba congoleza enquanto estilo musical, traçaram cada qual à sua maneira uma forma de cantar e dançar a rumba. Seria também interessante conseguirmos perceber se havia e como se dava as cooperações entre os músicos, inspirações e outras relações que se evidencia que essas pessoas circulavam em espaços e vivenciavam experiências similares e/ou complementares, tal como em suas redes comerciais ou de amizade, certamente possuíam pessoas em comum. “Kallé era um homem por quem Franco tinha o maior respeito. Foi ele quem virtualmente inventou a música do Congo, cujo estilo de jazz se tornaria tão popular em toda a África, e nos

¹³¹PrésenceCongolaise, 1962.

primeiros anos o estilo de jazz OK era muito semelhante com base em ritmos de rumba e instrumentação solo.”¹³²

É fato que os grupos eram os mais famosos daquele momento e talvez essa aparente disputa representasse uma estratégia comercial ou jornalística de dinamizar as diversas notícias sobre esses músicos e suas orquestras. “A principal diferença entre os dois tipos de música era que o African Jazz apresentava cantores individuais e uma linha instrumental independente, ao passo que Franco sempre foi instrumentista e cantor.”¹³³

No início da década de 1960 parece surgir uma necessidade de diferenciar o estilo dessas duas bandas ou mesmo encontrar classificações que definissem ou restringissem suas expressões artísticas. O *Presence Congolaise*, numa continuidade sobre o debate no início do mês, em artigo intitulado *Dois músicos, duas notas (II)* destaca:

Evoluindo com o tempo, Kallé Jeff (para os íntimos) introduziu em nossa música sem distorcê-la (como más línguas ruins insinuam) os ritmos estrangeiros americano-europeus, especialmente os que são muito populares entre nós.

Por outro lado, Franco não evoluiu, ou melhor, não evolui. Ele sempre produz trabalhos com os mesmos temas, o que leva à monotonia do ritmo; se é certo que a repetição ser um dos traços característicos de nossa música tradicional, temos que admitir que estamos longe do modernismo. Aqueles que cantam constantemente o los de l'O.K. Jazz sob o falso pretexto de que é a orquestra Bantu por excelência (hummm!) Será que podem mostrar como canções como “Sabina elCoimy, Cuando Cito, Helena elMujos”, para citar apenas essas, são Bantu (sic)?¹³⁴

A partir do trecho verificamos a existência de certa preocupação em relação a música congoleza estar *evoluindo* compreendendo que esse desempenho estaria relacionado à adesão de ritmos estrangeiros. Esse olhar de fato estava absorto em construir, desconstruir e reconstruir traços de uma sociedade para o mundo. Um mundo que por muitos anos subjugou os povos e suas produções culturais e artísticas como primitiva, estrambólica e grosseira.

Nesse sentido, verificamos também uma discussão sobre o que seria uma orquestra de música Bantu, qual das orquestras estariam mais próximas da música tradicional ou da música moderna? Me parece que o podemos inferir é a evidência de

¹³²GraemerEwens, p.14.

¹³³Idem.

várias formas como a música congolese se manifestava daquela época. Verificamos também uma certa disputa sobre o que seria “bantu”, “tradicional” ou “moderno”, mas com a certeza de que a música e seus transmissores se banhavam nas influências em voga no mundo, sobretudo das caribenhas e latino-americanas. E diante do contexto político de Guerra Fria, adoção dessas influências também pode ser vista como posicionamento sobre a forma de ver, estar e ser no mundo e na política global. Identificavam-se mais com a esperança de transformações que sopravam das Américas e menos com as nações europeias que se encontravam em período de reestruturando das invasões alemãs e/outras consequências da Segunda Guerra Mundial. *Kallé ao abraçar os ritmos sul-americanos, desafiou todos aqueles que intencionalmente querem ignorar as capacidades do artista negro. Ele colocou nossa música em contato com uma civilização estrangeira, todo respeito a Kallé!* Dessa forma, percebemos que o jornal considerava a proximidade da música congolese com os ritmos latinos como uma forma de reafirmar as potencialidades intelectuais e criativas do artista congolês e dos povos negros. Estes, diferentemente do que a ideologia colonial desejou impingir ao mundo, eram e sempre foram promotores de suas identidades. Conduziam as influências estrangeiras que preferiam ou não adotar, conscientes de que a tal modernice tão em destaque na época, poderia ser buscada fora dos parâmetros europeus.

“Além disso, a música congolese representada por Kallé e Franco não pode ser equiparada à música tradicional, uma rica herança que devemos preservar. Mas o mundo está mudando e tudo com ele”,¹³⁵ evidencia o jornalista. Apontando o quanto era consciente a utilização das referências ditas estrangeiras à cultura congolese.

Além de representar uma forma de identidade, expressava a modernidade e um cosmopolitismo urbano apreciado e acessível à sociedade congolese daquele período. O antropólogo Bob White em uma análise, a partir de uma perspectiva histórica sobre a importância política e social da música afro-cubana na sociedade congolese destaca que a rumba congolese reproduz a modernidade, bem como o cosmopolitismo urbano dessa sociedade naquele período. De acordo com Bob White, a música popular congolese constituiu-se a partir de três fontes primárias de inspiração: a música ocidental (a partir das canções de igreja, bem como baladas românticas europeias e tradições de salão de festas), a música tradicional africana e a música afrocubana. Para ele, foi o

¹³⁵PrésenceCongolaise, 1962.

universalismo peculiar da rumba congoleza que proporcionou a esse estilo de música grande prestígio dentro e fora do continente africano, evidenciando que:

[...] a música Afrocubana tornou-se popular no Congo, não só porque reteve elementos formais da performance musical africana "tradicional", mas também porque representava uma forma de cosmopolitismo urbano que era mais acessível e, em última instância, mais prazerosa do que a vários modelos de cosmopolitismo europeu que circularam nas colônias belgas na África.¹³⁶

A partir do contexto histórico deve-se considerar que o maior período de popularização e difusão das rumbas congolezas se deu diante de um cenário de renovação na África, ilustrados pelos movimentos de libertação e de estabelecimento de Estados-nação. Ou seja, num ambiente de mudanças, reconstrução e novidades. Em conjunto, observa-se também a proposta musical desse estilo que se afastava das danças de ritmos antigos, sem negligenciar os aspectos tradicionais e aproximava-se de tendências latinas e europeias alinhando-se a modernidade em torno de uma identidade coletiva urbana congoleza que se fortalecia.

2.4.

A Orquestra African Jazz e o músico Grand Kallé: contribuições e trocas na sociedade congoleza

Nascido e crescido em Leopoldville, seus primeiros contatos com a música foram através de sua participação no coral do colégio religioso. Teve acesso a estudos, começou sua carreira de músico aos 20 anos, através de Doula Georges, iniciando seus trabalhos também ao lado de Jhimmy que o convidou a realizar alguns eventos. Sua principal característica era a internacionalização. Kallé, antes mesmo de sua primeira viagem para fora do continente, se aproximou de músicos estrangeiros, trocando experiências e se beneficiando dos diferentes saberes e instrumentos que possuíam. Dentre esses artistas em que Kallé bebeu da fonte podemos citar os belgas FudCandrix, saxofonista e o organista Pilaeis, o saxofonista camaronês Manu Dibango, o batera belga Charly, o flautista afro-americano Don Gonzale. O encontro com esses artistas possibilitou ao cantor enriquecer seu olhar musical a partir do contato com outros ritmos e instrumentos. Essa experiência fez com que Kallé marcasse sua carreira pelas

¹³⁶ WHITE, Bob W. Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms. *Cahiers d'Études africaines*, 168, XLII-4, 2002, p.2.

inovações que realizou na música congolese moderna, como por exemplo a inserção do tantan, que deu ao artista o recebimento do prêmio *Le Prix Osborn* e após essa primeira criação também se distinguiu pela utilização da bateria e do trompete neste estilo musical.

Oficialmente criada em 1953, a orquestra African Jazz tinha Kallé como seu principal líder que dois anos atrás já se reunia com os músicos que constituíram a primeira formação da banda.¹³⁷ A maneira de tocar da banda se destacou pelo swing suave de executar as canções. Para Manda Tchabwa, as canções de Kallé e African Jazz swingam como buigine e merengue, na questão rítmica. No lado dos vocais, é uma paleta vocal que nunca deixou de encantar. Um verdadeiro coquetel de vozes masculinas, linhas melódicas que se entrelaçam em um tecido sonoro rico, como as de presenças quentes, eminentemente vivas. O grupo tinha como peculiaridade sua harmonia que podia ser observada pelas canções, pela sua composição de músicos congolese e de outras origens (Zimbábue, Bélgica e Camarões) e também por sua estabilidade, já que não passou por interrupções significativas ao longo de sua existência. Era uma orquestra planetária e autodenominada africana, cujo sonho era levar a música e a cultura congolese para o mundo.

A orquestra congolese African Jazz foi uma das primeiras, senão a primeira banda a tocar regularmente na região de Leopoldville chamada de *ville*, onde moradia e estadia era limitada aos brancos. Liderada pelo cantor Joseph Kabassele, chamado também de Grand Kallé ou Kaléjeff, a banda é apontada como percussora de importantes feitos tanto no âmbito musical. Kalé Jeff ou Grand Kallé, o músico Joseph Kabassele foi também o primeiro congolês a possuir um estúdio musical, o estúdio chamado *Surboum African Jazz* obteve pouca atenção dos estudiosos contemporâneos, encontramos apenas uma biografia sobre ele. Como, por exemplo, acessar espaços que seriam proibidos a eles enquanto congolese e negro. Esse fato, certamente, representou um marco para esses músicos que passaram a ver seu trabalho ser reconhecido por brancos, podendo ocupar espaços antes destinados apenas a brancos. A partir de 1954 estes congolese puderam ser ouvidos, aplaudidos e admirados através da rumba congolese.

Kallé primeiro editor congolês
Kabassele tem boas ideias. Ele não apenas compõe e canta. Foi assim que um dia concebeu o projeto de fundação de uma Editora. Kale

¹³⁷ TSHONGA, Onyumbé. Kallé Jeef ou Joseph Kabassele Tshamala: biographie et oeuvre d'un chanteur congolais. *Annales Aequatoria* 20 (1999), p. 326.

estava prestes a conseguir o que, aos olhos de seus fiéis, passou a ser uma “*mère a boir*”. Ele teve que enfrentar muitas sabotagens de africanos e europeus e, apesar disso, ele não desistiu. Ele “finalmente” ganhou seu caso. O sonho que ele acalentou por muito tempo foi traduzido em reclusão. De fato, ele encontrou ajuda de um dos chefes da Maison DECCA em Bruxelas, que aluga um estúdio para ele. Kabasele fundou assim a primeira editora fonográfica congoleza e conhecemos o sucesso retumbante dos discos “*Surboum African Jazz*”. Não se deve confundir “*Surboum African Jazz*” que é um caso pessoal de Kalé com a orquestra African Jazz da qual ele também é o fundador. Kabasele merece, portanto, os nossos calorosos parabéns e desejamos-lhe muito sucesso.

Como visionário que era, Kallé não se ateve a atuação como cantor, abriu a empresa editorial *Surboum African Jazz*, que seria a pioneira em vender gravações das várias bandas do país. Feito revolucionário no período, já que o comércio em torno do mundo da música era predominantemente belga, grego ou judeu.

Kallé, tinha grande engajamento em difundir a música congoleza como forma de expressar a cultura congoleza que se construirá e precisava ser difundida, louvada e amada. Acreditava que o estilo congolês deveria ser amplamente propagado. De acordo com Onyumbé, Kallé organizou a primeira turnê de seu grupo, que duraria dois anos que duraria dois anos percorrendo as grandes cidades do Congo também visitou Brazzaville, já em 1956. Em 1960 teve uma turnê pela África do oeste.

Um intelectual que buscou expressar suas experiências através da música. Grand Kallé, originário de família que pertencia a uma certa classe média determinou-se em seguir a carreira musical indo contra os conselhos familiares. Ele que se sentia incomodado com sua gagueira, encontrou nas canções sua forma preferida de se comunicar, difundir suas ideias sobre a sociedade congoleza de forma fluida e prazerosa. As trajetórias de Kallé e Franco reiteram o espaço musical como ambiente democrático de ascensão, onde sujeitos de diferentes origens encontram a possibilidade de se distinguir.

2.5. O feiticeiro da guitarra e a orquestra OK Jazz

Cantor encantador. Feiticeiro. Guitarrista. Quem é Franco? Esse era o título de um artigo escrito pelo Sr. Luntandila, vencedor do concurso realizado pelo *Présence Congolaise* no dia 11 de janeiro de 1958. O leitor e apreciador da música congoleza fez questão de dedicar seu texto para discorrer sobre a figura do artista

Franco, que embora já bem conhecido nos meios urbanos, contou com um generoso texto de seu fã que além de destacar as habilidades de Franco como cantor e as maravilhas que fazia com a guitarra e também gaita. O *feiticeiro da guitarra* um dos adjetivos dados ao músico, teria alcançado sucesso através de árduo esforço, pois “em 1951 fundou uma pequena orquestra, modesta sem dúvida, mas que os congoleses gostavam de ouvir. De bar em bar, ele buscou ser escutado e agitar o público com seus solos frenéticos”. Através de uma trajetória dedicada, Franco e sua orquestra OK Jazz buscaram divulgar suas canções por todo território congolês, desde a capital Leopoldville, passando por Moerbeke, Nigir-Nigiri e região do Baixo Congo. “Durante o ano de 1952, Franco fez muitas viagens, principalmente pelos arredores do Bas-Congo. Lá, os moradores o consideravam como um feiticeiro, porque desde que os ancestrais são ancestrais, disseram que nunca foi conhecido um guitarrista-feiticeiro como tal.”¹³⁸ Desse modo, apesar da banda ser geralmente reconhecida por suas produções da década de 1960, verificamos que já em 1958 esta demonstrava prestígio dentro e fora do território congolês. De acordo com uma pequena biografia produzida pela gravadora GraemeEwens sobre o músico Franco e seu grupo OK Jazz, “algumas pesquisas podem ter revelado que a música zairense ou congolesa foi vendida consistentemente além das fronteiras nacionais e étnicas por pelo menos três décadas e que a banda que dominou aquela música por tanto tempo foi Franco e OK Jazz”.¹³⁹

Apesar da carreira no mundo musical não ser muito apreciada como profissão, geralmente trabalhadores dedicavam seus momentos de lazer à apreciação de canções da época. Entretanto, muitos trabalhadores, tal como o senhor Emongo, trabalhador ferroviário e pai do músico Franco “gostava de ouvir música de acordeão nas horas de lazer, mas não teria aprovado a música como carreira para o filho. Como em muitas culturas, os músicos eram considerados uma forma de vida inferior”.¹⁴⁰

A trajetória musical de Franco iniciou quando ainda era bem jovem, aos sete anos ele confeccionou uma guitarra para ensaiar as primeiras notas e também desde cedo teve que aprender a tirar o máximo possível de benefício de seu dom musical para apoiar sua mãe e irmão já que perdera seu pai precocemente.

¹³⁸PrésenceCongolaise, 11 jan, 1958.

¹³⁹GRAHAM, R.Luambo Franco and 30 years of the OK JAZZ. A history and a Discography. London: RETROAFRIC/Ronnie Graham and Graeme Ewens, p.7.

¹⁴⁰Idem.

Após a morte de Emongo, a mãe foi forçada a cuidar de si mesma e da família. Ela abriu uma barraca de comida no mercado 'WenzeYaBayaka' no distrito de Ngiringiri em Kinshasa, que era então o nome de um subúrbio de Leopoldville. Franco posteriormente deixou a escola para ajudar, onde atraiu negócios ao tocar música 'Kebo' (festa) em sua guitarra terrestre e onde se familiarizou com a vida nas ruas de Kinshasa. Ele também tocava gaita (possivelmente Kazoo) com uma gangue de amigos que apoiava o clube de futebol Vita. Franco iria organizá-los para jogar juntos em dias de partidas.¹⁴¹

Os mercados de rua, além de constituírem espaços de agência feminina, onde as mulheres negociavam comida, tecidos, temperos etc. eram também importantes espaços de pulverização cultural. Lá ocorriam apresentações amadoras e divulgação de suas próprias canções. Franco Luambo, por exemplo, fez do mercado também seu palco. Utilizou-se da barraca de comida de sua mãe, MamyMbonga, para mostrar seus talentos e canções ao público da feira. Enquanto o músico ajudava sua mãe nas vendas, vendia também seu dom. O cheiro da boa comida fígava o olfato e o tilintar da guitarra seduzia os ouvidos, enfeitiçando os feirantes, ele e ela, com o encanto dos sentidos. Durante esse difícil período que sucedeu a morte de seu pai Emongo, Franco além de auxiliar sua mãe a manter financeiramente a família com as vendas de comida, pôde beneficiar-se da experiência única de viver as ruas, os trâmites e o fervor dos mercados congolese. Essa vivência na rua, que sempre esconde magias e desencantos, certamente foi de grande relevância para que Franco adquirisse tanto manejo com o público e aprendesse a captar, como poucos, o que cativava ouvidos, pés e cabeça dessas pessoas amantes da rua e dos prazeres que só ela proporciona.

Nesse sentido, em acordo com os pensamentos de IsabelaArazandi percebemos como intensa as trocas culturais entre África e América e a presença ancestral da primeira nas identidades latino-americanas. Ademais o movimento contrário também é perceptível ao olhar cuidadoso. Elementos culturais do Caribe e América tiveram e ainda possuem grande influência nas identidades negras africanas, sobretudo as formadas nas décadas de 1950-1970. Os movimentos culturais devem ser observados como movimentos que ocorrem de forma espiralada. Ora esse movimento irradia ora centraliza. Como quando jogamos uma pedrinha miúda no lago. Ao observar o movimento proporcionado por essa ação podemos perceber a olho nu, mesmo que na superfície presente de uma força de expansão e de irradiação. Um movimento que se inicia pequenino e gradualmente se desabrocha para o mundo. Mudando o ponto de

¹⁴¹ Ibidem.

referência de observação este mesmo movimento proporcionado pela pedrinha se apresenta, se olhado por debaixo dessa superfície do lago, um movimento grande que vai se aprofundando e apequenando, partindo a centralização. Nesse ritmo helicoidal as trocas culturais irradiam e centralizam de vários pontos para outros. Estes pontos seriam nossos espaços territoriais ou sociais, a ser definido dependendo do referencial adotado.

O nosso referencial é o movimento planetário espiralado multidirecional, tendo como ponto de referência originário o Congo-Kinshasa e, por conseguinte, em termos transnacionais, o continente africano. Ou a partir de um olhar mais pontual, a referência mais específica pode ser tomada do Rio Congo/ Kinshasa para o mundo. O ponto de partida assim, não é determinante ou tão pouco fixo. E a partir desse ponto de observação examinamos a irradiação da rumba congoleza, esse estilo musical popular, surgido nos anos 1940, para o mundo em revolução dos anos 1950 e 1960. Numa dinâmica cultural, política e social onde esse ritmo é mais que exportado, mas perceptivelmente expandido não só para as Américas e Europa como também para o mundo.

Estamos de acordo com a pesquisadora Isabela Aranzadi no sentido de não perceber o fluxo cultural como algo unidirecional. Acreditamos que nesse mesmo Atlântico mencionado por Aranzadi há um fluxo helicoidal que irradia e centraliza essas correntes vivas entre África e Américas, ou num olhar mais amplo – tomando como ponto central o continente Africano – entre a África e o globo. Nesse sentido, seguimos um pouco mais na abordagem proposta pela autora, ousando propor um olhar de expedição e recebimento cultural constante apesar desse movimento se acentuar ou malear em decorrência do contexto histórico em que se encontrar inserido. Além disso, devemos chamar atenção a outro ponto crítico de análise relacionado ao tempo histórico. Acreditamos, diferentemente da autora, que essas trocas e movimentos culturais datam de bem antes do período colonial.

Acreditamos caminhar em nossa pesquisa no mesmo sentido de Aranzadi no que se refere as trocas entre Américas e continente Africano, embora tragamos aqui um passo a mais, ou melhor, mais amplo. A fim de corroborar nosso argumento cito interessante trecho da autora sobre os trânsitos imateriais e materiais. Aranzadi destaca o trânsito e adoção do instrumento musical gumbé tanto na Jamaica quanto no continente Africano em épocas diferentes:

El gumbé, un tambor-danza que los cimarrones de Jamaica "devolvieron" al continente africano en 1800, constituye el primer ejemplo de este fenómeno de 'viaje de vuelta' [...] La trayectoria en esta travesía, por medio de los préstamos entre grupos que participan en espacios ríollos, urbanos y multiétnicos, se irradia a diversos lugares en África, llegando, en el caso que nos ocupa, hasta la comunidad annobonesa. Esta última adopta este elemento y lo incorpora en su tradición hace 100 años, considerándolo, hoy, como un símbolo de su identidad.

Como parte de sua cultura, aqueles elementos africanos preservados durante a escravidão foram trazidos de volta para a África, cumprindo o papel de conferir uma identidade propriamente africana[...] Esses movimentos transafricanos de pessoas, ideias e objetos, ocorridos após a escravidão, afetaram a cultura de vários países da África Central e Ocidental devido às suas repercussões na cultura do que mudou e naqueles que não o fizeram. Muitos africanos não cruzaram o Atlântico desde que os movimentos dos escravos com destino à América foram interceptados nas costas da África, sendo os escravos recapturados dos navios negreiros de propriedade da marinha britânica e reinstalados em áreas de crioulização como Freetown, Clarence (hoje Malabo) ou a ilha de Annobón, onde, quatro séculos antes, os portugueses colonizaram a população escrava das zonas costeiras de África.¹⁴²

A autora pontua habilmente a preservação de elementos africanos chegados à América durante o tráfico de africanos escravizados bem como uma espécie de “retorno” desses elementos, os quais muitos seriam incorporados na própria feitura das identidades negras africanas no período de libertação e formação do Estado. No entanto, devemos ressaltar que os fluxos entre África e América, não devem ser limitados aos africanos sob a condição de escravizados, pois a historiografia já nos mostrou o trânsito de africanos sob a condição de marinheiros, de piratas etc. exercendo papéis outros. Não considerar o trânsito desses outros corpos e legados africanos é perpetuar uma abordagem limitante sobre a agência desses africanos e multiplicidade de ser destes nos diferentes contextos históricos.

¹⁴² ARANZADI, I. La rumba congolña em El dialogo afro-atlántico. Universidad Rey Juan Carlos, methaodos.revista de ciencias sociales, 4 (1), p.56. Disponível em: <http://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/view/108>

3.

Rumba congoleza: identidade, liberdade e humanidade

Neste capítulo iremos analisar como se deu a atuação da rumba congoleza enquanto instrumento na elaboração e difusão dos vários elementos que acabaram por compor ou forjar as diversas características conferidas à identidade congoleza. Concomitante à questão da construção identitária, verificaremos como as canções dessa época buscavam estimular, celebrar e grifar no coletivo social a obtenção da independência e a chegada de um novo tempo para o Congo, que se encontrava em processo de libertação, para o Continente Africano e também para várias outras partes do mundo que vivenciavam importantes transformações políticas. O capítulo tem por objetivo também verificar o impacto da rumba congoleza não só na formação de elementos da identidade congoleza, através da investigação das interações entre esse gênero musical e a elaboração de novas formas de ser e interagir e se mostrar. Além disso, apontaremos as conexões e trocas no âmbito da cultura e da política¹⁴³ nesse período. Através de um olhar amparado numa abordagem sociocultural, que refuta a compreensão histórica de uma sociedade de forma seccionada¹⁴⁴ pretendemos um olhar curioso, atento e preocupado com aspectos identitários que fazem da sociedade congoleza orgulhosa de sua produção: a música chamada de rumba congoleza e como ela se construiu, se remexeu, e mexeu com os corpos, cabeças e costumes da década de 1960, não só no Congo, mas em várias regiões ao redor do mundo. Dentro dessa perspectiva buscamos compreender como os músicos e suas canções contribuíram para divulgar o sentimento de pertencimento, de libertação e de euforia sobre uma nova fase que se iniciava no Congo e em toda a África.

As músicas populares, além de desempenharem importantes papéis sociais, também foram profícuos espaços de produção política e identitária, o que fica explícito nos processos de independência de diversos países africanos: Angola, Moçambique, Congo, Nigéria, Mali etc. Essa produção expressava-se ora num fazer direto, ora indireto, algumas vezes de maneira provocadora ora dissimulada, pelos músicos ou pelo público, ambos agentes ativos. Todos esses modos foram igualmente pertinentes para o

143 Vale destacar que assim como Abel Kouvouama, entendemos por política “o espaço de possibilidades e experimentações pelos agentes sociais de conduta coletivas e individuais, no domínio público e privado”. KOUVOUAMA, Abel. KOUVOUAMA, Abel. La pensée politique, sociale et morale dans la chanson congolaise de variétés. *Africultures*, 2010/3 (nº 82), p. 172.

144 SANJAY, Em busca das origens da história. *História Global*. Revista Estudos Históricos, aula inaugural Collège de France, 2013, p. 19

fazer a construção de afinidades coletivas no seio musical e, por conseguinte, para a difusão dessa conformidade de elementos que juntos constituíam uma identidade congoleza. O antropólogo centro-africano Abel Kouvouama ressalta a presença de importantes temas do cotidiano social e político em canções que ao olhar desatento carregariam apenas mensagens amorosas, Kouvouama relata que:

Embora seja urbana, a música congoleza no geral e a música congoleza contemporânea são de origem popular; elas são inspiradas tanto pelo folclore dos povos quanto por misturas musicais; interessam todas as categorias e classes sociais das sociedades “brazzavillianas” e “kinoise”, sugerindo, por trás da maravilha e do amor, o não dito, a crítica do comportamento social e das falhas políticas ligadas à corrupção, etnocentrismo; tudo em uma relação paradoxal com a experiência cotidiana dos atores sociais, portanto, às vezes, seu caráter “subversivo” como modo de protesto político e expressão popular dos dominados.¹⁴⁵

Assim como ocorreu na independência de outros países pelo mundo, nos países africanos estabeleceram-se heróis nacionais e acontecimentos chaves para representar a luta contra a colonização e a subjugação dos povos africanos. As canções desse período de luta anticolonial traziam em suas notas e palavras o anseio por liberdade, melhores condições de vida e valorização da cultura negra e da identidade africana, tema intensamente discutido e difundido na época. Abel Kouvouama pontua que neste momento houve um processo de intensificação da utilização da música para contestação política e para a defesa da unidade do continente africano, principalmente no período imediatamente após a obtenção das emancipações em relação à metrópole. O autor destaca:

A partir de 1960, os temas das canções populares orientavam-se sobretudo sobre a celebração da liberdade e da independência conquistadas. Elas invocavam igualmente a realização da unidade do Congo-Brazzaville e do Congo-Kinshasa. Desse modo, a unidade das cidades, Brazzaville e Kinshasa, foi cantada por Franklin Boukaka como reflexo da unidade política do grande Congo reivindicado por Patrice Lumumba.¹⁴⁶

Essas críticas referentes à formulação sobre a noção de África e a paramentada representação do continente possibilitam considerar as ideias e a experiência de líderes anticolonistas, como o já citado Lumumba, no processo de independência de países

145 KOUVOUAMA, Abel. La pensée politique, sociale et morale dans la chanson congolaise de variétés. *Africultures*, 2010/3 (n° 82), p.172, (DOI: 10.3917/afcul.082.0170).

146 Idem, p.174

africanos refletidas na produção musical da época. Fica evidente, nesse sentido, que a busca pela realização da independência, já em finais da década de 1950, era vista como uma luta coletiva e não isolada da mesma forma como a circulação musical era corrente nos dois países Congo-Brazzaville e Congo-Kinshasa, também era em outros países vizinhos, como Angola e África do Sul.

A luta pela libertação no Congo, intensificada em finais dos anos de 1950, representava a luta anticolonial de todo o continente africano. De acordo com intelectual e líder independentista ganense Kwame Nkrumah,¹⁴⁷ a independência do Congo não se limitava a um caso nacional, mas fazia parte de uma luta ideológica mundial.¹⁴⁸ Afinal, as relações entre Lumumba do Congo, Nkrumah de Gana e Sékou Touré da Guiné demonstravam a fluidez nas trocas de ideias, na partilha de experiências e nas influências desses líderes no continente Africano e fora dele, em uma experiência transnacional, ou seja, pautada em intercâmbios de ideias. Afinal, como afirma Stephens, o transnacionalismo é normalmente utilizado para sinalizar como a fluidez com que ideias, objetos, capital e pessoas se movem através das fronteiras delimitadas por seus países, em um processo contínuo de trocas.¹⁴⁹

O ideal panafricanista tomava conta do cenário e eram encampadas desde as negociações amigáveis até as lutas armadas que eclodiam em alguns daqueles países. A concepção de um continente unido para alcançar a libertação econômica social e cultural estava presente nos posicionamentos, discursos, produções e feitos não somente dos líderes políticos que se colocavam a frente dessa conquista, mas também estava enraizada no fazer diário dessas sociedades. No rádio, nos jornais, nas greves, nas manifestações religiosas, nos bares, nos clubes. Em todo o canto dessas cidades, esses ideais encantavam, se espelhavam e cantavam o porvir de novos tempos.

A questão política no Congo já nos anos de 1950 não podia ser desvinculada da questão musical. A realização da Table Ronde em Bruxelas entre janeiro e fevereiro de 1960 e a presença de uma “orquestra congoleza, a ‘African-Jazz’, convidada para o

¹⁴⁷ Kwame Nkrumah foi líder do processo de independência Gana e primeiro presidente do país já independente da Inglaterra em 1957. Nkrumah também deixou obras, nas quais realiza reflexões sobre as lutas do negro e dos africanos pela liberdade, os ideais panafricanistas e expressou sua crítica sobre o imperialismo na África.

NKRUMAH, Kwame. *Challenge of the Congo*. New York: Internacional Publishers, 1970, p. 14.

¹⁴⁸ Idem, 1970, p. 14.

¹⁴⁹ STEPHENS, Michelle A. Black Transnationalism and the Politics of National Identity: West Indian Intellectuals in Harlem in the Age of War and Revolution. *American Quarterly*, Volume 50, Number 3, 1998.

evento”,¹⁵⁰ também nos serve aqui como exemplo do quanto questões políticas, sociais e culturais estão indissociáveis para a sociedade congolese. É importante salientar esta conferência,¹⁵¹ já que foi nela que se deram as negociações entre as autoridades belgas e os delegados congolese que traziam suas demandas e exigências para estabelecer uma data e parâmetros para realização da independência, largamente conhecida como Table Ronde. Desse modo um evento de suma relevância para ambos os países e de delicado trato, onde foram indispensáveis a desenvoltura de políticos, negociadores e intelectuais congolese, tais como os delegados representantes de partidos e os músicos convidados para estarem lá, não como figuras apenas decorativas, mas como importantes atores simbólicos desse processo de libertação, que ocorria agora em termos formais em solo belga.

A presença da banda African Jazz, “Esta orquestra, que goza de excelente reputação em Leopoldville, inclui músicos de renome como Joseph Kabasele, o seu maestro Victor Longomba, Nicolas Kasanda, Mwamba, Dechaud etc.”¹⁵² não se deu apenas em uma noite para celebração isolada de um dado evento. Esses artistas, chegaram junto com a delegação congolese e permaneceram na Bélgica, realizando shows e turnês paralelas pela Europa durante todo o período de negociação dos trâmites burocráticos para execução da independência congolese. O grupo aproveitou-se do calor político do momento e tratou de aquecer ainda mais os corações esperançosos que experimentavam a frieza belga, agora devido ao inverno, e cerca de oito canções foram criadas durante aquela estadia do grupo “African Jazz” em Bruxelas. O momento era para celebrar, divulgar e valorizar a cultura congolese, a cultura africana. Em uma das canções feitas pelos músicos do African Jazz em meio ao acordo sobre a data de oficialização de independência, entoava-se a importância da unidade e da luta panafricanista:

150A. Kabemba e P. Salmon. CHANSONS CONGOLAISES À LA TABLE RONDE (20 JANVIER - 20 FÉVRIER 1960). In: ARSOM, Recueil d'études « Congo 1955-1960 ». Bruxelles, 1992,p.276.

152A. Kabemba e P. Salmon. CHANSONS CONGOLAISES À LA TABLE RONDE (20 JANVIER - 20 FÉVRIER 1960). In: ARSOM, Recueil d'études « Congo 1955-1960 ». Bruxelles, 1992,p.276.

Versão original (lingala): Moningadi o sepelaindépendance Kobungate o tokumisaLumumba Abundiminitikanayebisayompe Sokioyebi te ebongimpeoyeba Kaka na tina tolonwa na boumbu Biso byayeabwaki se kobwaka Lelo na Accra, LobiGuinée, Nigeria Mboka na mbokaayekolimateya Refrão Mindeledi o yamotemamabe o Bakangiye o bamotiiNdolo e Na Kinsangani na Jadotville na katiyabolokoLumumbangomawa Baningabaye na se ya M.N.C. BasalimolendeLumumbaabimi e [...]	Tradução Livre da versão em francês:¹⁵³ Caro amigo, alegre-se pela independência Mas não se esqueça de prestar uma homenagem ao Lumumba Porque não vamos esquecer que ele lutou muito Se você não sabe é bom que você saiba O objetivo de sua luta: "para que saíamos da escravidão" (Para este fim) ele não pensa mais em si mesmo De Accra, Nigéria, via Guiné, E em cada um desses países, ele (Lumumba) enriqueceu sua experiência. Refrão Os "brancos" movidos pelo rancor, Prendeu e prendeu em Ndolo Em Kinsangani e Jadotville, na prisão, pobre Lumumba Mas seus amigos, sob a bandeira do MNC Conseguiram libertar Lumumba [...]
--	--

A canção acima nos serve para demonstrar a constante e forte presença das ideologias que fervilhavam no continente africano. Quando o grupo destaca que: “De Accra, Nigéria, via Guiné e em cada um desses países, ele (Lumumba) enriqueceu sua experiência”, a ideia é exaltar a união e a necessidade de ajuda mútua entre os países africanos que estavam obtendo suas independências naquele movimento. O desempenho do então líder do partido Movimento Nacional Congolês (MNC), Patrice Lumumba, que se tornou um mártir da luta anticolonial após seu assassinato por autoridades belgas, foi cantado e reverenciado não só na Bélgica, mas em outros países europeus para expressar o combate aos pressupostos coloniais impostos aos povos africanos durante décadas de violência colonial. Desse modo, evidenciamos aqui o importante papel dos músicos na disseminação de sentimentos coletivos em torno da independência do Congo.

¹⁵³Tradução livre da autora feita a partir da versão francesa que acompanha a versão em lingala presente no livro: J.Omasombo e B. Verhaegen. Patrice Lumumba: acteur politique de laprisonaux portes dupouvoir (Juillet 1956-février 1960). Paris: L'Harmattan/ MRAC, 2005, p.337.

Tudo isso deixa evidente como a banda African Jazz e demais artistas congolese cumpriram o papel de combatentes pela libertação africana, empunhando como armas seus instrumentos e suas vozes, que reverberavam o longo empenho dos povos negros africanos na preservação e respeito de suas humanidades, diversidades e histórias. Tal como os Griots, guardiões da história, os músicos continuavam exercendo o importante papel de memorar a experiência dos seus representantes, de sua sociedade. Era preciso cantar forte, cantar alto “Porque não vamos esquecer que ele lutou muito/Se você não sabe é bom que você saiba o objetivo de sua luta para que saíamos da escravidão”.¹⁵⁴

O panafricanismo, tão presente nas músicas desse período, através de seu nacionalismo e de sua experiência, intercedeu pela conscientização da dominação colonial às terras e povos congolese, os quais não se conformaram com o apagamento de sua memória e luta. Os ideais de Lumumba buscavam concretizar a soberania da nação congolese, que através de sua luta conquistou a independência, a qual, a partir daquele momento, deveria ser respeitada nas relações e acordos entre o Congo e a Bélgica, sua antiga metrópole. Patrice Lumumba defendeu, até a sua morte, a dignidade dos povos negros e africanos, bem como a união destes para a libertação do continente africano. Jean Omasombo, historiador especialista em política congolese, destaca a presença da imagem de Lumumba como importante representante da luta anticolonial e líder da libertação do território congolês, tal como aparece na canção “Vive Patrice Lumumba (<https://youtu.be/dT0Y8Q7Di6Q>)”, composta por Vicky Longomba durante as negociações pela independência do Congo na *Table Ronde*. Dessa maneira, através da celebração da figura de Lumumba, herói da nação nas canções, elaborava-se sentido e símbolos identitários, pelos quais podiam-se expressar orgulho e pertencimento ao país que se tonava independente. Abaixo segue a letra da canção traduzida para português e em Lingala, sua versão original, para analisarmos melhor sua expressão. A canção dizia assim:

Versão original (Lingala)	Tradução livre:
Yakobombamabémingie	Qual é o ponto de esconder isso?

¹⁵⁴Abundiminitikanayebisayompe/Sokioyebi te ebongimpeoyeba/ Kaka na tina tolonwa na boumbu/Biso byayeabwaki se kobwaka. 1960, African Jazz.

Mbokaesilieziyongiya biso Tango esiekokakibaninga Na pasioyotomoni e Kasimpébobosanaka te o	Hoje o país é nosso Estava na hora, queridos amigos Todas essas tristezas resistiram Vamos lembrar!
ElombeLumumba Patrice Banyokoliye Mpealembi te o Lelooyoapikidalapo	Lumumba Patrice, o homem forte Há muito martirizado Mas ele nunca foi desarmado E hoje ele é o representante da independência
Refrain MNC yaLumumba Patrice Ebimisi Congo na boumbu Bamonisiyepasialembi te o Lelooyoapikindedalapo Bino nyosobosepela na ngai Vive Lumumba Patrice	Refrão MNC de Lumumba Patrice Libertou o Congo da escravidão Ele foi martirizado, mas não desarmou E hoje ele é o representante da independência Juntos, vamos nos alegrar Viva Lumumba Patrice!

Muito além do impacto que essas letras representavam enquanto expressão de desejo, propaganda e apoio a independência, faz-se mister compreendermos a força que essa e outras músicas produzidas e/ou cantadas em solo europeu durante a *Table Ronde* desempenhou no processo de emancipação congoleza num contexto ampliado. Reproduzir, produzir e disseminar conteúdo anticolonial, panafricanista e de orgulho do povo africano é um ato revolucionário de resistência, de afirmação identitária e de sentimento libertário.

Movimentos culturais tiveram importante papel no processo de conscientização da luta pela independência, como a própria rumba congoleza, o Kimbanguismo¹⁵⁵ e outros possibilitaram a divulgação e/ou denúncia da discriminação. As letras não somente

¹⁵⁵Movimento baseado na cura, o Kimbanguismo foi criado por Simon Kimbangu a partir da tradição Kongo e Batista em 1921. O movimento cativou grande número de adeptos que se interessavam pelos discursos e profecias de Simon Kimbangu que se preocupava com questões religiosas e também sociais dos congolezes, desagradando autoridades do sistema colonial que o mantiveram preso até sua morte, em 1951.

espelhavam elementos culturais da sociedade congolese do período, mas também tiveram importantes papel no processo de construção da identidade nacional e expressão política do período. Outro elemento muito marcante da identidade que se forjava nesse período estava relacionado a adoção do Lingala enquanto língua nacional.

Por fim, como já citado anteriormente, verificamos as conexões culturais, promovidas entre agentes sociais congolese, e seus congêneres de outras colônias, tal a troca de vivência entre diversos líderes políticos que lideravam os movimentos de emancipação no final da década de 1950, tais como: KwameNkrumah, de Gana, e Sékou Touré, da Guiné, o que permitiu aprofundar as lutas pela independência, numa troca contínua de experiências, ideias e cultura expressas não apenas em discursos, cartas e poemas, mas também em variadas músicas do período.

Nesse processo, também poderíamos ter dito que a música transmite uma mensagem universal, compreendida por todos, independentemente das barreiras culturais e linguísticas. É a pulsação do mundo, mas também o sangue que irriga todo o corpo social. Soberana, a música supera as inimizades momentâneas e conduz a mente à sabedoria por meio da alquimia de sons e palavras.¹⁵⁶

O que veremos a seguir é que a partir da trajetória de um dos fundadores do estilo musical denominado rumba congolese, até mesmo considerado um dos pais desta, e de sua produção artística, houve o estabelecimento de um ritmo congolês que buscava traduzir a alma daquela sociedade, mas que não se bastava em fixar-se apenas em terras natais. A rumba congolese, desde seu nascimento se mostrou como intercultural e internacional, não somente apreciada por congolese, mas em várias regiões do mundo, sejam africanos em diáspora, sejam estrangeiros nas mais diversas partes do globo. Demonstrando, assim, que a produção cultural africana, e mais especificamente a produção musical congolese, não se resume a manifestações tradicionais, mas também conta com uma gama de expressões culturais cujo cosmopolitismo é pulsante. Foi a partir deste ritmo musical que líderes políticos pró-libertação, intelectuais e músicos criaram estratégias para a promoção das potencialidades culturais dos povos congolese,

156 Tradução livre da autora, segue trecho original: “Dans la foule, on aurait pu dire également que la musique livre un message universel, compris de tous, quelles que soient les barrières culturelles et linguistiques. Elle est le pouls du monde mais aussi le sang qui irrigue tout le corps social. Souveraine, la musique passe par-dessus les inimitiés momentanées et oeuvre l'esprit à la sagesse grâce à l'alchimie des sons et des mots.” p. 7 NIMY NZONGA, Jean-Pierre François. Dictionnaire des immortels de la musique congolaise moderne. Belgique: Academia Editions/Academia-Bruylant, 2007.

sendo os músicos constantemente chamados de “embaixadores do Congo” nas páginas dos jornais, dada sua importância não só cultural, mas também política.

3.1.

Wendoayetoko bi na rumba yarumbamba: Wendo chegou e com ele dançaremos a boa rumba

É fato que muitos escritores ressaltam o histórico papel do Rio Congo na facilitação de escoamento de mercadorias e de pessoas para dentro e fora do continente. De acordo com a pesquisadora congoleza Sylvie Ayimpam, o rio, chamado de Nkunda e conhecido atualmente como Pool Malebo, “tem sido uma área importante nos jogos comerciais entre a África, a América e a Europa há vários séculos. É conhecida como uma zona comercial muito antiga com um importante mercado regional desde o século XVI.” Ademais sua importância política e econômica secular, o que pouco se fala é que este mesmo Rio Congo foi cenário de uma criativa e profícua produção musical bastante significativa. Ao analisarmos o processo de estabelecimento da rumba congoleza enquanto um ritmo musical daquele país, é gritante aos ouvidos e olhos a contribuição do Rio Congo, que separa as capitais Brazzaville e Kinshasa, como espaço de circulação, criação e disseminação musical. Das ondas da guitarra de um jovem surgiu uma das rumbas congolezas mais famosas e imortalizadas de que se tem notícia, a bela “Marie Louise”, lançada em 1948.¹⁵⁷ Com a expressão em Lingala do título acima “Wendoayetoko bi na rumba yarumbamba” o músico WendoKolosooy,¹⁵⁸ autor da música que se tornou inaugural no estabelecimento da rumba congoleza, era recebido por onde passava com entusiasmo e festejo. Marie Louise foi uma das primeiras rumbas congolezas a conquistar grande notoriedade nacional e internacional. Esta canção com reputação de ser “capaz de ressuscitar mortos” lançou o músico WendoKolosooy ao panteão dos grandes nomes da música popular congoleza. Junto de seu parceiro de apresentações, o músico Henri Bowane, abusava do perfil galanteador que

157Neste link <https://youtu.be/M3yJ6l8IpmM> é possível assistir a uma das inúmeras versões existentes da música. Esta, como faz parte do documentário Rumba on the River, possui legendas em inglês.

158 Cantor, guitarrista e compositor, Antoine WendoKolosooy, depois conhecido por Papa Wendo ou WendoKolosooy com a letra o iniciou sua vida musical nas ruas ainda quando trabalhava como mecânico de navios. Ganhou grande fama no cenário musical congolês principalmente a partir do final da década de 1940 e inícios de 1950, quando se tornou a principal voz da gravadora Ngoma. Para saber mais sobre esse músico, você pode consultar pequenas biografias sobre Papa Wendo em: NIMY NZONGA, Jean-Pierre François. Dictionnaire des immortels: de la musique congolaise moderne, p.405. Belgique: Academia-Bruylant, 2010. ISBN 2872099778, 9782872099771 ou no website do documentário Rumba on the River de Gary Stewart, disponível em: <http://www.rumbaontheriver.com/wendo.html> (data de acesso 23/06/2020).

correntemente eram expressos nos versos românticos de suas canções, como, por exemplo, a música *Marie Louise* que entoava:

Versão original (lingala): Biso tozali na voiture Biso tozali na mingongo na biso Bisotozali na baguitare na biso Tokomemaye (Marie-Louise) na nzelaya Kingabwa	Tradução livre da versão em francês: Com nosso carro com nossas vozes sedutoras e nossas guitarras Não somos capazes para treinar (Marie-Louise) em nossa rota o desenho da estrada para Kingawa
--	--

WendoKoloso, um dos pioneiros no estabelecimento da chamada rumba congoleza no cenário internacional. PapaWendo,¹⁵⁹ como era comumente chamado já em 1943, fundou a orquestra Victoria Kin ao lado de Paul Kamba, artista que muito o influenciou e apoiou, líder da orquestra Victoria Brazza. Grandes amigos e apreciadores da boa música congoleza, através de suas bandas gêmeas apresentavam-se juntos frequentemente tanto em Leopoldville quanto em Brazzaville, proporcionando a difusão desse estilo musical que se estabelecia e demonstrando mais uma vez que a separação das capitais se dava muito mais por uma fronteira artificial estabelecida no papel com intuito de dividir as terras a serem dominadas pelos europeus do que cultural, sem qualquer preocupação com questões linguísticas, culturais ou identitárias daqueles que habitavam ali antes da colonização. Desse modo, não havia uma fronteira em si, apenas formalidades oficiais que não davam conta do fluxo diário de corpos, sons e culturas que atravessava o rio Congo a todo momento.

Papa Wendo, conhecido por sua “voz romântica de uma profundidade eufórica” era também caracterizado como uma figura vaidosa. Wendo era tido como um músico “amante do belo, orgulhoso e bêbado de si mesmo”,¹⁶⁰ talvez visto assim por sempre destacar o prestígio da música congoleza enquanto elemento identitário, e não poupar expressar de forma influente sua percepção sobre a música como refletora da identidade congoleza.

¹⁵⁹Papa é um termo muito utilizado antes do nome, no Congo e em outras sociedades africanas, para fazer referência de que a pessoa chamada é respeitada, pioneira ou grande conhecedora de algo.

¹⁶⁰“savoixromantique d'une ampleureuphorisante est celle d'unamoureuxdubieu, fier et ivre de lui-même”. TCHEBWA, M. *Terre de lachanson: la musique Zairoisehier et aujourd'hui*. Bruxelles: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.73.



Figura 14. Foto rara de Papa Wendo ainda jovem iniciando carreira.¹⁶¹

Papa Wendo obteve tamanho sucesso com sua voz e novas formas de tocar que seu nome foi utilizado para denominar o período musical inaugurado naquele momento “Tango ya BA Wendo”, tal como fizemos referência no subtítulo desse capítulo, que em lingala significa algo como “época de Wendo”, marcado por uma espécie de transição entre os gêneros musicais maringa¹⁶² e rumba. Segundo o historiador congolês Didier Gondola:

WendoKoloso, cuja vocação musical remonta aos anos de 1936 a 1937, assistiu às primeiras apresentações de rumba oferecidas pelos marítimos Krusna Libéria, no porto de Matadi. Essa reunião inicial guiou decisivamente a carreira do jovem Wendo em direção ao estilo original que recebeu o selo de Tango yabaWendo (da época de Wendo) ou BankoloMiziki (pioneiros da música).¹⁶³

¹⁶¹Acervo particular de Planet Ilunga. <https://planetilunga.com/>.

¹⁶²“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.” WHEELER, Jesse Samba. Rumba Lingala e a revolução na nacionalidade. EM PAUTA - v. 13 - n. 21 - dezembro 2002, p.119.

¹⁶³GONDOLA, Didier. Oh, rio-Ma! Musique et guerredessexes à Kinshasa, 1930-1990. Revue française d'Histoire d'Outre-Mer. Tome 84, nº314, 1997, p.9.

Frequentemente listada entre os sucessos históricos do cenário musical, a canção *Marie Louise* (que pode ser ouvida nesse link: <https://youtu.be/M3yJ6l8IpmM>) possui grande presença no cenário musical não só do continente africano, mas também internacional.¹⁶⁴ Pode ser facilmente encontrada em reproduções de discos de vinil atuais,¹⁶⁵ em acervos musicais de museus ou instituições culturais, em atuais playlists sobre as melhores músicas congoleesas, em sites de redes sociais e em produções cinematográficas. Além disso, Papa Wendo e sua última banda hoje chamada de BakoloMuzik Internacional, permanecem inspirando a realização de filmes, documentários, crônicas e compilações musicais, refletindo seu sucesso entre antigas e novas gerações, no Congo e no mundo.

Além de WendoKoloso a “era Wendo”, contava também com outros cantores, como: Mongo Tino Baroza, Soudain, Manoka, tenor Mariola, Dasaio, Yayo, Ngolombou, Pewo, Tinapa, Honoré Liengoetc e cantoras da época, como: Lucie Eyenga, Lisanga Pauline, MartheMadibala, Marie Kitoko, Mbombo Anne, Anne Ako, NdayeAlbertine, AmbaJoséphine, MambasaRosalie, Mpia Caroline, Ninin Jeanne, Belo Thérèse, Awa Françoise, Marcelle Ebibi, TekeleMonkango, Josephine Sambeya, Esther Nsudila, Léonine. Inegavelmente, Papa Wendo, além de possuir grande talento musical contou com a felicidade de encontrar as pessoas certas em seu caminho compondo, gravando e difundindo suas canções.

Todas as orquestras têm mulheres "apoiadoras" ligadas a elas como "garotas do protocolo" ou "damas de honra", apenas o O.K. Jazz, 'uma das maiores, ingressou em um clube misto, cujo comitê incluía várias “meninas”: ThérèseLiyala, vice-presidenta; Marie Kisangani, tesoureira assistente; Caroline Lonkunku, comissária do festival; HélèneKamunga, chefe de protocolo; Florence Ekwa, responsável pelos assuntos femininos.¹⁶⁶

Hoje internacionalmente reconhecido, o estilo musical congolês consagrado como rumba congoleesa teve Papa Wendo não só como um dos principais percussores do estilo enquanto manifestação cultural autônoma, mas também enquanto produto comercial

164VER Congos'smusicpioneers. disponível em:

https://video.vice.com/en_us/embed/5878a60da6cabe585974db6a(data de acesso 26/06/2020); Onthe Rumba river, de JACQUES SARASIN. França, 2007. BakoloMuziki Internacional, de Tom Vantorre, 2020.

165Destaco o cuidadoso trabalho realizado pela gravadora de vinil belga Planet Ilunga que pode ser consultado nesse link: <https://planetilunga.com>.

166Comhaire-Sylvain 1968, p. 268

para a indústria fonográfica nacional e internacional, desde suas primeiras canções, sem diminuir, claro, a presença e talento de outros cantores e cantoras que talvez não tenham recebido as mesmas oportunidades que ele. Devido à dificuldade de acesso a registros e mais informações sobre as carreiras das cantoras, Papa Wendo passa a ocupar o lugar de galã pioneiro, cujas canções se difundiram ao redor do mundo. Diante de tudo isso, escolhemos Papa Wendo, considerado por nós um dos grandes atores da planetarização da rumba congoleza, como nosso ponto de partida para analisar as conexões planetárias – tema que trataremos melhor no terceiro capítulo– que correm pelo fio mágico do estilo da música considerada “alma musical negra”.¹⁶⁷



Figura 15. Foto de disco de Wendo, 78 rpm.¹⁶⁸

Produzido pela gravadora, do comerciante grego Jeronimidis, Ngoma¹⁶⁹ (que em lingala se refere ao instrumento musical tambor), esse e outros discos de Papa WendoKolosoY rapidamente conquistaram os ouvidos e mentes nacionais e internacionais dos apreciadores da boa música. Um dos raros e famosos discos de WendoKolosoY foi lançado sob o título em lingala “LibalaYaMbokaMondele” – “Casamento em país de branco”, em português– trazendo as seguintes especificações: “(Rumba)” e “(Lingala)”, as quais acreditamos estar presente no disco para destacar ao público que se tratava do estilo musical “rumba” e que era cantada em lingala. Neste

¹⁶⁷PrésenceCongolaise, 11 de Agosto de 1962.

¹⁶⁸Acervo particular de Bart, idealizador de Planet Ilunga. <https://planetilunga.com/>

¹⁶⁹A gravadora Ngoma foi uma das grandes empresas musicais do período colonial. Tinha como proprietário o comerciante grego Nicolas Jeronimidis, que teria chegado a Leopoldville em 1947, cujo interesse pessoal pela música fez com que abrisse uma gravadora em Kinshasa.

período, Papa Wendo que era contratado da gravadora aparece no disco como cantor e é acompanhado pelo grupo Ngoma, o qual pertencia à própria empresa de gravação Ngoma e que possivelmente acompanhava outros cantores solos. No disco de 78 rotações, chamado também de disco de goma-laca, que comportava em média 3 minutos de música de cada face, lê-se: “Wendo no Grupo Ritmico N’Goma/ (Guitarra elétrica, flauta, trompete, 2violões, jazz e contrabaixo) / SONDREM”.¹⁷⁰ Sendo assim, o disco traz em seu selo fonográfico informações técnicas detalhando os instrumentos, os estilos, a língua e músicos presentes na gravação dos anos 1950.



Figura 16. Disco BANALIA de Wendo.¹⁷¹

Nesta outra foto podemos ver outro disco de Papa Wendo, agora lançado por outra gravadora. Acompanhado de sua capa que estampa o nome da distribuidora de vendas “USINES DE COURTRAI” na cidade de Courtrai, na Bélgica e vendido por correspondência muito provavelmente no país de sua gravação e, também, para outros países europeus e do continente africano, além do Congo. Os dois discos acima são peças raras, dificilmente encontrados para serem apreciados seja como arquivos históricos ou mesmo para compra/venda por parte de colecionadores e amantes do gênero.¹⁷² Esses discos, verdadeiros diamantes da iconografia congoleza carregam parte da energia, história e cultura daquela sociedade. Para nossa pesquisa representam mais

¹⁷⁰Wendo na Groupe Rythmique N’Goma/ (Guitare électrique, flûte, trompette, 2 guitares, jazz et contrebasse)/ SONDREM.

¹⁷¹ Foto arquivo particular da gravadora Planet Ilunga.

¹⁷²A foto foi obtida por ocasião de meu estágio Sanduiche na Bélgica. Através de contatos fora do meio acadêmico, encontrei Bart, responsável pela gravadora belga Planet Ilunga e dono de um invejável acervo de discos originais da época, e que gentilmente concedeu à pesquisa essas e outras imagens de discos da época, as quais temos pouquíssimas referências formais vindas de trabalhos acadêmicos, bibliotecas ou arquivos de museus.

que meras produções de um músico popular, trazem expressões estéticas da rumba congoleza da época e como ela era apresentada enquanto produto material preparado para difundir essas canções de forma tateável e comprável, tornando-se símbolo de um tempo histórico por seu apelo e amplitude.

O sucesso de Papa Wendo e o movimento de planetarização da rumba congoleza não pode ser pensado isolado de alguns elementos importantes para se entender o contexto sociopolítico vigente à época tais como: 1) o resgate da produção intelectual sobre cultura e história africana; 2) a defesa da utilização da cultura negra para libertação e reconstrução do eu negro africano, ou seja, da retomada de movimentos como a negritude e o panafricanismo; 3) a expansão da indústria fonográfica associada ao desenvolvimento de um mercado consumidor dessa produção no mundo dos anos 1950 e 1960; 4) o estabelecimento de gravadoras de disco situadas no Congo, ainda que pertencentes a estrangeiros, que criaram estratégias diversas para divulgar o máximo possível seus músicos, canções e construir um mercado promissor desejoso pelos discos e outros produtos vendáveis a partir do cenário, identidade e estilo de vida que a rumba congoleza construía no período colonial. Entretanto, é muito importante nunca deixar de considerar que:

O fato de reconhecer a existência de traços comuns e específicos nas culturas dos povos africanos, independentemente da cor da sua pele, não implica necessariamente que exista uma cultura única no continente: da mesma forma que, do ponto de vista econômico e político, se verifica a existência de várias Áfricas, há também várias culturas africanas.¹⁷³

A popularização dessas orquestras também se deu através da difusão dos aparelhos de rádio e discos e de uma indústria fonográfica que se estabeleceu de forma numerosa e intensa no Congo-Kin. Além de uma ampla propaganda de vendas nos jornais por parte das lojas que vendiam esses produtos, divulgando os modelos mais atuais com promoções, como “compre um rádio e ganhe um disco” e preços ditos imperdíveis. Concursos de beleza realizados nos anos 1959 e outros concursos realizados pelos jornais e estações de rádio ofereciam como prêmio o dispositivo que possibilitava acompanhar de dentro de dentro da sua casa as programações das emissões

173CABRAL, Amílcar. LIBERTAÇÃO NACIONAL E CULTURA. IN: CULTURA EM TEMPOS DE LIBERTAÇÃO NACIONAL E REVOLUÇÃO SOCIAL: Amílcar Cabral, SamoraMachel e Mário de Andrade. Série Brasil e África (Marco Mondaine org.). Recife: Editora UFPE, 2016, p.50.

e os hits do momento. Destacamos também os desfiles de moda, que ocorriam em bares de Leopoldville, animados pelas orquestras.

A presença de rádios nos lares congoleses é registrada nas páginas da *Nos Images*, uma revista semanal impressa em francês e nas quatro principais línguas do *Congo Belge*. Não faltam fotos mostrando a família reunida em torno do rádio. Um de 1952 mostra uma família bem-vestida desfrutando de um programa em seu rádio moderno, em cima do qual está um ventilador elétrico moderno.¹⁷⁴

Sobre a popularização da rumba congolesa e sua ampla difusão pelo território do Congo é importante considerar duas principais instituições: as estações de rádio, cuja principal era a estação da administração colonial: *Radio Congo Belge* e as indústrias fonográficas, de grande número e quase concentravam na capital Kinshasa fazendo com que muitos artistas congoleses de \Brazzaville, e me ariscaria em dizer também angolanos, fossem a Kinshasa para acessar essas gravadoras. Essa indústria investiu fortemente na difusão, popularização e comercialização das produções musicais da época. Majoritariamente controlada por gregos, que tinham grande comunidade presente no Congo, esse grupo investiu em gravadoras, lojas de tecidos, de roupas e outros comércios. Como podemos observar no quadro abaixo, é bem significativa a presença de gregos na Congo durante a colonização, ficando atrás somente da presença de belgas, portugueses e italianos.

Jesse Wheller evidencia a intrínseca relação existente entre o fortalecimento econômico das gravadoras, os estabelecimentos das estações de rádio, a divulgação e comercialização de aparelhos e a difusão dos hits lançados pelas gravadoras. Demonstrando a conexão cíclica entre esses elementos, o autor evidencia que:

Para tirar vantagem do lucrativo mercado musical, a Rádio *Bush*, comercializada por uma empresa britânica, anunciava nas capas dos discos Ngoma, promovendo o rádio em toda a África Central onde quer que os discos fossem comprados. Os transmissores de ondas curtas em Leopoldville e Brazzaville difundiram seu sinal por todo o continente. Desta forma, as estações de rádio também forneceram à Ngoma uma grande publicidade. Ngoma enviou cópias gratuitas para a maioria das estações da África Central e em lugares distantes como Serra Leoa.¹⁷⁵

¹⁷⁴WHEELER, J. S. M. *Made in Congo: Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood*. 1999. Dissertação (Mestrado), Ethnomusicology, University of Wisconsin-Madison, Madison, p.97.

¹⁷⁵WHEELER, J. S. M. *Made in Congo: Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood*. 1999. Dissertação (Mestrado), Ethnomusicology, University of Wisconsin-Madison, Madison, p.98.

As indústrias fonográficas tiveram também importante atuação na profissionalização dos músicos do período, uma vez que esses artistas eram contratados com salários mensais para compor e gravar canções, tinham que constantemente inovar e aperfeiçoar suas habilidades a fim de garantir popularidade e manter seus hits nas listas de sucesso. Além disso, os gregos tiveram grande envolvimento nos setores comerciais e culturais no Congo, pois também estavam por trás de apresentações teatrais, desfiles de modas, concursos de beleza e cinemas. Abaixo alguns dos principais estúdios de gravação: SOBEDI (*Société Belgedu Disque*) que tinha o belga Jansens como responsável; o estúdio *Olympia* (1946-1948) também belga, a qual possuía cantores da *Force Publique* e cantores que trabalhavam nas minas de carvão *Croix du Cruive*, localizada na província de Katanga; o famoso Ngoma (1948-1975), estúdio grego dos irmãos Jeronimidis que tinha como principais nomes das suas gravações, os cantores Papa Wendo e Bowane; a gravadora Loningisa (1950-1962), comandada pelos primos também gregos Athanase e Basile Papadinmitriou e a gravadora Opika (1950-1956).

De acordo com Manda Tchewba, a indústria fonográfica teve um papel essencial no desenvolvimento de uma cultura musical congoleza e contribuiu de forma determinante para afirmação de uma identidade musical bastante homogênea. Essa indústria também possuía significativa influência econômica destacando a presença de judeus e de indianos que vendiam o tecido Wax. Somado a isso, a atuação dessas gravadoras proporcionou o aceleramento da profissionalização da carreira de músico, aumento na produção, especialização técnica e maior preocupação com a adoção de instrumentos profissionais, já que esses estúdios contratavam músicos para compor, tocar de forma assalariada.

Não obstante, retomando a atuação de Papa Wendo, em ocasiões em que tinha a oportunidade, o qual ao que nos parece sempre destacava a percepção pessoal que possuía sobre a música congoleza na sua trajetória de vida e também na construção de como ele se percebia.

A canção foi, na minha carreira a seiva da minha vida. Eu busquei usá-la como espelho da sociedade. Ela deve identificar todos os nascidos no Zaire, nascidos em Kinshasa ou em outro lugar. Onde,

aliás, a não ser na música, seria encontrado melhor identidade cultural para nós?¹⁷⁶

É interessante notarmos a forma como ele relaciona intimamente sua experiência particular com uma experiência coletiva, na proporção local de Kinshasa e também nacional ao referir ao Zaire.¹⁷⁷ Evidenciando o prestígio da música em sua vida ele frisa-a como reflexo de sua sociedade e elemento de identidade para todos os congoleses e congolesas. Fica nítido como Papa Wendo acreditava na música como o recurso mais apropriado para externar uma identidade cultural para os locais que moravam no país ou que se encontram na diáspora.

Percebemos a utilização de canções como artifícios para construção, difusão e reprodução de valores, de afinidades e de ligação entre o individual e o coletivo que não se restringia ao local. A partir de mensagens musicadas forjava-se o ser e estar considerados pelo cantor como elementos motivadores, vivazes, produtores e estimulantes de experiências. WendoKoloso acrescenta ainda à música a capacidade de melhor espelhar a identidade congoleza atual, sendo este instrumento ideal para transmitir o perfil dos congoleses. Através do trecho observamos sua admiração pelo percurso artístico bem-sucedido. Papa Wendo, que trabalhava como mecânico de navio e iniciou sua carreira cantando nas ruas em torno do Porto de Kinshasa, tal como outros músicos da época, viu na carreira a possibilidade de reconstruir a si próprio e a sua comunidade. Através da música era possível acessar ideias, espaços e instrumentos pouco vigiados pela administração colonial.

Entre tantas questões levantadas anteriormente, o fato é que a fala de Wendo nos desperta a curiosidade e nos convida a refletir sobre a potência da música popular na identidade particular congoleza e sua atuação no mundo.

3.2. Panafricanismo e libertação nas músicas de OK JAZZ e African Jazz

Muitos estilos musicais que se fortaleceram concomitante aos processos de independência e movimentos anticoloniais da década de 1960 difundiram-se permeados às noções de unidade e solidariedade africana do panafricanismo que incendiavam o

176 TCHEBWA, M. *Terre de la chanson: la musique Zairoise hier et aujourd'hui*. Bruxelles: Duculot, Afrique Editions, 1996, p.11.

177 República do Zaire ou Zaire foi o nome dado ao atual país República Democrática do Congo, durante os anos de 1971 a 1997, período em que teve o general Mobuto Sese Seko no poder.

globo nesse período de forma que também serviam como irradiadores destes ideais. A música popular congoleza desse período, tal como o reggae jamaicano, que teve como grande referência Bob Marley e os estilos musicais norte-americanos como blues, soul e o jazz, também sofreu grande influência das questões políticas relacionadas à valorização da cultura e identidade negra e africana que ocorria no mundo durante os anos da década de 1960. No caso da música congoleza, o peso do movimento panafricanista nas consciências dos músicos e por conseguinte em suas produções foi bastante evidente. Como podemos verificar nos estudos do sociólogo congolês Léon Tsambu, o hibridismo ideológico do movimento panafricanista também é presenciado na expressão musical congoleza. O estudioso que reflete em seu texto sobre uma possível refundação do ideal panafricanista através da intelectualidade simbólica da música, evidencia que:

A música, através da combinação de sons, palavras, gestos coreográficos...permanece uma expressão holística. Tomada sob a dimensão comunicativa, a música mobiliza a mente e a razão a ponto de constituir uma atividade intelectual cujo objetivo pode consistir em transmitir uma mensagem capaz de entreter, instruir, despertar ou embalar à consciência uma audiência, um povo, uma nação ou um continente.¹⁷⁸

No mesmo sentido que Tsambu, busco compreender a música congoleza de maneira holística. Como já foi apontado no capítulo anterior, muito além do entretenimento, as canções também refletiram a consciência política e identitária da sociedade congoleza. Além de comunicar, a música congoleza, inegavelmente, ao longo de toda sua história foi também uma ferramenta de agregação e mobilização que se deu através dos sons, da dança, de sua letra e de todo um comportamento presente nos que reproduzem, produzem e conectam-se com essa música.

Ao contextualizar politicamente a ampla disseminação da rumba, o antropólogo Bob W. White destaca a circulação desse gênero em diversos lugares do globo. Há notícia de rumbas congolezas sendo executadas em cidades como Paris, Barcelona, New York e Buenos Aires. O autor também aponta que nesse mesmo período houve ampla intensificação e aprimoramento de noções intelectuais de identidades africanas, como, por exemplo o afro-cubismo, o negrismo e o africanismo. A música popular congoleza,

¹⁷⁸TSAMBU, Léon. Refonder l'idéal panafricaniste à l'aune de l'intellectualité symbolique de la musique in Séries des livres du CODESRIA, ([29/04/2006]), p.161. Disponível em: http://www.biblio.uadb.edu.sn/pmb/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=3170

como podemos perceber, contribuiu para que essas concepções fossem elaboradas e difundidas pelos cinco continentes, atravessando oceanos e transgredindo fronteiras de forma persuasiva, conectando e aglutinando em torno do reconhecimento e do fortalecimento de identidades negras nas mais diversas esferas da vida psicossocial.

A independência dos povos africanos era assunto pujante dentro e fora do continente e essa independência prestes a ser conquistada ousava ser plena: alcançar liberdades política e econômica tal como a busca por uma emancipação da escravidão mental, como cantaria Bob Marley em sua belíssima canção “Redemption song”, de 1980. Um assunto muito discutido até os dias atuais, mas que teve seu início muitas décadas atrás, nas Antilhas, passou pelo continente africano e irradiou pelo mundo todo.

Ideologias identitárias da negritude tornavam-se cada vez mais presentes na formação dos estados independentes e no alicerçamento das identidades africanas, e especificamente no Congo, já que uma estava contida na outra pela lógica panafricanista. Nos primeiros anos da década de 1960, esses ideais pareciam já bem apreciados pela sociedade congoleza. Em uma edição de fevereiro de 1962 do periódico semanário *Présence Congolaise* podemos constatar esse elemento. O jornal dedicou significativo espaço para discorrer sobre os impactos sociais da conferência de Edouard Glissant, um intelectual da Martinica cujos pressupostos dialogam com as ideias de outros intelectuais anticoloniais como Leopold Sédar Senghor, Frantz Fanon e Albert Thomas Gaston Béville, mais conhecido como Paul Nguire.

Présence Congolaise, que possuía demarcado posicionamento anticolonial reforçou a importância da fala de Edouard Glissant sobre a independência cultural, caracterizando o intelectual como alguém “negro como os negros de Leopoldville” e por isso era um sabedor com falas e atos confiáveis. A matéria reproduz diversos trechos da fala de Edouard Glissant que realiza uma crítica contundente ao colonialismo e faz uma calorosa defesa de uma libertação plena de todo o continente africano. O jornal destaca a seguinte fala de Edouard Glissant: “A unidade cultural africana, tanto quanto a unidade política, será alcançada quebrando as fronteiras arbitrariamente fixadas pelos colonialistas, embora essas fronteiras tenham proporcionado aos africanos a oportunidade de tomar consciência da ideia de nação.”¹⁷⁹ O jornal destaca essa perspectiva pan-africanista de Glissant como importante no momento de consolidação de uma independência que envolva todo o continente e que alcance os âmbitos políticos

¹⁷⁹ *Présence Congolaise*. Título da matéria: A Independência cultural dos povos africanos, escrita por “Kik. Freddy” em 24 de fevereiro de 1962. Bibliothèque Congo Indépendant/MRAC.

e culturais, defendendo a conquista da liberdade através da união política e cultural dos povos africanos.

Nesse sentido, ao analisarmos o contexto congolês, fica evidente a importância da rumba para disseminar e fortalecer identidades negras, quesito tão importante para os movimentos libertários vigentes no período, como o próprio panafricanismo.

De acordo com Bob White, a rumba congoleza, chamada por ele de “música afro-cubana” teria sido utilizada pelos nacionalistas e militantes cubanos como antídoto contra o imperialismo cultural americano. Ou seja, o autor acredita na eficácia da rumba enquanto ferramenta de combate a adoção alienada de estrangeirismos norte-americanos que visavam se sobrepor às culturas locais. Nesse sentido, verificamos as rumbas congolezas adicionando algumas reflexões ao argumento do pesquisador, percebemos que a rumba congoleza teve função muito similar a qual Bob White descreve. Entretanto, para além do caráter anti-imperialista e por consequência nacionalista, a rumba teve também a função celebrativa e memorativa de fatos e histórias e não se blindava de influências internacionais norte-americanas ou de outros lugares do globo. Ao contrário, muitos artistas, por exemplo, inspiraram-se no jazz e na atuação de cantores como Louis Armstrong ou copiavam formas de vestir do chamado estilo “cowboy”, o qual inclusive inspirou a formação do movimento “BILL”, termo que faz referência ao filme “Buffalo Bill”, lançado nos EUA nos anos 1960. Ademais, canções como “Table Ronde” e “Indépendance-cha-cha” incitavam o nacionalismo bem como informavam, disseminavam e salvaguardavam as conquistas nacionais dos povos congolezes. O músico tal como os antigos griots perpetuavam o orgulho e a história de uma sociedade. Contudo utilizaram-se de aportes culturais para construir um estilo, único, dinâmico e cosmopolita de música.

A construção de uma identidade congoleza e africana pautada no orgulho sobre a ancestralidade, a cultura e o corpo negro africano era patente nesse período e as músicas congolezas estavam inteiramente atualizadas nestas tendências internacionais musicais e também políticas. A busca pela libertação sempre esteve diretamente ligada à construção de uma identificação cultural, e a formação de uma identidade como um todo. Em artigo datado de 21 de março de 1964, o jornalista e militante pró-libertação africana, José Léopold Lobeya ratifica o desempenho da música congoleza no processo de agregação social e inserção do sentimento de libertação presente entre a população na seguinte declaração: "Depois de observar as orquestras congolezas e especialmente depois de ouvi-las nas antenas nacionais e internacionais, disse a mim mesmo que, no

contexto da emancipação dos povos africanos, a música congoleza realmente pulava as etapas."¹⁸⁰ Com estas palavras, Lobeya explicita como a música congoleza funciona como uma ferramenta eficaz e principalmente ágil dentro das questões políticas. Ressaltando ainda que “Ritmos folclóricos, europeus e latino-americanos foram maravilhosamente desenvolvidos.”¹⁸¹ Léopold Lobeya aponta a pluralidade de ritmos com os quais os congolezes têm se aperfeiçoado, destacando ainda que “Além disso, o mundo negro prefere mais vida,”¹⁸² deixando claro sua exaltação da identidade negra tendo em vista que ele a relaciona com a presença de vida na música.

O poder das canções enquanto instrumento social de aglutinação, informação e integração social permite que mensagens sejam transmitidas, elaboradas e vivenciadas por sujeitos de diferentes regiões e grupos sociais, como Lobeya já percebia e é destacado no trecho a seguir em que o jornalista discorre sobre a atuação da famosa banda de Rumba Congoleza OK Jazz que não se restringia a mero grupo musical cuja mensagem ultrapassava a simples lazer e diversão:

Observe que o OK Jazz sempre se contentou em manter seu ritmo padrão que foi se aprimorando ao longo dos dias e, acima de tudo, contribuimos para a educação popular através de nossos pródigos conselhos às massas.¹⁸³

Essas informações ratificam como a rumba congoleza, ao lado de outros gêneros da música popular africana, tiveram relevante desempenho cultural, sobretudo na década de 1960, nos processos de independência e, principalmente no que concerne à formação de identidades. Ou seja, não somente serviram como instrumento de coesão social através do reconhecimento, mas também, num processo dinâmico, orientaram formas de ser e existir que pudessem individualizar diante do mundo ao mesmo tempo em que uniam diante de sua própria cultura. Identificações elaboradas através de relações de poder, hierarquias, benefícios e negociações de uma afinidade que expressasse o orgulho e o reconhecimento sobre a ancestralidade com adoção consciente de elementos de outras culturas não para simplesmente romper estruturas coloniais, como destaca Gary Stweart, mas para engendrar identificações não dependentes das percepções eurocêtricas sobre o outro.

180 *Présence Congolaise*. Título da matéria: Chez les “Onze de l’O.K. Jazz”, escrita por Léopold Lobeya em 21 de março de 1964, *Bibliothèque Congo Independent/MRAC*.

181 *Idem*.

182 *Ibidem*.

183 *Ibidem*.

Através das canções, congoleses e congolesas gritavam ao mundo suas capacidades criativas e suas habilidades intelectuais de produzir conteúdos que pudessem refletir a cultura e a sapiência de sua sociedade. Este grito de humanidade ao mundo buscava conquistar a liberdade de serem quem são sem amarras ou subjugações coloniais daqueles que não vivenciavam aquele momento e aquele lugar, logo, incapazes de compreender os costumes, as preferências e as perspectivas dos da terra. Quando destacamos a rumba como instrumento de coesão e ligação, e não de ruptura, nos referimos à sua capacidade de renovação, agregação e coesão entre congoleses e estrangeiros.

Aos apoiadores da união entre os povos e aos comprometidos com a autonomia congoleza de se apresentar ao mundo sem os grilhões invisíveis, mas persistentes da colonização belga, a rumba era uma essencial para a pulverização de seus ideais. As músicas populares congolezas das décadas anteriores à independência, até por volta de 1964, quando Joseph Mobutu assumiu o governo congolês, caracterizava-se por transmitir experiências cotidianas, fossem estas amorosas, políticas, de inquietações sociais etc. e que por consequência acabavam por denunciar as injustiças do sistema colonial ou valorizavam indivíduos que lutavam contra estas injustiças. Contudo, essa produção musical era espontânea a partir dos olhos dos músicos que vivenciavam aquela atmosfera e não a demanda de indivíduos ou partidos que buscavam promover suas próprias imagens. Podemos, inclusive, exemplificar o reflexo dessas experiências citando, dentre tantas outras, as músicas Para-fifi conhecidas também como Felicité, Kale-kato chamadas também de AmbianceeBangaJhimmye. As duas primeiras fazem alusão a casos amorosos vividos pelo cantor Kabesele, sendo Para-fifi composta para homenagear a radialista de Brazzaville, Felicité, por quem o cantor teria desenvolvido grande admiração e paixão. Na mesma intenção de cantar seus amores, Kabesele também compôs Kale-Kato, música que visava exaltar sua união com Katherine, sua esposa na época. Tal como já citamos, o guitarrista e cantor Jhimmy, cujo nome de batismo era ZacharieElenga, também teve o início de sua carreira caracterizado por ter como inspiração a figura feminina. Entretanto Jhimmy tinha por preferência relatar seu sucesso entre as mulheres, destacando sua imagem galanteadora, sua reputação de “Na KomboyaJhimmyPutulu” como ele mesmo gostava de se chamar.

A rumba congoleza era e ainda é uma produção criativa que possibilita congoleses e congolesas a manifestar pelo corpo, voz, instrumentos musicais, vestimentas e gestos, maneiras de se mostrar ao outro, seja este conterrâneo ou estrangeiro. O caráter

cosmopolita da rumba consiste na sua independência para incorporar e/ou abandonar estilos, instrumentos, gestuais, vestimentas e demais traços escolhidos por congoleses, para congoleses e para aqueles que se identificassem com um dos vários modos de ser congolês. As canções populares, desse modo, antenadas aos modismos e influências internacionais da época, sem se distanciar de instrumentos e traços sonoros de seus ancestrais e por todos reconhecidos,¹⁸⁴ serviam como eficazes ferramentas para a criação de identidades locais.

Não podemos deixar de destacar também o papel ativo das mulheres como cantoras ou tocando instrumentos, as chamadas “rumbeiras”. Era comum que canções cantadas por mulheres como MartheMadibala, TekeleMonkango, NdayeAlbertine, Marcelle Ebibi e outras atingissem níveis significativos de popularidade. Essas rumbeiras, “como seus colegas do sexo masculino, invadiam continuamente os estúdios, ateando fogo ao coração do povo Kinshasa, ao coração da rumba.”¹⁸⁵

Dentre vários exemplos dessa atuação podemos trazer aqui a canção “OhéSukaya rumba”, de grande sucesso nos anos 1950 no Congo, chamada por Manda Tchewwa de “hino das ‘rumbeiras’ congolesas”.¹⁸⁶ Esse fato trazido por Manda Tchewwa, enfatiza que o cenário musical congolês era também muito prestigiado pela presença feminina. Da mesma forma com que músicos protagonizaram canções que foram consideradas marcos da rumba congolesa, é bem verdade que também houve músicas produzidas por mulheres que também se imortalizaram. Nesse sentido, sem restringir o triunfo enfatizado por Manda Tchewwa sobre a canção “OhéSukaya rumba”, preferimos evidenciá-la como mais um dos grandes sucessos do cenário musical congolês sem limitá-la ao rótulo de canção feminina. Provavelmente essas cantoras já sentiam o peso de serem mulheres no mundo musical da rumba e não se intimidaram com os possíveis preconceitos. Lucie Eyenga, cantora expoente da música congolesa, cantava o hit “OhéSukaya rumba” sem medo de ser feliz, ou melhor, de sentir a rumba:

Bayembibayembaki tatá
Babinibabinaki mama
Batalibatalaki tatá
Bayokibayokaki mama
Bamonibamonaki tatá

184AMSELLE, Jean Loup. “Etnias e espaços: Por uma antropologia topológica”. No Centro da Etnia. Etnias, tribalismo e Estado na África. Petrópolis: Vozes, 2017, pp. 29-73.

185TCHEBWA, Manda. Surlesbergesdu Congo ondansela rumba: ambiance d’unville et as jumelle: Kinshasa/ Brazzaville desannées 50-60. Paris: L’Harmattan, 2012, p.216.

186Idem, p.115.

Aeae mama
Aeae tatá.

Manda Tchewwa, um dos poucos autores que trabalha em suas obras a presença feminina na música congolese de forma menos marginalizada, destaca em um pequeno capítulo de sua obra, dedicado às cantoras congolese e aos espaços de lazer, que:

Na tradição musical africana, em geral, a mulher é ao mesmo tempo uma fonte de inspiração e uma operadora plena da música. É com a mulher que o homem escuta, em estado de semi-sono, a primeira canção da sua vida. Esta canção de balanço, canção de ninar natural da humanidade, carregada de ternura, carinho e júbilo, que apenas "mamãe" sabe animar quando o bebê é vítima de uma daquelas crises de sono que leva muito tempo para fazer efeito.¹⁸⁷

É notável, já pelo título de seu texto, “Lestemplesduloisir et l’émancipation de la Femme musicienne” a existência de uma associação da figura feminina a elementos de lazer, e entretenimento, o que acaba por restringir às cantoras congolese o lugar de detentoras de prazer e lazer. No trecho transcrito, Tchewwa aponta também a mulher nesse espaço como detentora da magia musical direcionada ao zelo e ao “júbilo” da criança. É fato que as mulheres também tiveram grande atuação na organização de associações onde ocorriam fortalecimento social e financeiro entre as mulheres que as integravam, mas a agência não se limitava apenas a esse setor. Entretanto, ao mesmo tempo também reconhece a participação feminina nas transformações culturais e sociais que estavam se desenrolando na década de 1950. No âmbito musical, a presença masculina poderia ser prevaemente, mas, não exclusiva, como alguns textos podem sugerir ao não mencionar a relevante atuação feminina como cantoras, dançarinas, jornalistas, radialistas, empresárias e outras funções ou situações também de difícil acesso mesmo aos homens congolese:

Com a chegada da mulher na música, a música de Kinshasa deixa de ser uma peça da cidadela acessível apenas aos homens ‘machos’. A mulher insere-se nesta nova paisagem urbana no preciso momento em que os novos cidadãos se encontram nas garras de uma cascata de rupturas; ‘romper com seu universo espiritual, com o aparato normativo da tradição, com sua visão de vida.’¹⁸⁸

187 “Danslatraditionmusicaleafricaine, engénéral, lafemme est à lafoissource d’inspiration et opératrice à partentière de lachanson.C’estauprès de lafemme que l’homme a écouté, dansunétat de demi-sommeil, le premier chant de savié. Cechantberçant, chargé de tendresse, de caresse et de liesse, que seule "mama", berceuse naturelle de l’humanité, saitanimérquandlebébé est victime d’une de ces crises de sommeilquimetdutemps à produiresees effets.”p.148

188TCHEBWA, Manda. Terre de lachanson. La musique zaroise: hier et aujourd’hui. Belgium: DuculotAfriqueEditions/Louvainla-NEuve, 1996, p.61.

Nesse mesmo período várias mulheres obtiveram reconhecimento nacional e internacional por suas realizações. É inegável a contribuição das mulheres para a construção de uma sociedade mais igualitária e liberta dos paradigmas limitantes do sistema colonial que aos poucos eram quebrados ou negociados. Manda Tchewa enfatiza:

Algumas dessas inevitáveis vestais da “cidade natal” (essas flores rosadas sem as quais a vida seria triste), mal emancipadas, conquistaram para si uma sólida e invejável reputação, que às vezes expandia-se para além de sua vizinhança. A mais famosa delas, ThérèseMuyaka (25 vezes celebrada nas canções mais populares da época), até comprou uma bela pensão em Kalina (a luxuosa área residencial dos brancos, hoje Gombe, até então fechada aos negros). A primeira negra a dirigir pelas vielas da ‘cidade dos mil nomes’, VictorineNjoli, por sua vez, ganhou as manchetes, escreveu sua atuação nos anais desta cidade para desgosto de milhares de homens desiludidos, mas orgulhosos de sua heroína.¹⁸⁹

Sendo assim, o estudioso reconhece a contribuição e atuação da mulher nas transformações que ocorriam na sociedade daquela época e citando ThérèseMuyaka e Manda Tchewa abre, portanto, a interpretação de que a participação feminina na música seria algo recente. O que todos sabemos não condizer com a realidade dos fatos, muito pelo contrário, para aqueles que se debruçam sobre a história da música popular congoleza, é patente o fato de que tal participação vem de longa data. É mister não ignorarmos que as canções de ninar ou que recontam experiências eram entoadas frequentemente por mulheres, embalando o sonho de suas crianças, mas não só. As mulheres também se utilizavam do canto em diversas ocasiões festivas ou mesmo cotidianas laborais domésticas, carregando consigo o poder comunicativo de agregação.

Pensando um pouco mais sobre como essas cantoras atuavam nos espaços musicais e subvertiam valores morais vigentes no período, devemos buscar suas ações nas brechas dessas sociedades e nas ranhuras e resíduos quase que apagadas pelo tempo nos registros históricos que pouco se preocupavam em olhar para essas mulheres como cantoras e não como acompanhantes, esposas ou aventureiras por trás dos astros da rumba congoleza. O renomado colunista musical congolês Clément Ossinonde, que possui considerável produção sobre a rumba congoleza, compartilhando do mesmo

189 TCHEBWA, Manda. Sur les berges du Congo on danse la rumba: ambiance d’un ville et as jumelle: Kinshasa/ Brazzaville des années 50-60. Paris: L’Harmattan, 2012, p.84

olhar de Tchebwa sobre uma recente participação feminina na música congoleza, destaca:

As cantoras que marcaram nossa música há pouco mais de meio século ainda podem ser contadas na ponta dos dedos. O ano de 1951, aliás, pode ser reconhecido como o ano que ativa a entrada das cantoras na música congoleza e que evidencia um bom número de temas que revelam verdadeiras mensagens.¹⁹⁰

Além dos já citados, acrescentamos à lista outro estudioso, músico e escritor, Gary Stewart, que tal como os outros, apesar de grande contribuição para os estudos sobre a música congoleza, por conseguinte o estabelecimento da rumba enquanto estilo musical congolês, reafirma ser pequena a participação de mulheres no cenário musical daquele país. Para Gary Stewart, eram raros os desenvolvimentos de carreiras femininas na música. Entretanto, através de registros como fotos de discos, áudios e outras fontes consultadas não consideramos tal presença algo tão raro assim, posto que se encontram abundantes vestígios dispersos, tais como nomes, fotos e menções à presença feminina de maneira constante. A exemplo temos a cantora camaronesa Marcelle Ebibi, a qual foi uma das principais vozes do Congo nas décadas de 1950 e que atuou como cantora do estúdio CEFA no ano de 1953, a qual é mencionada pelo autor rapidamente para descrever os músicos envolvidos na gravação de um dos sucessos do grupo. Gary Stewart, além de pouco discorrer sobre a cantora tendo em vista a atenção que ele dá aos outros músicos presentes em seu livro, quando a menciona relaciona diretamente Marcelle Ebibi ao seu companheiro. Tal como podemos observar a seguir o autor aponta que:

Entre as gravações iniciais do CEFA, lançadas em julho de 1953, estavam ‘Chérie Awa’ (Darling Awa), uma rumba cantada por Roger, Vicky e Franco sob o nome de Les 3 Caballeros, um nome que tiraram de um filme popular da Disney; ‘Congo ya Sika’ (novo Congo), de Vicky e Roger; e ‘Pusana Moke’ (chegue mais perto), com Marcelle Ebibi Fylla, a esposa camaronesa do guitarrista Guy-Léon Fylla, que se

190 OSSINONDE, Clément. OSSINONDE, C. L’histoire de la Rumba cubano-congolaise. Voyage et retour de la Rumba Cubano-congolaise. Paris: Edilivre Classique Collection, 2012. “Les femmes chanteuses qui ont marqué notre musique, voici un peu plus d’un demi-siècle se comptent encore du bout de doigts. 1951, en effet, peut être reconnue comme l’année qui a vu l’entrée des femmes chanteuses dans la musique congolaise et qui met en évidence un bon nombre de thèmes qui se révèlent de véritables messages”. <http://www.mbokamosika.com/article-les-femmes-chanteuses-de-la-musique-congolaise-77019034.html>

juntou ao pequeno grupo de mulheres que estavam entrando no negócio.¹⁹¹

Consideramos, ao contrário, bem corrente a presença de mulheres no campo musical, sem desconsiderar ser este um ambiente de pouca atenção à atuação das mulheres, não diferente de outros contextos territoriais no mesmo período histórico.

Também é válido ressaltar que, através de nossa pesquisa bibliográfica e documental, notamos um menor interesse em abordar e pesquisar sobre a atuação das mulheres dentro desse tema, que se desdobra em obras que quando falam dessas cantoras ou dançarinas não se preocupam em análises mais detalhadas sobre elas. Sendo, desse modo, rara a atenção dada pelos pesquisadores do tema ao legado feminino na rumba congoleza e não à presença feminina no cenário musical. A autora, Martin Phyllis, preocupada em compreender aspectos sociais do Congo Brazzaville reflete sobre a presença de mulheres nos espaços de lazer e como o direito ao lazer e ao repouso estava mais associado à figura masculina. Destacando a influência do estilo de vestimentas europeias para as sociedades africanas, sobretudo as de Brazzaville, acaba por reduzir a agência feminina à criação de associações e desempenho no âmbito da moda.

Como exemplo da escassez de informação sobre as cantoras que atuavam nas décadas de 1940-1960, trazemos uma publicação de *Jornal PrésenceCongolaise* de 23 de janeiro de 1960, que traz em sua capa um grupo de mulheres negras, provavelmente congolezas, posando com seus violões. A fonte nos interessou fortemente porque, mesmo sendo retratadas na capa, o que nos leva a acreditar ser um grupo de relevância social, pouco se escreveu sobre a intrigante foto, que segue exposta abaixo.

¹⁹¹ STEWART, Gary. Rumba on the River. A history of the popular music of the two Congos, New York: Verso, p.43.



Figura 17. Foto retirada do jornal *Présence Congolaise*

Haveria no Congo um grupo composto só por mulheres? Infelizmente não conseguimos checar essa informação ainda. O próprio jornal traz poucos elementos, que mais aguçaram nossa curiosidade, ao invés de satisfazer a ânsia por informações do universo feminino na música congoleza. Abaixo da foto estava escrito sumariamente o seguinte: “Lindo conjunto da ‘Brigade de Guitare de la Jeunesse Salutiste’. Elas vão competir em breve com Wendo, Franco e outros?”¹⁹² Ao que parece, num olhar bem superficial, essas mulheres faziam parte de alguma instituição religiosa, talvez de alguma missão protestante e que tocavam violão nesta. Mas quem eram elas? E quais atividades executavam além de integrarem esse grupo? Tocavam quais músicas? Tocavam fora da instituição? Faziam apresentações? As perguntas são infinitas, tal qual o desejo de mergulhar ainda mais fundo no tema.

Inúmeros também são os papéis que as mulheres desempenhavam no cenário artístico, político e intelectual. Muitas dessas eram integrantes de associações femininas de ajuda mútua, tinham outros trabalhos, compunham canções e militavam em prol da

¹⁹²“Belle tenue de labrigade de guitare de lajeunessesalutiste. Vont-ellesbientôtconcurrencerlesWendo, Franco et consorts?”. Hebdomadaire*Présence Congolaise*, Sábado, 23 de janeiro de 1960. Bibliothque Congo Independet MRAC.

igualdade de direitos femininos. Apesar disso, os estudos acerca do cenário musical e seus músicos no Congo Kinshasa é quase que exclusivamente masculino, diminuindo, marginalizando e até apagando a intensa presença de cantoras e mesmo a relevância da mulher para a música africana, desde a antiguidade.

Alto espaço de lazer, é no bar que os jovens de Leopoldville praticam e depois se entregam à dança. Lá dançamos com elegância o mambo, o chachacha (de origem caribenha), o polkapiqué (dança de origem polonesa), a valsa, a marcha, a rumba, a maringá, reflexos do canto congolês do povo que mal saiu dos moldes latino-euro-americanos.¹⁹³

É fato indiscutível o brilhantismo das obras deixadas pelos autores já citados e suas tentativas em não relegar a presença feminina limitada à figura de deusas inspiradoras para composição dos músicos. Foi através da investida desses autores que conseguimos mergulhar um pouco mais fundo nesse universo tão rico, plural e ainda pouco conhecido. A atuação de mulheres para consolidação da rumba congoleza foi tão importante quanto desses já conhecidos cantores e músicos homens, porém muito ainda há para se desbravarmos vasto universo feminino tão atuante para o estabelecimento da Rumba Congoleza que podem nos levar a caminhos ainda mais instigantes do período. O que já podemos observar nas rachaduras e frestas de textos e arquivos que tivemos contato é que a presença de cantoras, dançarinas, donas de clubes e associações não era acanhada. Ao contrário, além de grande presença no imaginário das composições, as mulheres congolezas conquistavam de forma venerável espaços nesse novo cenário musical, político, cultural e social no Congo dos anos 1950 e 1960. À mulher congoleza já não afinava apenas o cantarolar para o bebê ninar.

Dessa maneira, no mesmo contexto histórico e cenário musical onde nasceram músicos congolezes de grande renome também haviam mulheres talentosas que ali viviam da, com ou pela música. O trabalho não é fácil. A disponibilidade de registros que possibilitem a nós pesquisadores análises mais robustas talvez estejam bem longe dos armários dos arquivos dos museus e bibliotecas de concreto. Talvez tenhamos que ousar um pouco mais e escarafunchar os arquivos vivos, que ainda circulam por Kinshasa para obtermos relatos, fotos e outros documentos para que não reproduzamos

193 “Hautlieudulaisir, c'est dans le bar que la jeunesse de Léopoldvilles'exerce pour s'adonner par la suite, à la danse. On y danse avec élégance le mambo, le chachacha (d'origine caribéenne), le polkapiqué (danse d'origine polonaise), la valse, la marche, la rumba, le maringa, reflets de la chanson congolaise de l'époque sortie à peine du moule latino-euro-américain.” p.145

mais a ideia de que o universo musical da rumba congoleza era povoado apenas por estrelas masculinas.

3.3.

Os embaixadores da música e a difusão de uma identidade congoleza para o mundo

No dia 29 de janeiro, a banda vedete African Jazz embarcou às 19h30 no aeroporto de Maya-Maya em Brazzaville, a bordo de um avião da *Air France* com destino à Paris, o qual pela sua rota deveria pousar em Bruxelas. A formação é composta por: Joseph Kabasele, cantor e chefe da orquestra, Nico, guitarrista solista, Dechaud, guitarrista acompanhante, Vicky, cantor, Brazzos, contrabaixista, Roger Izeidi, maracassista e o jovem baterista De Pierrot.¹⁹⁴

O ano de 1960, como já mencionamos, foi um período de intensa efervescência anticolonial e forte adesão ao movimento panafricanista. Foi o período em que eclodiram as emancipações de territórios da África Subsaariana e também de intensa atividade de manifestações culturais, como a rumba congoleza. A canção “Indépendance chacha”, da orquestra African Jazz e que você pode ouvir nesse link: <https://youtu.be/1ajf7E6wHuA>, posteriormente se tornou o hino das independências africanas. Esta foi dançada e cantada em Bruxelas, embalada pelo grupo African Jazz, para celebrar as negociações para independência do Congo (RDC). Ecoando pela Europa, a canção que se tornaria o hit das independências africanas. Esta canção até os dias de hoje é som obrigatório nos bailes, festas de aniversário e casamentos congolezes, sejam estes localizados dentro ou fora do continente africano. Segundo Sylvain Bemba, “esta canção iria cristalizar a esperança popular através de algumas palavras banais, porém muito significativas para todos os que passaram pela turbulência da conquista da libertação.”¹⁹⁵ Música que ritmou a emoção da conquista da independência e principalmente o desejo de união para forjar uma identidade nacional.

O trecho que inicia esse tópico foi retirado do periódico “PrésenceCongolaise” e retrata as preocupações e expectativas sobre a futura turnê dos músicos congolezes que pela primeira vez se apresentariam fora do continente. O grupo considerado como os “embaixadores da música congoleza” tinha a missão não só de representar a música congoleza em palcos europeus, mas também almejaram aperfeiçoar sua produção

¹⁹⁴NGAIO. HebdomadaireActualitésAfricaines, 20 de fevereiro de 1960.

BibliothéqueduCongo Indépendant/ MRAC, Musée Royal de l’AfriqueCentrale.

¹⁹⁵BEMBA, Sylvain. Cinquanteans de musique au Congo-Zaïre (1920-1970): de Paul Kamba à Tabu Ley. Paris: PrésenceAfricaine, 1984,p.112.

musical e difundir pelo mundo a cultura congoleza, reforçando a obtenção da recente independência do país. Antes de embarcar para honrar seu compromisso que não era pequeno, o grupo African Jazz decidiu fazer uma apresentação que, ao nosso ver, tinha a função precípua de divulgar a viagem cujo objetivo estava em levar ao mundo o que consideravam o melhor da cultura e identidade congoleza: a música.

Nessa perspectiva, o African Jazz não seria apenas uma orquestra, muito mais que isso, representava o sonho da liberdade e o desejo de mostrar ao mundo o valor cultural congolês. O periódico *PrésenceCongolaise* dedicou considerável atenção a esse show que se deu um dia antes da partida da banda para a Bélgica e relatou: “Foi no simpático ambiente do ‘Lisala-Bar’ que o grupo African-Jazz, no dia 28 de janeiro, fez seu concerto de despedida. Ao longo da apresentação nossos músicos tocaram suas obras mais melancólicas...”. A descrição sobre o “concerto de despedida” foi sucinto, para o jornal a cereja do bolo estava na ida à Bruxelas. Para nós, a magnitude da viagem iniciava já em solo congolês. No convite da viagem. No valor da música para a sociedade congoleza. No orgulho de ser congolês. No sucesso que há tempos já arrebatara fronteiras nacionais e internacionais. Essa apresentação não se destinava a uma despedida de seu público, mas estreava uma nova etapa para os músicos e o povo congolês, que dessa ocasião em diante levariam pessoalmente sua música, seu orgulho de ser africano e sua reivindicação pela liberdade à Europa, e especificamente ao país que construiu sua luxuosa arquitetura tendo como base a exploração dos solos, terras e corpos africanos.

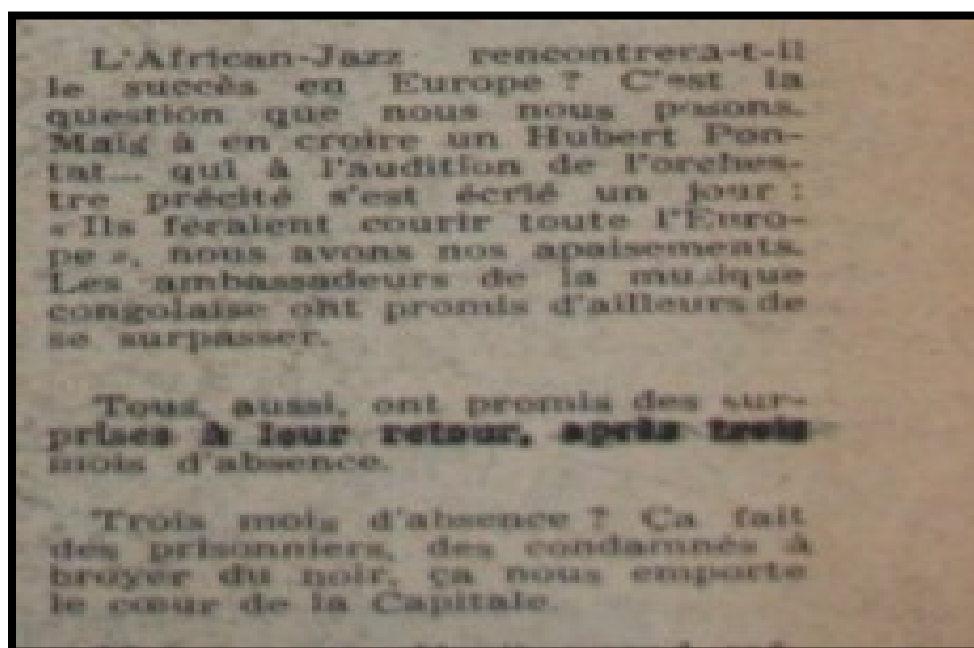
O African Jazz encontrará sucesso na Europa? Essa é a pergunta que nos fazemos. Mas de acordo com um Hubert Pontat... o qual na audição desta mesma orquestra uma vez exclamou: "Eles correriam por toda a Europa". Nós nos acalmamos. Os embaixadores da música congoleza também prometeram se superar.

Todos também prometeram surpresas ao retornarem depois dos três meses de ausência.

Três meses de ausência? Faz prisioneiros, condenados a lamentar a escuridão, nos leva ao coração da capital. Mas continuamos a gostar da ideia de que esta viagem permita que os nossos homens conheçam celebridades musicais mundialmente famosas e que estes contactos tenham o efeito de nos tornar melhor.

As expectativas eram muitas. Na matéria do jornal, perguntas e especulações eram lançadas não só para aguçar a curiosidade do leitor, mas também para acentuar a importância desse evento inaugural do reconhecimento internacional à música popular

congolesa, explicitando a honra que os delegados congolese à Conferência da TableRonde tributavam ao convocar a banda e também, indiretamente, a população à qual ela representava.



Zoom de trecho da matéria sobre a viagem de African Jazz à Bélgica. Figura 18.

Tida como a melhor banda da época, a orquestra African Jazz teria sua ausência de três meses sentida nas ruas, nos “snack-bars” e nas casas de suas famílias. Mas o propósito se fazia maior, estariam à frente da defesa dos interesses do Congo mediando suas relações com a Bélgica e com o restante da Europa ao lado dos delegados, cumprindo seu papel de embaixadores simbólicos do Congo livre. Levando o melhor de seu país e dando o melhor de si ao mesmo tempo que estariam também acessíveis ao novo, dispostos a trocar e dialogar com o outro.

...c'est un fait que toute œuvre humaine n'est jamais parfaite, mais s'il fallait attendre l'année 1954 pour commencer, il n'y aurait encore aucun leader ici. Tous ceux qui émergent aujourd'hui, le doivent uniquement aux missionnaires aussi bien protestants que catholiques.

D'ailleurs, plus des trois quarts d'étudiants congolais se trouvent actuellement en Belgique bénéficiant de la générosité des missions. Une erreur que les missionnaires avaient commise, c'est de n'avoir jamais dit que tout ce qu'ils faisaient au sujet de l'Enseignement devait au préalable recevoir la bénédiction de l'administration, à tel point que les congolais crurent que les missionnaires étaient les maîtres absolus.

Voilà pourquoi ils sont — à tort — rendus responsables de la situation actuelle.

Joseph MBUNGU

Le chanteur Kabasele et son orchestre en tournée en Europe

C'est le 29 janvier que l'orchestre-vedette kinois, African-Jazz s'est embarqué à 19 h. 30 à l'aérodrome de Maya-Maya à Brazzaville, à bord d'un avion Air France pour Paris d'où par la route il devait regagner Bruxelles. La formation est composée de : Joseph Kabasele chanteur et chef d'orchestre, Nico guitariste soliste, Dechaud guitariste accompagnateur, Vicky chanteur, Brazzos contrebassiste, Roger Izeidi, maracassiste et le jeune batteur : De Pierrot.

C'est dans le sympathique cadre de « Lisala-Bar » que l'African-Jazz donna le jeudi 28 janvier, son concert d'adieu. Tout au long de la séance, nos musiciens égrenèrent des œuvres plutôt mélancoliques...

A la question que nous lui avons posée, de savoir pour quelle raison l'African-Jazz se déplaçait en Belgique, Jef Kabasele nous a répondu : Nous y allons pour animer, le premier février, le bal de la « Table Ronde », ce premier février coïncide d'ailleurs avec l'anniversaire du journal « Congo ». Et c'est aux frais de l'Agence Africaine de Publicité : (l'A.A.P.) que nous effectuons ce voyage en Europe, nous confie Kabasele, qui continue : « Nous jouerons notamment à Bruxelles et en provinces, puis nous quitterons la Belgique pour la France, pour Paris spécialement où nous serons les hôtes de la Télévision ». La Belgique et la France sont les seuls pays où nous sommes sûrs de nous produire. C'est tout volontiers cependant que nous répondrons à l'invitation d'autres pays... révèle Kule.»

L'African-Jazz rencontrera-t-il le succès en Europe ? C'est la question que nous nous posons. Mais à en croire un Hubert Pontat... qui à l'audition de l'orchestre précité s'est écrit un jour : « Ils feraient courir toute l'Europe », nous avons nos apaisements. Les ambassadeurs de la musique congolaise ont promis d'ailleurs de se surpasser.

Tous, aussi, ont promis des surprises à leur retour, après trois mois d'absence.

Trois mois d'absence ? Ça fait des prisonniers, des condamnés à broyer du noir, ça nous emporte le cœur de la Capitale.

Mais on se réjouit quand même, à l'idée que ce voyage permettra à nos hommes la rencontre des célébrités musicales de réputation mondiale et que ces contacts auront pour effet de rendre les nôtres meilleurs.

NGAIO



Le Chanteur Kabasele et Roger, maracassiste.

Figura 19. A foto retrata o cantor Joseph Kabaselle e o maracassista Roger Izeide em apresentação durante turnê na Europa.

Joseph Kabasele, conhecido também como “Grand Kallé”, “Kallé Jeff” “Papa Kallé” etc. e os demais “músicos-embaixadores” do African Jazz fizeram shows em vários lugares da Bélgica, na França, na Holanda e na Itália. O sucesso do African Jazz na Europa foi tal que em algumas ocasiões eles chegaram a fazer mais de um show por dia durante sua estadia naquele continente. Em Liège tocaram no *dancing Eden*, em Gand. As terças e sextas eram reservadas ao *dancing Plaza*, das 20h às 2h (entrevista de Kallé, *Actualités Africaines*, 20 fev 1960). A repercussão da estadia da banda foi a grande sensação no cenário musical da Europa naqueles dias. O cantor e líder da

orquestra, o grande Kallé, estava certo de que a música congoleza de pouco a pouco ganharia o mundo durante a estadia da banda em Bruxelas e afirmou ao jornal:

Só estamos aqui há uma semana desde então somos cercados por editores de discos que nos pedem discos de músicas. Há até jornalistas que insistem em gravar em fitas nossas melodias que eles acham ótimas, para enviá-las a grandes estúdios estrangeiros (França, Itália, Inglaterra).¹⁹⁶

O pesquisador Onyumbé destaca que após a turnê pela Europa, Kallé teria tomado consciência do tamanho do sucesso alcançado pelo grupo e o potencial de seus trabalhos no circuito de comercialização de discos e sua explosão dentro e fora do continente. O autor destaca ainda que o grupo foi convidado para cantar a celebração da Independência de seu país vizinho, o Congo-Brazzaville, atualmente conhecido como república do Congo. Apesar de verificarmos a constante circulação musical e cultural entre os dois países, é interessante notar o convite à banda African Jazz, que foi originalmente criada em Kinshasa, na capital do país vizinho, para celebração de uma data tão especial e própria do país. A partir do relato do músico Kallé sobre a repercussão da atuação do grupo na Europa, percebemos que a banda se consagrou internacionalmente como um dos símbolos do movimento de libertação pelo qual o continente africano estava passando. A partir desse fato evidenciamos também a expressão da unidade e solidariedade africana à época tão em voga para o estabelecimento de um continente plenamente livre.

Reiterando nosso destaque para o impacto de canções, que se enquadraram nas chamadas rumbas congolezas criadas nos anos de 1950/60 na memória e identidade coletiva congoleza, citamos o estudioso congolês Kā mana:

Se existe uma área onde, por cinquenta anos, este país brilhou com toda a sua genialidade, é de fato o reino da música como uma força lúdica e uma paixão tempestuosa. Foi mesmo deste lado que a independência africana foi imediatamente celebrada como "cha!" cha! " Ou seja, independência para dançar e "delirar" em vez de ser uma realidade para pensar e viver como desafio e como visão radical da liberdade. Congo-Brazzaville, cujo destino musical é inseparável do gênio da RDC, também deu à música um lugar central em sua visão de independência.

¹⁹⁶ActualitésAfricaines, 20 fev, 1960.

Os exemplos são inúmeros e variados do quanto a rumba congoleza acabou sendo vestida como elemento essencial da identidade congoleza. Desde registros do período pré-independência, como publicações nos jornais a relatos atuais quando o assunto se refere à identidade congoleza.

O socioeconomista Jean-Pierre LindiroKabirigi a partir de um olhar mais centrado no território congolês reconhece e enfatiza a importância da canção do grupo African Jazz, “indépendance chacha” na história do Congo-Kinshasa enquanto representante de um processo social de construção de elementos nacionais. Evidenciando também como a canção refletia o sentimento desde a chegada de um novo tempo para a África, um tempo livre da subjugação colonial. O autor, em seu artigo em que discorre sobre a representativa da música, do futebol e do movimento SAPEUR¹⁹⁷ na composição de uma nacionalidade congoleza, destaca:

Nos anos da independência africana no início dos anos 1960, a “Independência de Cha-cha-cha” de Joseph Kabasele, aliás Grand Kallé, fez a África negra dançar, emergindo do torpor devido a várias décadas de colonização.

Essa canção ainda é citada por muitos africanos orgulhosos do que o Congo de Lumumba oferecia ao continente na época.

Esta canção por si só pavimentou o caminho para outras gerações de músicos congolezes que cruzaram a África e o mundo para cantar e fazer dançar pessoas que, no entanto, não entendem o lingala, uma língua privilegiada usada pela música congoleza.¹⁹⁸

O autor reitera a relevância dessa canção nos anos 1960 como desbravadora, abrindo caminhos para que outras bandas africanas mostrassem ao mundo produções, artísticas e culturais, dinâmicas, antenadas e inovadoras para o mundo. O estudioso LindiroKabirigi, reforça a ampla difusão da canção enfatizando que ainda em tempos atuais, como em 2010, ano em que o autor escreveu o texto citado, podia-se ouvir essa canção nos mais distantes lugares do continente africano. Em seu relato expressa

197O fenômeno “sape” começou pouco antes dos anos da independência dos países africanos em Brazzaville e na vizinhança Bacongo, habitado pelos chamados Kongo. Não demorou muito atravessou o rio Congo para contagiar os jovens de Kinshasa. Desde então, a “sape” mudou periodicamente de face. No início, jovens de bairros pobres se divertem imitando atores de filmes ocidentais. Eles imitam o jeito de se vestir desses atores e desde o início são influenciados pelas imagens de Paris, Cidade das luzes. Eles são, sem saber, fortemente inspirados pela corrente existencialista de Sartre e Malraux.” (tradução livre da autora). LINDIRO KABIRIGI, Jean-Pierre. Football - musique - sape = lestoispiliers de lanationcongolaïse? IN: VivantsRepenserl’Indépendance: la RD Congo 50 ansplustardActesduColloqueducinquantaireorganisé par Pole Institute. CollectionCulture&Mémoires, Pole Institute, 2013, p.278.

198 LINDIRO KABIRIGI, Jean-Pierre. Football - musique - sape = les trois piliers de la nation congolaïse? IN: VivantsRepenserl’Indépendance: la RD Congo 50 ans plus tard Actes du Colloque du cinquantenaireorganisé par Pole Institute. Collection Culture &Mémoires, PoleInstitute, 2013, p.272.

também sua experiência pessoal com a rumba congoleza, destacando: “Muitas vezes fiquei surpreso ao ouvir suas canções, mesmo em cantos remotos das Ilhas Comores, Burkina Faso, África do Sul ou em uma discoteca na Etiópia!”.¹⁹⁹ Nesse sentido, o estudioso explicita, interligando seus estudos à sua própria vivência no continente Africano, questões que também verificamos em jornais congolezes que analisamos, pelos quais também pudemos verificar a força histórica da canção “Indépendance chacha” e do grupo African jazz, considerados seus cantores símbolos frontais da identidade e cultura congoleza. Ao longo de seu artigo Lindiro Kabirigi realiza perguntas reflexivas sobre até que ponto a música teria sido usada para promover questões políticas que beneficiaram a sociedade congoleza, tecendo uma análise crítica sobre a utilização de símbolos culturais como a música, mas também como o futebol e o movimento SAPE (Sociedade dos “Ambianceurs” e Pessoas Elegantes). A maior parte das questões levantadas pelo autor não são respondidas e parecem estar propositalmente expostas como provocações para reflexão sobre elementos da cultura e identidade que se consolidaram durante o estabelecimento do Congo enquanto país. De fato, o assunto ainda é pouco explorado e possui poucas conclusões. Em sua maior parte, os estudos históricos sobre os anos que o país vivenciou a colonização debruçam-se sobre a atuação estrangeira no território, tal como violências coloniais, expedições etc. ou sobre os aspectos políticos dos 50 anos e o processo de independência congoleza. Desse modo, indagações e questionamentos além de provocar em nós, jovens pesquisadores, o movimento de busca a essas questões, também revela o quanto a historiografia ainda pode avançar no tema. No mais, o que no momento não resta dúvidas é sobre a força do estilo musical que se consagrou nas décadas de 1950 e 1960 no Congo, chamado de rumba congoleza e importância dessa música como integrante da identidade congoleza desde a independência. A música popular congoleza e, sobretudo, a rumba congoleza, se apresenta na história do Congo e no continente africano é pulsante e irredutível.

A partir da defesa do fenômeno de criolização, Aranzadi destaca “La memoria africana, oral y corporal, está viva y simboliza un corpus espiritual y ritual en el cual la música está presente como elemento mediador. (p.72)”. Segundo Arazandi, o Tambor representa uma importante função para a manutenção da memória africana, bem como para a realização da comunicação social, a autora destaca que: “os instrumentos que

199 LINDIRO KABIRIGI, Jean-Pierre. Football - musique - sape = les trois piliers de la nation congolaise? IN: Vivants Repenser l'Indépendance : la RD Congo 50 ans plus tard. Actes du Colloque du cinquantenaire organisé par Pole Institute. Collection Culture & Mémoires, Pole Institute, 2013, p.272.

permaneceram nesta diáspora forçada, pelo seu papel na comunicação ou no fortalecimento da comunidade, têm sido, principalmente, os tambores, que têm o tronco vazio e são recobertos com uma pele. (p.72)”

Retomando à análise dos jornais, é interessante pontuar algumas músicas que à época foram citadas no jornal como grandes sucessos revelados na turnê pela Europa. Segundo o periódico “*PrésenceCongolaise*” as canções “*Indépendancecha-cha*” e “*Merengue Scoubidou*”, de kabasele, “*SentimentEmonani*” e “*Naweli ou Na WellyBoboto*”, explodiram nas rádios congoleesas sobretudo após o retorno da banda ao seu país de origem, o Congo. Esses sucessos congoleeses oriundos tanto do Congo-Kin quanto de Brazzaville, além de alcançarem grande apreço do público internacional influenciaram várias bandas de outras regiões do continente africano, como nos atuais Angola, Camarões, Nigéria e também em outros continentes como na China, em Cuba, na Bélgica e na França, entre outros, na década de 1960.

A guitarra elétrica na música africana já vinha sendo explorada com rara habilidade em décadas anteriores por músicos congoleeses, entre os quais Franco, líder da banda Franco et le T.P.O.K Jazz, e Dr.Nico, referências para os músicos angolanos. O samba da Era de Ouro, além da guitarra, que nos remete à música das bandas do Congo, tem no comportamento da guitarra-baixo, e nas percussões (timbales, congas e bongôs), a influência da música cubana (do Caribe)[...] ²⁰⁰

A despeito de toda a repercussão da turnê internacional do grupo African Jazz, no período das negociações para o estabelecimento de quando e como seria promulgada a independência do Congo Kinshasa, a rumba congoleesa e sua planetarização enquanto estilo musical congolês já remontava à década de 1950 com os hits de WendoKoloso, tal como destacamos anteriormente. Por isso é interessante analisar a atuação da música e seus usos dentro de contextos políticos e culturais do momento. É evidente que a circulação musical e mesmo de um grupo no período em que se estabelece um Estado independente terá repercussões maiores nos veículos de comunicação da época e, portanto, também maiores estudos sobre estes, devido à óbvia maior facilidade de acessar tais documentos ou memórias. Ora, não é durante as independências e revoluções que surgem os mártires de uma sociedade? Assim também o é para os

200KUSCHICK, Mateus Berger. KOTAS, MAMÁS, MAIS VELHOS, PAIS GRANDES DO SEMBA: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico Negro. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Fundamentos Teóricos. São Paulo: UNICAMP, 2016.

artistas e músicos. Não surpreende que os que viveram seu auge artístico conciliado e ao mesmo tempo motivado e motivante a esses processos de transformação político-social tendem a sobressair na história de seus países.

Ao falar da Rumba Congolese, o historiador congolês Elikia M'Bokolo registra: “essa música constitui o exemplo perfeito de um produto cultural de massas, associado às sociabilidades particulares.”.²⁰¹ A notoriedade desse estilo musical constitui-se pela sua grande circulação nas classes populares, por tratar de temas cotidianos, pela utilização do lingala como principal idioma e por sua conexão aos preceitos panafricanistas. Além de ser cantada frequentemente em lingala, “foi desde seu início coisa de classes populares atraídas para as cidades coloniais pela industrialização”,²⁰² proporcionando sua grande popularidade e difusão em várias regiões da África e também fora dela.

Nesse sentido é interessante evidenciar a inegável influência musical sul-americana na música congolese, sobretudo a partir da década de 1940, seja como inspiração para compor novas canções ou mesmo a reinterpretação de canções sul-americanas que já faziam sucesso nas Américas. Independentemente do tipo de adoção dessas músicas é instigante frisar que a inserção do lingala como língua para cantar essas canções era praticamente imprescindível. Adespeito de geralmente conterem inserções de palavras em outras línguas, as músicas congolese dos anos 1950 e 1960 eram invariavelmente cantadas em um correto Lingala, para ser considerada por seu público ou críticos musicais, uma boa música congolese. Em uma outra publicação do jornal *PrésenceCongolese*, do dia 16 de dezembro de 1961, observamos um artigo em defesa do músico Franco Luambo, criticado pela *Radio-Brazza* por exagerar no uso do espanhol e plagiar canções sul-americanas, apenas acrescentando a essas suas composições em Lingala, afim de adaptá-las ao gosto congolês. O jornalista congolês Vicky Kambeya defende que: “Quando o famoso solista do OK Jazz copia obras sul-americanas e as executa na língua Lingala é porque muitas vezes encontra nessas composições o ritmo que acredita corresponder exatamente ao sentimento de pertença e orgulho cultural que pode provocar no público.”²⁰³

201 M'BOKOLO, Elikia. África Negra: história e civilizações. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). Tradução de Manuel Resende, revisada academicamente por Daniela Moreau, Valdemir Zamparoni e Bruno Pessoti. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011, p.692.

202 Idem, p.693.

203 *PrésenceCongolaise*, 6 de dezembro de 1961.

Em outra publicação também verificamos uma considerável preocupação com a adoção do lingala como língua dessas canções, destacando que deve ser utilizado dentro das normas linguísticas. Esse fato nos chama a atenção, não só para a precaução de manter um elemento adotado como parte de uma identidade congolese, mas também pela tensão ainda presente da herança colonial de ser julgado inferior por um uso informal da língua. Vale frisar que a utilização de gírias, a presença de sotaques e a pronúncia incorreta da língua era tida pelos colonizadores como elemento desmoralizante e característico do que se considerava banditismo. Qualidade esta também que impossibilitava um congolês ou congolese ser considerado “evoluído” e, por conseguinte, não merecedor de obter a tal “carte d’identité”, que conferia um status diferenciado dos demais congolese.

Ademais, como levantado anteriormente, a adoção do lingala como principal idioma nas rumbas congolese acentua sua função comunicativa e perfil cosmopolita, tendo em vista que grande parte dos habitantes que residiam naquela região da África, ou no entorno, como Angola e Congo-Brazzaville, conheciam a língua ou tinham algum contato com ela.

Ademais, é válido ressaltar que ao analisarmos jornais e outros documentos que tratavam sobre esse estilo musical e sua ocorrência cotidiana entre os anos de 1950 e 1964, nenhum dos termos acima citados por Jesse Wheeler foram encontrados. Por outro lado, notamos nessas fontes correntemente o desejo de definir, compreender e denominar como rumba congolese o novo ritmo que se estabelecia. Em um artigo do periódico *Le Courrier d’Afrique*, de janeiro de 1958, cujo título era “Sem se distanciar completamente de seu passado / A música congolese tende a adquirir uma personalidade própria” discutia-se sobre o estabelecimento “desta música congolese que parece fazer o ‘contraponto’ entre o folclore congolês e a música europeia”.²⁰⁴

Com todas as suas peculiares características de agregação social, a rumba congolese teria se tornado, portanto, um pertinente instrumento de auxílio no movimento anticolonial, Jesse Samba destaca que apesar de não ter surgido como uma música cuja finalidade direta estivesse vinculada a crítica ao sistema colonial, o contexto em que este estilo musical foi concebido, sua difusão e, principalmente, sua tendência em unir os diferentes povos e culturas em oposição a uma segregação provocada pela colonização, fez com que a rumba congolese fosse adotada como

204 Idem.

símbolo de uma era em que as nações africanas estavam passando por profundas transformações de ordem política e social. Assim, compreende-se que a forma com que essa música popular se propagou e se comunicou com um público jovem e urbano, num contexto político e social de insatisfação com a colonização, contribuiu para que muitas bandas incorporassem também a crítica social em suas canções. As rumbas congoleesas abordavam questões do cotidiano das pessoas comuns, as quais compartilhavam de experiências costumeiras que vão desde temas como dilemas no campo afetivo, na família e nas relações no trabalho, até as questões sociais e políticas mais gerais.

Portanto, a música popular no Congo realçou a pluralidade presente em sua sociedade, valorizando essa profusão como uma virtude e não mais como um problema para formação de um Estado independente e soberano. Tendo isto posto, verificamos a rumba congoleesa como uma criação cultural que buscou ultrapassar as fronteiras linguísticas e as barreiras culturais. Constituiu-se como elemento fundamental para a construção de uma identidade congoleesa, elaborada a partir dos espaços urbanos banhados pelo rio Congo. Como muito apropriadamente pontua Abel Kouvouama: “No final, refletir sobre as canções de variedade congoleesa é outra maneira de examinar, além dos ritos festivos, os modos de invenção da sociabilidade e de conviver no mundo contemporâneo.”²⁰⁵

205KOUVOUAMA, Abel. La pensée politique, sociale et morale dans la chanson congolaise de variétés. *Africultures*, 2010/3 (nº 82), p.176 DOI: 10.3917/afcul.082.0170.

4.

No “rendez-vous” das ondas: as rádios na construção da “ambiancia” congoleza

...nasci em Leopoldville em 8 de setembro de 1924. Quando tinha 7 anos, fui para a escola e me formei na escola primária em 1937. Em 1939, tive a sorte de me formar na *École Ménagère*. A partir de 1940, trabalhei incansavelmente como professora na Escola Oficial das Filhas das Canonisas de Santo Agostinho em Leopoldville. Em julho de 1949, quando foi instalada a antiga Rádio Congo Belga, sentiu-se a necessidade de empregar uma congoleza, sendo eu a primeira congoleza a trabalhar no escritório, e fui designada como locutora na R.C.B.

É com essa mini autobiografia que Pauline Lisanga, a primeira mulher africana a trabalhar como locutora de rádio, inicia uma de suas inúmeras entrevistas. Nesta, direcionada à equipe e aos leitores do *Jornal Présence Congolaise*, Lisanga fez questão de iniciar destacando sua trajetória escolar.

Além de se destacar profissionalmente, Pauline Lisanga, também foi agente de suas realizações no âmbito pessoal. Foi mãe de quatro filhos com o Sr. Franklin Kayembe, seu companheiro de lar e também de trabalho, como ela mesma fazia questão de mencionar.

Com a voz "cheia de doçura", Pauline Lisanga cantava para seus ouvintes a canção "Souvenir de Leopoldville/ Lembrança de Leopoldville":

J'ai une chanson d'allégresse Que le dois répéteravectendresse Ah Léo. quandje te verraiencore Ah Léo, quando je te verrai encore Ah Léopoldville I Paris Nouvelle I lyoleli..."	Tradução Livre: Eu tenho uma canção de alegria Isso deve se repetir com ternura Ah Leo. quando eu te ver de novo Ah Leo, quando eu te ver de novo Ah Léopoldville I Paris Nouvelle I lyoleli....
---	--

Da mesma forma que dava boas-vindas e cativava os visitantes da cidade, Pauline Lisangadeixava seus habitantes orgulhosos da bela canção e imagem de Leopoldville que estava sendo difundida para o Congo e o Mundo muitas vezes se utilizando dos estrangeiros que por lá passavam, em viagens de negócios ou turismo e até mesmo entre aqueles que buscavam no Congo oportunidades de vida como migrantes.

Essa pequena introdução apresentando uma mulher congolesa radialista, locutora e também aclamada cantora de Rumba tem como objetivo ilustrar a relação, perspicazmente evidenciada por Jesse Wheller, existente entre a ascensão da Rumba congolesa e o estabelecimento das estações de rádio e a popularização destes aparelhos no sentido de ampliar cada vez mais a difusão de seus hits. Demonstrando a conexão cíclica entre esses elementos, o autor apresenta a relação que estabeleceu entre uma rádio de origem britânica e o selo Ngoma, consagrada gravadora de Rumbas da época. Para exemplificar essa simbiose:

Para tirar vantagem do lucrativo mercado musical, a Rádio Bush, comercializada por uma empresa britânica, anunciava nas capas dos discos Ngoma, promovendo o rádio em toda a África Central onde quer que os discos fossem comprados. Os transmissores de ondas curtas em Leopoldville e Brazzaville difundiram seu sinal por todo o continente. Desta forma, as estações de rádio também forneceram à Ngoma uma grande publicidade. Ngoma enviou cópias gratuitas para a maioria das estações da África Central e em lugares distantes como Serra Leoa.²⁰⁶

Nesse capítulo investigaremos o papel desempenhado pela “Radio Congo Belga para os Africanos”, a R.C.B.A., no dia a dia da capital Leopoldville e em outras cidades do Congo e sua contribuição para a difusão da rumba congolesa e para a divulgação de seus cantores. Conforme nos afirma Charlotte Grabli em seu estudo sobre o consumo de música congolesa nas décadas de 1950 e 1960, a R.C.B.A. se diferenciava das outras rádios africanas devido a sua forte relação com a cena musical local.²⁰⁷

Buscamos analisar como esta rádio, originalmente pensada como instrumento educativo-doutrinador da administração colonial, serviu também como ferramenta de ascensão social a congoleses e congolesas que se utilizaram das brechas que tal projeto possibilitava. Utilizamos como referência teórica a questão da resistência pelas brechas do sistema a historiadora norte-americana Natalie Zemon Davis, além de outros autores africanos que serão apresentados adiante.

Acreditamos que não há como compreender o papel da rumba congolesa sem investigar a influência das rádios naquela sociedade tendo em vista que a

206 WHELLER, Jesse, p.98.

207 GRABLI, Charlotte. La Ville des auditeurs: radio, rumba congolaise et drot a la ville dans la cité (1949-1960).

maior parte dos estudos sobre o papel das rádios não analisam a complexidade de suas paisagens sonoras e a natureza material e sensual de sua oralidade.²⁰⁸

Essa abordagem como parte do emergente campo de análise das dimensões sociais do entrelaçamento de música, som e espaço torna essa linha de análise apropriada a nossa pesquisa na medida em que melhor compreender os meios de difusão das práticas dançantes e musicais da rumba congoleza. Privilegiamos assim, um olhar mais abrangente sobre o papel da rádio na difusão dessas canções e sua influência sensorial nos seus ouvintes.

Mais uma vez utilizaremos como fontes para embasar nossa observação, dentre outros documentos já citados, publicações do periódico *Présence Congolaise*, além dos documentos *Le problème de l'information en Afrique: Journaux européens, agences de presse, publications africaines, cinéma, télévision, radio'* da *Académie Royale des Sciences d'Outre Mer* e *L'origine, l'évolution et le fonctionnement de la radio diffusion au Zaïre de 1937 à 1960*. Além também de fotos de capas de discos da época, fotos de radialistas congolezes trabalhando na R.C.B.A e fotos do cotidiano congolês e que registram os alto-falantes da rádio que eram instalados nas ruas.

Cruzando fontes da época e entrevistas mais recentes concedidas por Pauline Lisanga e outras figuras da década de 1950, esperamos contribuir para a reconstituição de sua trajetória além de mostrar como a feminização das ondas radiofônicas transformou a subjetividade dos ouvintes na era da descolonização. Demonstraremos assim como as chamadas mulheres "livres" (categoria colonial) investiram na radiodifusão, e de forma mais ampla no mundo musical, moldando as formas de sua independência na cidade e seu papel na construção do Congo enquanto país independente.

4.1.

Nas ondas da Rádio Congo Belga para os Africanos

O rádio, seja o aparelho eletrônico em si, seja a antena de transmissão, foi amplamente considerado como um símbolo de progresso e um indicador de status social e prestígio na sociedade colonial congoleza. Era muito comum encontrarmos aparelhos de rádio sendo anunciados como prêmios em sorteios e concursos promovidos pelas

²⁰⁸Idem.

mais variadas empresas. O que pode ser considerado como um nítido indício do quanto esse tipo de objeto era desejado pelas pessoas em geral. Na fotografia abaixo vemos o anúncio do resultado de uma promoção da multinacional Colgate-Palmolive cujo grande prêmio era um aparelho de rádio.

Elle a gagné
une RADIO!!

Comment?...

Lorsque le représentant COLGATE-PALMOLIVE est venue chez elle, elle lui a montré son grand paquet de FAB et une brique de savon PALMOLIVE et il lui a remis ce beau cadeau !!!

Mme Kilono Elisabeth, - Parcelle B, n° 127
Av. Prince Baudouin - Kinshasa

Achetez FAB *qui lave plus blanc même à l'eau froide...*
PALMOLIVE *le savon vert qui dure...*

ET VOUS AUSSI GAGNEREZ PEUT-ETRE UNE RADIO!

Figura 20. Propaganda da Phillips anunciando a ganhadora de um aparelho de rádio²⁰⁹

Eram frequentes também a veiculação das propagandas de vendas de “pontos de antena” ou de aparelhos de recepção, seja nas próprias rádios, seja nas páginas dos jornais impressos da época, como a imagem a seguir na qual a publicação da empresa “PHILLIPS” anuncia a venda de modelos variados com diferentes formas de funcionamento, preços e designers. Nela se lê: “O maior campeão de postos de rádio alimentados por baterias apresenta: modelos a pilha; modelos de “tout transistors”; modelos portáteis “tout transistors”. * Todos os preços apresentados são baterias não incluídas.” Nesse sentido é interessante perceber a oferta de modelos que propõem alcançar um amplo perfil de consumidores, aos quais se apresentam um leque de opções de aparelhos a partir das exigências e possibilidades distintas. É evidente que essa oferta se dava a partir de interesses financeiros de venda, mas também nos traz indícios

²⁰⁹ Jornal PrésenceCongolaise, dez. de 1950.

materiais do processo de disseminação da radiodifusão como principal meio de comunicação em voga da época. Ademais o avanço tecnológico nesse setor facilitou ainda mais a propagação dos aparelhos de rádio como dispositivos extremamente atrativos. Desse modo, a inovação proporcionada pelos rádios transistorizados, os chamados aparelhos “tout transistors” ou “all-transistors”, constituídos de receptor portátil de estação, possibilitando o deslocamento tanto do aparelho e também de seu proprietário o que podia significar também maior liberdade e abrangência. Portanto, podemos destacar que:

A década de 1950 foi marcada por produções mais caras e avanço tecnológico, como equipamentos menores e mais leves. O processo de transistorização tem um impacto na forma do consumo do rádio que deixa de ter uma audição coletiva familiar e passa a incorporar além da mobilidade, a escuta individual que amplia a ideia do rádio como simulação do diálogo direto com o ouvinte, a partir do momento que o consumo deixa de ser feito em grupo.²¹⁰

210 KOCHHANN, Roscéli;FREIRE, Marcelo; LOPEZ, Debora Cristina. Rádio: convergência tecnológica e a evolução dos dispositivos. GT de Mídia Sonora/ VIII Encontro Nacional de História da Mídia, Unicentro/Guarapuava-PR : 2011. Acesso 06/06/
Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Radio%20convergencia%20tecnologica%20e%20evolucao%20dos%20dispositivos.pdf>.

10 PRESENCE CONGOLAISE

PHILIPS

le plus grand CHAMPION des postes de radio sur piles

VOUS PRESENTE :

5	modèles sur piles
2	modèles "Tout Transistors"
2	postes portatifs "Tout Transistors"

* Tous les prix indiqués s'entendent piles non comprises.



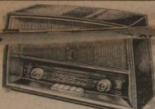
Type B 1 X 85 B
Prix: 1.395.-Frs.



Type B 2 X 85 B
Prix: 2.395.-Frs.



Type B 3 X 85 B
Prix: 2.995.-Frs.

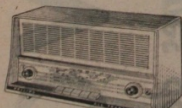


Type B 4 X 87 B
Prix: 4.195.-Frs.



Type B 4 X 79 B
Prix: 4.995.-Frs.

Postes récepteurs "Tout Transistors" Appareils fonctionnant à l'aide de 6 piles ordinaires de 1,5 V. Longue durée de fonctionnement.



Type B 5 X 96 T
"Tout Transistors" Prix: 3.795.-Frs.



Type B 5 X 99 T
"Tout Transistors" Prix: 5.695.-Frs.



Type L 3 X 68 T
"Tout Transistors" Poste portatif. Prix: 3.750.-Frs.



Type L 4 X 95 T
"Tout Transistors" Poste portatif. Prix: 4.795.-Frs.

"SERVICE" ASSURE PARTOUT... Distributeurs dans tout le Congo Belge et le Ruanda Urundi

PHILIPS * CONGO
LÉOPOLDVILLE - ELISABETHVILLE - STANLEYVILLE - UBUKUMA

En radio, exigez PHILIPS, c'est plus sûr!

Figura 21. Propaganda de venda de diversos modelos de aparelhos de rádios da época²¹¹

Concursos de beleza realizados nos anos 1959 e outros concursos realizados pelos jornais e estações de rádio ofereciam como prêmio o tão desejado dispositivo que possibilitaria a vencedora da disputa acompanhar de dentro da sua casa as programações e os hits do momento. Havia uma ampla oferta de aparelhos de rádio nos anúncios veiculados nos jornais por parte das lojas que vendiam esses produtos, divulgando os modelos mais atuais com promoções, como preços ditos "imperdíveis" e "compre um rádio e ganhe um disco", como vemos aqui:

²¹¹ Jornal Présence Congolaise, dez. de 1950.



Figura 22. Anúncio de venda de rádio²¹²

A presença de rádios nos lares congolese é registrada nas páginas da *Nos Images*, uma revista semanal impressa em francês e nas quatro principais línguas do Congo Belga. Não faltam fotos mostrando a família reunida em torno do rádio. Um de 1952 mostra uma família bem-vestida desfrutando de um programa em seu rádio moderno, em cima do qual está um ventilador elétrico moderno.²¹³

A dificuldade em mensurar com precisão a quantidade de aparelhos de rádio privados sob posse de congolese durante a década de 1950 e 1960 é óbvia. Entretanto, sabemos que em 1952 a administração colonial reduziu o imposto sobre a aquisição de novos aparelhos de rádio de 240 a 48 francos para os africanos e até 1958, 12.330 congolese haviam pago esta taxa. A despeito desses números, a quantidade real de aparelhos em funcionamento no território do Congo era significativamente superior e estimativas sugerem que esse número girava em torno de 70 a 80 mil unidades com cerca de 400 mil ouvintes cativos. Entretanto, o número real de ouvintes era ainda muito maior, girando em torno de um milhão de pessoas. Isso porque quem possuía um rádio em casa dificilmente o restringia apenas ao uso familiar, sendo também ouvido por amigos, vizinhos e até mesmo quem passasse pela rua no momento em que algum

²¹²Jornal *PrésenceCongolaise*, dez. de 1950.

²¹³WHEELER, J. S. M. *Made in Congo: Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood*. 1999. Dissertação (Mestrado), Ethnomusicology, University of Wisconsin-Madison, Madison, p.97.

programa era apreciado. Para o proprietário do aparelho essa concorrência era indício de prestígio social e sinal de prosperidade perante sua comunidade.²¹⁴

A radiodifusão também era considerada pela sociedade em geral como sinônimo de progresso e cada inauguração de posto de transmissão era amplamente divulgada e comemorada, tal como podemos verificar nessa publicação do periódico *La voix du Congo* do dia 7 de agosto de 1955, onde se diz:

“Senhoras e Senhores

Vamos agora gravar em nossa boa cidade um novo progresso: a instalação de uma estação regional da African Broadcasting of R.C.B. Estou particularmente satisfeito por poder prosseguir com esta inauguração. As Emissões Africanas da RCB foram inauguradas em Leopoldville pelo Governador Geral Jungers em 1º de janeiro de 1949. Elas não cessaram de se desenvolver e a duração dos programas, que era de uma hora por dia no início, é agora de quatro horas.”²¹⁵

Chamada também de R.C.B, a Rádio Congo Belga foi a primeira estação diretamente dirigida pelo governo belga no território congolês. Sua fundação, em 1940, tinha por objetivo noticiar os acontecimentos da 2ª Guerra Mundial aos belgas que viviam em território congolês. Vale destacar que nessa época a Bélgica se via sob invasão alemã e o *Institut National de Radiofusion* (I.N.R.) havia suspenso suas operações e seus transmissores haviam sido retirados da Bélgica a fim de evitar que sua estrutura fosse utilizada pelo invasor nazista. Podemos supor, portanto, que esses transmissores sejam os mesmo que deram origem à radiodifusão da R.C.B. Esses acontecimentos demonstram como o rádio em território congolês teve importância fundamental para a história moderna da Bélgica. Posteriormente a R.C.B. teve seu nome alterado para *Radiofusion Nationale Belge*.

Apesar de ser a primeira estação governamental, a R.C.B. não era a única rádio a operar em solo congolês e outras rádios já propagavam suas ondas em Leopoldville. Destacamos esta informação para contextualizar brevemente seu estabelecimento e chamar atenção do leitor para a presença de outros agentes que, não pertencentes ou diretamente submetidos ao aparelho colonial, exerciam influências nessas sociedades. Dentre essas apontamos a rádio *La voix de la concorde* (A voz da Harmonia).

214 PAWELS-BOON, Greta. L'origine, l'évolution et le fonctionnement de la radiodiffusion au Zaïre de 1937 a 1960. Musée Royal de l'Afrique Centrale- Tervuren, Belgique. Annales, série IN-8°, Sciences Historiques, nº5, 1979, p. 115

215 *La voix du Congo*, Domingo, 7 de agosto de 1955, p.2. Localização: Contemporary History (Royal Museum for Central Africa), Bibliothèque du Congo indépendant, Fonds Benoît Verhaegen (VII-BV/RDC/POLITIQUE N°002/03).

Conhecida também como Rádio-Léo e fundada por jesuítas, transmitia conteúdos religiosos voltados à disseminação do catolicismo em busca de novos fiéis e a consolidação de seus dogmas aos que já eram convertidos.

A despeito importante história da R.C.B. em tempos de guerra, aqui nos interessa mais os desdobramentos de sua subsidiária voltada ao público africano, a *Radio Congo Belge pour les Indigènes* (R.C.B.I.) ou *Radio Congo Belge – Émissions Africaines* (R.C.B.A.).²¹⁶ A história da R.C.B.A. remonta à antiga Rádio *Congolia*, fundada em 1939 pelo casal belga Jean Hourdebise e Madeleine Demont, apreciadores de música e filmes, que além da rádio também foram responsáveis pela criação dos primeiros cinemas congolese, Albertum Cinema e Roxy, abertos ao público africano.²¹⁷ Entre os anos de 1946 e 1948 a Rádio *Congolia* foi agraciada com importantes subvenções por parte do Estado Belga por seus serviços voltados aos congolese. O estudioso Kazadi WaMukuna, evidencia o mérito da Rádio *Congolia* entre os anos de 1945 e 1948, por desempenhar valorosa divulgação de artistas e bandas locais, que tocavam nas ruas e bares da cidade, já que sua programação dava atenção especial à chamada “música moderna congolese”. A estação também foi responsável por instalar alto-falantes nas ruas de Leopoldville, além de fazer transmissões ao vivo e realizar gravações de canções de bandas e artistas amadores.²¹⁸ Para Mukuna:

Durante o seu tempo no ar (cerca de sessenta a noventa minutos por dia), um terço desse período era dedicado à música moderna congolese. Por toda a sua existência a Rádio *Congolia* foi fundamental na promoção da música urbana zairense.²¹⁹

Essa iniciativa teve grande importância para a publicidade e acessibilidade da música urbana congolese a um número maior de pessoas, proporcionando maior impulso aos ritmos e artistas que surgiam naquele momento.

A Rádio *Congolia* deixa de existir a partir de 1949 quando o governo colonial suspende a concessão de subsídios e assume sua direção objetivando garantir hegemonia sobre as transmissões radiofônicas voltadas ao público africano e funda a

216 WHEELER, Jesse Samba Samuel. *Made in Congo. Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood*. Master of music (Ethnomusicology), University of Wisconsin-Madison, 1999, p. 95.

217 REYNOLDS, Glenn. *Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences: origins, images, audiences*. USA, 2015.

218 KAZADI, WaMukuna. *The Genesis of Urban Music in Zaïre*. IN: *African Music: Journal of the International Library of African Music*, Vol. 7, No. 2 (1992), p.78.

219 KAZADI, Mukuna. *The Genesis of urban music in Zaire*. *Journal of African Music*. JSTOR, Vol. 7, No. 2 (1992) p.78

R.C.B.A. uma sessão vinculada à R.C.B da qual foi adquirir autonomia somente em 1958. A maior parte dos programas executados pela Rádio *Congolia* foi absorvida pela R.C.B.A. que continuou expondo e difundindo estilos musicais em voga no Congo e em outros países.²²⁰ Esta estação, então, passou a ser inconteste a principal radioemissora da época, ainda que outras estações cujos sinais alcançavam o território congolês como, por exemplo, a Rádio *Brazaville*, a Rádio *Accra*, a Rádio *Prague*, a Rádio *Moscou* e a *Kol Israel* (*Radio Israel La Voix de l'Afrique Libre*) sediada no Egito, sendo as duas últimas explicitamente críticas ao “colonialismo” belga.²²¹

Por algum tempo a R.C.B.A., comandada pela administração colonial até os anos de 1956, conciliava canções “tradicionais africanas” com clássicos europeus em sua programação musical. Com o tempo, esta programação foi se adequando ao gosto público e se abrindo, nos anos finais da década, aos ritmos mais populares, diversificando assim seu conteúdo. A R.C.B.A. iniciou suas atividades com curtos períodos de radiotransmissão que foram aumentando e diversificando com o tempo. Observando a tabela abaixo podemos ver como suas transmissões se restringem a apenas uma hora por dia em 1949, ano de sua fundação, e alcançam a marca de 10 horas de transmissões diária em 1959 e 1960.

220 Tradução livre da autora. Much of Radio Congolia's activities were inherited by the Radio Congo Belge pour les Africains (R.C.B.A.), also known as Radio Congo Belge pour les Indigènes (R.C.B.I.), which operated for eleven years in Kinshasa, from January 1, 1949 until July, 1960, broadcasting programs for the Africans. It was through the programming of the R.C.B.A. and its predecessor Radio Congolia that the Zairean population was exposed to the musical styles of other countries. KAZADI, WaMukuna. The Genesis of Urban Music in Zaïre. IN: African Music: Journal of the International Library of African Music, Vol. 7, No. 2 (1992), p.78.

221 Emissions Radiophoniques de Propagande Destinées à L'Afrique. Documento localizado no acervo da Bibliothèque du Congo Indépendant (VII-BV/RDC N°001/03). MRAC

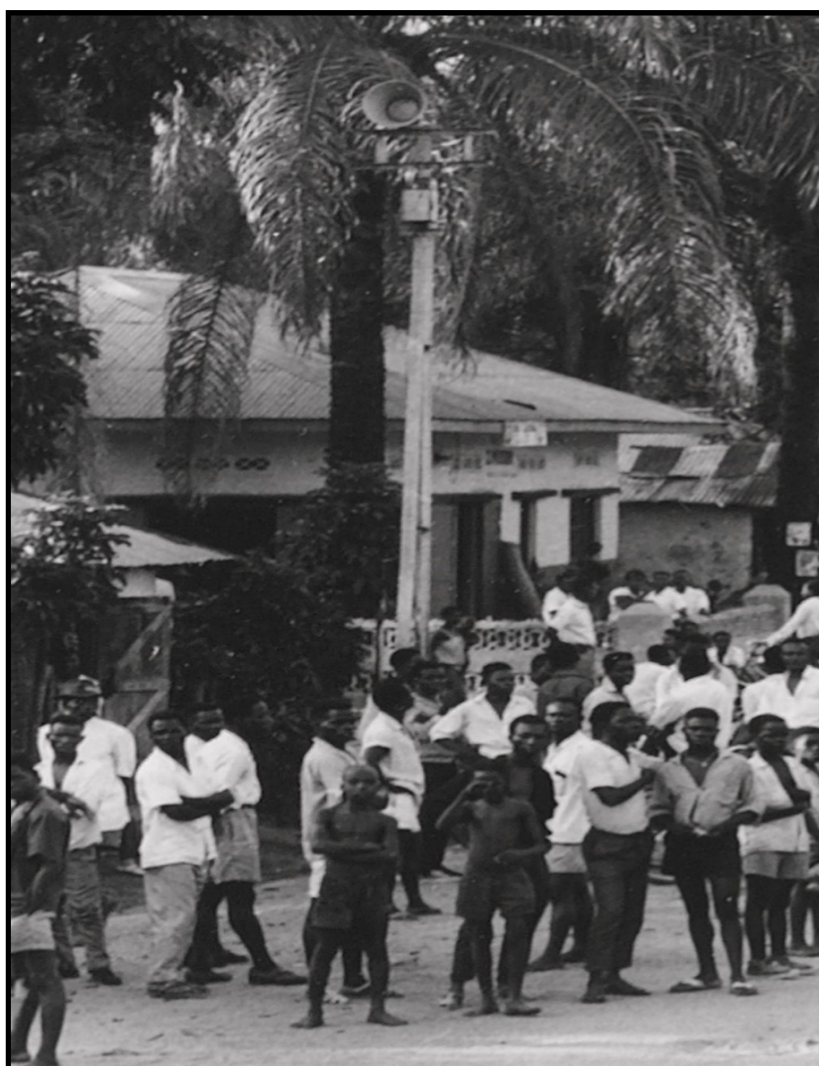
Tableau 9
Nombre d'heures d'émission diffusées par les stations officielles (1)

Année	R.N.B.	R.C.B.		R.C.B.A.	
	par jour	par jour	par semaine	par jour	par semaine
1940	-	2,10	15,10	-	-
1941	-	2,30	17,30	-	-
1942	-	2,50	19,50	-	-
1943	8,00-13,15	3,20	23,30	-	-
1944	18,00	3,30-10,15	24,30-71,45	-	-
1945	14,45-16,20	10,00	70,00	-	-
1946	12,55	8,15	57,45	-	-
1947	16,45- 9,45	7,45	54,15	-	-
1948	16,45- 9,45	7,45	54,15	-	-
1949	12,00	8,15	58,00	1,00	7,00
1950	13,30	8,15	59,00	1,30	10,30
1951	13,30	8,15	59,00	2,00	14,00
1952	18,30	9,15	65,15	3,30	25,00
1953	-	9,15	65,15	3,30	25,00
1954	-	9,15	65,15	4,00	28,30
1955	-	9,15	65,45	4,00	28,30
1956	-	9,15	66,45	4,00	28,30
1957	-	9,15	68,15	5,00	35,30
1958	-	9,15	68,15	6,00	42,30-71,00
				10,00	81,30
1959	-	9,30	70,00	10,00	80,00
1960	-	9,30	70,00	10,00	80,00

Tabela sobre as horas de transmissão por dia e por semana das Estações R.N.B, R.C.B. e R.C.B.A. .Figura 23.

Além das tradicionais transmissões destinadas à recepção por aparelhos domésticos, a direção da R.C.B.A. lançava mão de estratégias alternativas para alcançar ouvintes onde quer que eles estivessem. Um caso emblemático era a transmissão em "Public-address" que era que uma complexa rede de alto-falantes instalados em espaços públicos de grande movimento de transeuntes. Nas localidades que dispunham desse sistema havia um estúdio central equipado com um receptor de rádio e um amplificador ligado por fios aéreos aos alto-falantes que se distribuíam pelos postes da região. Cada estúdio também contava com um microfone e um toca-discos para transmitir, além da grade de programação central de Leopoldville, também programas locais. Sempre que a estação de Leopoldville estivesse transmitindo algum programa em língua que não a da região em que a subestação estava, o encarregado podia inserir palestras, notícias locais

ou músicas usando o toca-discos.²²² É interessante ainda registrar que esses equipamentos além de serem instalados pela administração e gerência da R.C.B.A., também contavam com instalação pelas missões e pela *Force Publique*. As fotografias a seguir retratam esses postes de cujos alto-falantes emanavam a programação da R.C.B.A.



Grupo de pessoas em torno de altofalante público, 1959. Figura 24.
H.P.1959.28.46_PHOTO_01

²²²PAWELS-BOON, G. L'origine, l'évolution et le fonctionnement de la radiodiffusion au Zaïre de 1937 à 1960. Musée Royal de l'Afrique Centrale- Tervuren, Belgique. Annales, série IN-8°, Sciences Historiques, n°5, 1979, p.113.



Figura 25.²²³

Além da rede de alto-falantes instalada nos centros urbanos, uma outra iniciativa foi realizada em caráter experimental no ano de 1952, na província de Kasai. Com o intuito de levar sua programação às populações mais afastadas das zonas urbanas foi criada uma espécie de estação de rádio rolante, os "carros alto-falantes". Esse equipamento consistia numa espécie de caminhonete equipada com estrutura para transmissão radiofônica através de alto-falantes instalados em seu exterior, geralmente no teto do veículo. Dessa forma, como podemos observar nas fotografias, o mecanismo se mostrou de grande eficácia alcançando a aceitação coletiva. Grandes grupos de pessoas paravam suas atividades ou mesmo seus trajetos, seja a pé ou de bicicleta, para escutarem as notícias e as músicas. Na sequência de 5 fotos abaixo coletadas no acervo do MRAC, podemos perceber como ocorria o funcionamento desse veículo e sua interação com a população.

²²³ HP.1956.15.10103, collection MRAC Tervuren ; photo C. Lamote (Inforcongo), 1950's, MRAC Tervuren ©



Figura 26.²²⁴

²²⁴HP.1956.15.10102, collection MRAC Tervuren ; photo C. Lamote (Inforcongo), 1950's, MRAC Tervuren
©



Figura 27²²⁵.

²²⁵ HP.1956.15.10103, collection MRAC Tervuren ; photo C. Lamote (Inforcongo), 1950's, MRAC Tervuren
©



Figura 28²²⁶.



Figura 29²²⁷.

²²⁶ HP.1956.15.10104, collection MRAC Tervuren ; photo C. Lamote (Inforcongo), 1950's, MRAC Tervuren ©

²²⁷ HP.1956.15.10105, collection MRAC Tervuren ; photo C. Lamote (Inforcongo), 1950's, MRAC Tervuren ©

Essa estratégia de difusão das ondas do rádio, driblando o baixo número de aparelhos domésticos, foi importante para possibilitar a grande cobertura alcançada pela R.C.B.A. e, conseqüentemente, de grande valia na disseminação dos hits da rumba congoleza que eram transmitidos pela rádio. Com essas ações a R.C.B.A. conseguia um alcance significativo e congoleses e congolesas eram embalados pelo seu som enquanto desempenhavam seus afazeres diários.

É muito significativo que as ruas, enquanto espaços de sociabilidade, também foram ambientes pelos quais a população em geral tinha acesso a um numeroso repertório musical, notadamente de música congoleza. O ambiente público, portanto, constituiu-se como importante meio pelo qual os hits da época vibravam nos ouvidos e corações de seus ouvintes.

É interessante notar como a rumba congoleza era ouvida e sentida, principalmente de maneira coletiva, por pessoas nas mais diversas atividades laborais, de ócio ou de lazer. É claro que também havia os ouvintes que podiam sintonizar as rádios e acessar as canções no conforto de suas casas, ostentando os desejados aparelhos de rádios e gramophones. No entanto, estes, definitivamente, não representavam a maioria dos amantes da rumba. Desse modo, evidenciamos também o elemento comunitário no acesso a este estilo musical. Era uma experiência quase sempre compartilhada, desde sua recepção sensorial, que muitas vezes se dava pela primeira vez nas ruas, até sua forma de dançar, executada, geralmente, a dois. Portanto, não podemos deixar de frisar o papel aglutinador dessa prática musical. Como sugere Grablin, o rádio proporcionava para a sociedade congoleza a possibilidade de "Escutar juntos e um meio de pensar e agir juntos".²²⁸

4.2.

O "rendez-vous" da Rádio Congo Belga para os Africanos

Buscando atender um maior número de ouvintes, as transmissões da R.C.B.A. eram separadas em três emissões que se repetiam ao longo da semana e, eventualmente, outras eram acrescentadas. Entretanto, aos fins de semana essa programação tinha sua terceira emissão diferenciada, tendo cada dia sua própria sequência. Outro atrativo da

²²⁸ GRABLI, Charlotte. La Ville des auditeurs: radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité (1949-1960). p.25.

rádio era a adoção de um idioma diferente para cada dia da semana. Havia transmissões em Lingala, Kswahili, Tshiluba e Kikongo, além do francês.

O conteúdo das emissões era variado e a programação contava com músicas, noticiários nacional, internacional e de atualidades, com jornal falado, comunicados direcionados a Leopoldville, programação feminina denominada “A hora da mulher congoleza”, sessão educativa com o programa “Vamos nos educar juntos”, curso de francês e contos.²²⁹ Logo abaixo pode-se ver o poster onde se anuncia: “Escute as crônicas educativas da Rádio Congo Belga. Instrua suas mulheres, elas poderão ganhar suas vidas”.



Poster de divulgação da RC.B.A.Figura 30.

Os ouvintes podiam saber da grade de programas semanal das rádios e, portanto, se programarem para elas a partir dos jornais impressos que circulavam naquela época. Semanalmente, na segunda página do jornal estava lá a programação da *Radio Congo Belge*, a principal estação de rádio do Congo. Ao lado da agenda de cinema, podia-se checar facilmente a lista de músicas que seriam executadas com seus respectivos horários e os programas que ocorreriam ao longo da semana anunciados de forma detalhada para que todos pudessem acompanhar.

Além da grade de programação radiofônica, os jornais em circulação no Congo também davam bastante atenção ao universo musical. Abordada criticamente, de forma positiva ou negativa, a música congoleza era assunto sempre presente nos periódicos.

²²⁹Présence Congolaise.

Estava presente nas notícias, nos eventos e comemorações, nas cartas dos leitores ou na descrição do “No encontro das Ondas”, título da programação semanal da Rádio Congo Belga que era publicada habitualmente nas folhas do periódico *Présence Congolaise*.

Observando a programação podemos destacar a função de comunicador exercida pela transmissora que tocava mais que notícias e músicas. Irradiava ideias. Essas transmissões orais carregadas pelas ondas das rádios propagavam ensinamentos, práticas e vivências a um amplo público. Numa sociedade cuja oralidade era bastante valorizada, as rádios foram um eficaz instrumento de difusão de ideias no cotidiano dos centros urbanos congolese. Seu mecanismo abrangente possibilitava alcançar ouvintes dos segmentos sociais baixos de forma coletiva, constante e unificada, pois, o mesmo conteúdo podia ser transmitido repetida vezes, sem que fosse alterado significativamente.

Embora tenhamos observado que a rádio se tornou bastante estimada por seus ouvintes, é válido salientar que seu impacto social não se restringia à difusão da música congolese ou ao entretenimento inofensivo. Em suas emissões, decerto, se buscava a disseminação de ideias de legitimação do processo colonial. O rádio enquanto canal comunicador também podia ser um eficaz instrumento de alienação social e política. A instalação de postos locais, retirando o monopólio da transmissão da estação central de Leopoldville, por exemplo, pode ser interpretada como tentativa de dificultar que notícias sobre as manifestações pró-independência chegassem ao interior do Congo. A versão das autoridades para essa disseminação era de que a rádio governamental estava ciente das especificidades regionais e de seus habitantes e que, portanto, buscava aproximar-se de seus ouvintes que habitavam o interior do território congolês. O governador destaca em seu discurso sobre a inauguração da Rádio-Congo Belga-Stanleyville:

Sentiu-se, no entanto, que as enormes distâncias e a diversidade de raças e condições locais que Leopoldville estava empreendendo necessitavam ser suplementadas por uma ampla e sábia descentralização. É por isso que foram criados postos regionais que, embora transmitam a parte principal dos programas de Leopoldville, pretendem apresentar um caráter mais local às suas transmissões.²³⁰

230 “Il a été estimé toutefois, vu les distances énormes ainsi que la diversité des races et des situations locales que l’œuvre entreprise à Léopoldville demandait à être complétée dans le sens d’une large et sage décentralisation. C’est pourquoi on a créé des postes régionaux qui tout en relayant la partie principale des émissions de Léopoldville, s’attachent à présenter un caractère plus local à leurs émissions”. *Présence Africaine*, 1958.

É notável que os meios de comunicação enquanto instrumento de propagação ideológica têm uma relação estreita com as formas de ver, sentir e refletir o mundo e, portanto, são agentes nas transformações e configurações do cotidiano das pessoas. Esse poder do rádio em nenhum momento foi negligenciado pela administração colonial, o que pode ser averiguado pelos documentos produzidos pela administração colonial sobre a radiodifusão no Congo-Kinshasa no pós-Segunda Guerra e pela leitura da matéria publicada no jornal *La voix du Congo* por ocasião da inauguração de mais estação de transmissão da R.B.C.

O sucesso deste empreendimento é ainda mais evidenciado pelo fato que o posto de Leopoldville recebeu em 1954 mais de 32.000 cartas de ouvintes. Essas transmissões são um excelente meio de manter um contato mais próximo com a população congoleza e são eficazes tanto para educar as massas quanto para proporcionar-lhes distrações saudáveis.²³¹

O trecho nos revela algumas intenções da administração colonial ao instalar esse tipo de equipamento no Congo. Um dos principais objetivos da R.C.B.A., de acordo com a administração colonial, era a difusão de uma “cultura geral” através de uma ilusória tentativa de supervalorizar as tendências europeias e eurocêntricas em detrimento das produções locais. Esse objetivo, frequentemente encontrava obstáculos e, pelo menos no que concerne à música, não obtinha muito êxito, é o que nos é revelado pelo seguinte testemunho acerca de um programa dedicado à execução de músicas eruditas europeias:

No geral, este programa tem pouco interesse. A música clássica não combinava, como dizem os programadores da R.C.B.A., com o caráter popular da emissora ou se acreditava que essa música não poderia ser entendida pelos africanos. Mesmo assim, tínhamos que a música clássica não retivesse atenção suficiente. O ligeiro aumento do número de horas de emissão em 1956 foi feito pela consciência da necessidade de ajudar a emancipação da população negra e pelo desejo de dar uma ideia melhor da música europeia; a extensão de 1959 seria devido ao desejo dos ouvintes.”²³²

231 *La voix du Congo*, Domingo, 7 de agosto de 1955, p.2. Localização: ContemporaryHistory (Royal Museum for Central Africa), Bibliothèque du Congo indépendant, Fonds Benoît Verhaegen (VII-BV/RDC/POLITIQUE N°002/03).

232 PAWELS-BOON, G. L'origine, l'évolution et le fonctionnement de la radiodiffusion au Zaïre de 1937 à 1960. Musée Royal de l'Afrique Centrale- Tervuren, Belgique. *Annales, série IN-8°*, Sciences Historiques, n°5, 1979, p.127.

É inegável que a abordagem seja encharcada de preconceito sobre a capacidade intelectual e a habilidade de discernimento sobre as preferências musicais dos congoleses. Além disso, fica patente acrença que a administração colonial pudesse moldar ou conduzir essas preferências. O fato fica ainda mais evidente através do seguinte trecho:

Para melhorar a cultura geral dos congoleses, divulgávamos palestras de um regime administrativo, jurídico, social, cultural e econômico, crônicas sobre esporte, higiene, geografia, história e literatura; respondíamos a todo tipo de perguntas feitas nas cartas: ‘o que é um relógio?’ ‘o que é a chuva?’ e apresentávamos peças teatrais. Em 1959 e 1960, a cada mês, apresentávamos um tema preciso, econômico, administrativo ou político. Alguns programas musicais também: música clássica, jazz comentado, música popular de qualquer país.²³³

A citação acima nos possibilita supor, portanto, que os programas da R.C.B.A., cuja proposta era pretensamente “educativa”, mascaravam seu real objetivo, que era a manipulação de informações e perspectivas sobre questões sociais e políticas que pululavam no pós-Guerra. Tal estratégia parece não ter sido tão eficiente entre os ouvintes. Na verdade, o que verificamos, através de reportagens e bibliografias, é que a predileção de grande parte do público era pela transmissão de notícias e pela programação musical local. Greta Pawels-Boon acusa que em reportagens da década de 1950 “...a ‘classe em evolução’ e os habitantes do interior mostram pouco interesse pelos programas, exceto pelo jornal, rumbas e música militar.”²³⁴

As rádios e suas transmissões, que ocorriam tanto no espaço privado das casas quanto em espaços públicos – no caso dos *public-adress* –, democratizaram o acesso às gravações de canções que se não fossem tocadas por elas, estariam restritas apenas aos fonógrafos da diminuta elite colonial. A presença e a expansão de transmissoras, como a *Radio Congo Belge* facilitou a divulgação de artistas e suas bandas. Tocando as canções de músicos famosos, as rádios contribuíam para o seu fortalecimento econômico e artístico. Segundo José Moraes: “o rádio, o disco e os locais de entretenimento foram,

²³³ Idem.

²³⁴ PAWELS-BOON, G. L’origine, l’évolution et le fonctionnement de la radiodiffusion au Zaïre de 1937 a 1960. Musée Royal de l’Afrique Centrale- Tervuren, Belgique. Annales, série IN-8°, Sciences Historiques, n°5, 1979, p. 116.

na realidade, ambientes em que o músico popular pôde desenvolver, difundir e sobreviver, ainda que precariamente, de suas atividades musicais”.²³⁵

Destacamos, desse modo, como o processo de criação, produção, circulação e recepção da música está relacionado aos meios de comunicação, evidenciado neste texto pelas estações de rádios. No entanto, cabe ressaltar que concorreram para a sedimentação dessa cultura todo o aparato mobilizado pela indústria fonográfica no Congo, ou seja, também os discos, os shows e a profissionalização dos artistas. Para Tchebwa, a indústria fonográfica e o rádio, especificamente, tiveram um papel essencial no desenvolvimento de uma cultura musical congoleza e contribuíram de forma determinante para afirmação de uma identidade musical bastante homogênea.

Esse potente meio de comunicação certamente possuía suas intenções, posicionamentos políticos, ideológicos e objetivos que devem ser investigados de forma mais detalhada. Entretanto, nesse momento nosso interesse é destacar a notoriedade e eficiência desse veículo de comunicação no alcance aos segmentos sociais populares no que concerne à veiculação e consolidação da música congoleza moderna e como esse complexo cultural foi apropriado pelos sujeitos históricos envolvidos na vivência do processo de independência do Congo.

Fato digno de nota trazido por Greta Pawels-Boon se refere à estratégia propagandística utilizada pela administração colonial para afirmar o sucesso das transmissões radiofônicas da R.C.B.A.

A administração colonial às vezes citava o número esmagador de cartas de ouvintes demonstrando o sucesso das transmissões africanas. Esta correspondência foi, no entanto, provocada pela própria gestão da R.C.B.A., a fim de conhecer melhor o seu público.²³⁶

A despeito de ter sido um movimento impulsionado pela administração colonial, essa correspondência era massiva, constituindo-se, portanto, de importante fonte documental, já que essas cartas, além de serem a principal forma de interação entre o público ouvinte e os radialistas, inegavelmente reunia a impressão que a audiência tinha dos programas, seus locutores e da própria rádio em si. Além disso ainda traziam as demandas produzidas pelos próprios ouvintes. Em suma, são registros documentais do

235 MORAES, José Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 217.

236 P. 116 Greta Pauwels-BOON

cotidiano sob a perspectiva de seus autores, pessoas comuns que tinham no rádio fonte de informação, cultura e entretenimento. Segundo Pauline Lisanga essa profícua correspondência era indício da predileção do público pela rumba congolese veiculada pela R.C.B.A., a rádio na qual trabalhava.

Como a maioria dos ouvintes congolese africanos gostam de escrever...2.000 cartas foram endereçadas ao escritório da avenue des jardins em 1950, 7.000 em 1951, 13.000 em 1952 e 17.000 em 1953. Essa progressão mascara o favorecimento irresistível dos ouvintes por suas emissões.²³⁷

Abaixo temos um poster no qual aparece a imagem de Pauline Lisanga fazendo propaganda sobre a seção de cartas dos ouvintes, afim de estimular ainda mais o envio de correspondências por parte das mulheres que ouviam a rádio. É feita a referência à “amigas”. No folder lê-se: Eu ofereçomacanção à minhasamigas escrevendo para “Emissions Africaines de Radio Congo Belge”.



Poster de divulgação da R.C.B.A. Figura 31. (HO.2004.2.13_WORK_1)

A tabela a seguir nos informa os números dessa correspondência e nos possibilita perceber seu desenvolvimento temporal de maneira mais ampla. Iniciando-se no ano de 1949 com o modesto número de 500 cartas recebidas, essa soma foi progredindo ininterruptamente até o ano de 1958, no qual alcançou a fabulosa soma de 290.208 cartas.

²³⁷Nymi, Jean-Pierre François Nzonga. Dictionnaire des immortels de la musique congolaise moderne Pauline Lisanga

R.C.B.A. - Nombre de lettres d'auditeurs

ANNÉE	NOMBRE
1949	500
1950	1.980
1951	6.763
1952	13.237
1953	17.000
1954	30.000
1955	-
1956	35.322
1957	73.781
1958	290.208
1959	-
1960	-

Tabela de número de cartas dos ouvintes da R.C.B.A. Figura 32.

É inegável que a participação dos ouvintes, escrita a partir do envio de cartas contendo suas predileções musicais, perguntas e demandas, constituiu material valioso para que a administração colonial pudesse conhecer o público ao qual buscava se conectar. Mas, foi também instrumento possibilitador para que de certa forma a própria rádio, a despeito de sua origem dominadora, refletisse a sensibilidade e intelectualidade dessas pessoas. Assim, o que gostaríamos de ressaltar é o quanto os ouvintes, receptores aparentemente passivos, também foram agentes da conformação da R.C.B.A.

Além da participação efetiva dos ouvintes africanos através das cartas, a R.C.B.A. também era inegavelmente influenciada pelos trabalhadores que a ela se dedicavam. A tabela abaixo nos mostra como se distribuía a equipe encarregada do funcionamento da R.C.B.A. quanto à origem:

R.C.B.A. : effectifs du personnel (1)

ANNÉE	EUROPÉENS	AFRICAINS
1948	1	3
1949	2	6
1951	2	6 ou 7
1952	2	7
1953	2	7
1955	2	10
1957	3	12
1958	9	30
1959	6	36
1960	10	48

Tabela R.C.B.A.: Número de funcionários. Figura 33.

A informação nos revela pertinente na medida em que destaca a predominância de trabalhadores africanos ante trabalhadores europeus no dia a dia da rádio. Ainda que possamos supor que as posições decisórias fossem restritas aos europeus, principalmente no início, é inegável que havia a interação e consequente troca de perspectivas natural das relações sociais. Portanto, não acreditamos correto atribuir à R.C.B.A. um movimento unidirecional de imposição de ideias e informações ao público passivo. Sendo, portanto, inocente ou mesmo perverso não considerar a interação ativa, ou seja, a troca constante de interesses e preferências.

Na fotografia abaixo podemos ver alguns funcionários da R.C.B.A. reunidos, inegavelmente posando, tendo em vista a organização espacial das pessoas e o estado estático dessas, com objetivo de realizar uma fotovisita, a qual provavelmente buscavam mostrar o desempenho desses funcionários numa espécie de desejo de retratar o dia a dia laboral da rádio.



Figura 34. Funcionários da R.C.B.A. leopoldville reunidos²³⁸.

Essas considerações, acreditamos, nos permitem frisar a agência por parte dos africanos que estavam envolvidos nas iniciativas midiáticas da época, não só no que se refere à concretização material através das quais essas mídias circulavam, mas também no que concerne à produção de conteúdos. Programas dos mais variados, voltados aos mais diversos públicos, eram criados e feitos por congoleses. É relevante também pontuar a existência de jornalistas africanos encarregados de elaborar reportagens e de cobrirem eventos para os noticiários. Além disso, programas de rádio eram desenvolvidos por soldados congoleses da *Força Publique*. Esses exemplos são relevantes para desvelar as diversas possibilidades que o rádio enquanto mídia difusora de ideias possibilitou para além de apenas um instrumento de “propaganda colonial” ou de “educação da massa”.

4.3. Das margens para Rumba

- Vocêsabe, eutenhomuito o que fazer à noite. Tenho que preparar a refeição do meu pai
- Sua mãeeestáviajando?

²³⁸ HP.1959.28.46, collection MRAC Tervuren ; photo J. Makula (Inforcongo), 1959, MRAC Tervuren ©

- Ela foi ao rio buscar peixes. Aos domingos, minhamãe vende peixes no mercado. Somos gente do rio: aminha gente é pescadora. Tenho que trabalhar em casa, porque sou a única filha que ainda mora em casa.
- Você tem algum irmão casado?
- Não. E tive irmãs. Elas estão todas mortas. A vida é assim ... Elas eram mais bonitas do que eu, e agora estão enterradas. Haviam sete crianças em casa. Agora, estou sozinha.
- Mas você deve ter muitos amigos, você fala pelo rádio, você está no palco...²³⁹

Ao contrário do que a atual preponderância de estudos voltados às figuras masculinas congoleesas que atuaram tanto no que se refere ao universo musical quanto ao das mídias, pode levar a crer, ao longo desse período as mulheres também desempenharam importantes atribuições para o estabelecimento da rumba e da sua propagação nacional e internacional. O trecho acima faz parte de uma das falas de Pauline sobre sua trajetória pessoal ao mesmo tempo que desperta traços comuns entre outros congoleeses e congoleesas do período. O Rio Congo nos aparece mais uma vez como espaço do gestar musical congolês. A acumulação de funções dentro e fora de casa, sobretudo relacionado à figura feminina. O padecimento do contexto colonial. A obstinação de viver, de se recriar e de resistir.

Entre as cantoras que alcançaram sucesso na década de 1950 destacamos também as artistas: Badibala Marth, Ako Anne, Tekele Monkango, Kitoko Marie, Ebibi Marcelle, Eyenga Lucie, Sudila Esther, Sambela Joséphine, Ninin Jeanne, Mpia Caroline, Sakina Bernadette, Egwolo Cathérine, Mbombo Anne, Ndaye Albertine, Mokoso Anne, Ikambou Louise, Mokoko Véronique. Badibala Marthe, uma das cantoras consideradas pioneiras da rumba congoleesa, por exemplo, é memorada através das canções: “*Marthe akeyi kotokamayi*”, “*Bandumbaya Léo*”, “*Ndakoya Ngoma*”, “*Ba mbandabasuni*” e “*Saint-Pierre Mongele*”. Marthe Madibala também foi uma das primeiras cantoras a ser contratada pelo estúdio *éditions Ngoma* ainda nos anos 1950, além de utilizar sua voz através de seu trabalho na estação de rádio *Congo Vox*, onde trabalhou por volta de 15 anos como apresentadora, abrillantando sua trajetória ao exercer importante função numa estação de rádio, tal como sua contemporânea Pauline Lisanga. É dentro desse contexto que escolhemos Pauline Lisanga, uma vedete – a primeira radialista congoleesa da RCBA – como um dos principais exemplos de

²³⁹The Belgian Congo Today. A quarterly Review Published by the “Centre d’Information et Documentation du Congo Belge et du Ruanda Urundi. Vol 1, nº3, July 1952. Rue de la Loi, Bruxelles

agenciamento a partir das margens. Pauline era atriz, cantora e fundadora do Movimento Nacional Feminino no Congo. Tal como outros congoleses e congolesas que trabalhavam na R.C.B.A., Pauline exercia várias outras atividades para além do emprego na rádio, o que nos demonstra que as funções que estes sujeitos desempenhavam transbordavam os afazeres obrigatórios e subordinados à administração colonial. Além de desempenharem funções que exigiam grande competência intelectual e interpessoal, engajavam-se em feitos impulsionados por seus interesses subjetivos de transformação social. Como podemos observar na tabela, e como já mencionamos aqui, “africanos participaram das atividades da R.C.B.A., grande parte dos programas foi produzida em estúdio e escrita por congoleses: programas para mulheres, para jovens, programas religiosos.” Estes programas, sem dúvidas, também serviram enquanto instrumentos de subversão mesmo que dissimulada entre conteúdos e obrigações.

Nesse sentido, Pauline Lisanga, além de primeira radialista e locutora mulher no Congo, foi também uma das pioneiras na luta pela libertação da mulher congolesa. Sua atuação nesse campo se deu através do Movimento Nacional Feminino, no qual ocupava a presidência juntamente com Gertrude Djamanyi, também radialista na *Radio Congo Belge Emissions Africaines* (RCBA), que exercia o cargo de vice-presidenta. Na fotografia abaixo, Pauline Lisanga apresentando seu programa na RCBA.



Pauline Lisanga, the first African woman announcer, reading the news in the Radio Congo Belge studio at Leopoldville.

Pauline Lisanga em seu trabalho. Figura 35.

No dia 20 de agosto de 1960, o jornal *PrésenceCongolaise* apresentou notícia que dava destaque à atuação profissional de Pauline Lisanga. A matéria trazia informações acerca da repercussão que tomava na cidade a nomeação de Pauline para um cargo elevado na rádio:

“A notícia da nomeação de Madame Pauline Lisanga para o cargo de Diretora de Emissões de nossa Rádio Nacional, espalhou-se em Leopoldville como um incêndio, e despertou a curiosidade jornalística em apresentá-la ao público congolês que lembrará esta encantadora senhora que, por mais de 11 anos postou-se à frente do microfone da Radio National para levar notícias contemporâneas à população.”²⁴⁰

Pauline, destacava a matéria publicada no jornal, “parecia muito confortável com um ombro mais alto que o outro, a cabeça inclinada, o cabelo no estilo *Bréssant*, ela examinava os arquivos”.²⁴¹ Interessante o destaque dado ao estilo de penteado e a descrição de como se encontrava quando os jornalistas chegaram, visando evidenciar o desempenho de Pauline em seu trabalho, tal como a grande responsabilidade que lhe cabia diante da coordenação de outras cinco funcionárias, que supervisionava

²⁴⁰PrésenceCongolaise, 20 de agosto de 1960.

²⁴¹PrésenceCongolaise.

concomitante à realização de tarefas que ainda se encontravam sob suas mãos mesmo após sua nomeação para um cargo de diretora de emissões.

Mantendo uma influente participação no cenário musical congolês moderno, palco de nascimento da consagrada rumba congoleza, Pauline Lisanga também se distinguiu pelas suas colaborações com o jazz africano de Joseph Kabasele e sua orquestra, definitivamente uma das mais importantes de Léopoldville. Por tudo isso, acreditamos que conhecer a trajetória desta personagem do *showbiz* congolês, que Manda Tchewwa considerou a primeira congoleza a se tornar figura pública e midiática da vida cultural africana,²⁴² nos permitirá lançar luz sobre a produção de novas formas de respeitabilidade feminina, tanto as associadas à noção de progresso das ondas da radiodifusão, quanto às distantes da musicalidade urbana, mas que se baseiam na frequência a bares e associações femininas que atuam no campo da moda e da dança. Algumas vezes como musas já que a "permutação de gênero" em jogo na paisagem social da cidade estava no cerne de muitas canções, outras vezes desempenhando o papel de anfitriãs, proprietárias ou administradoras de cervejarias e boates."²⁴³ Sobre a inferiorização da figura feminina pelo sistema colonial no continente africano, tal como a elaboração de estatutos e leis que buscavam penalizar financeiramente ou socialmente as mulheres, sobretudo as mulheres não casadas, podemos destacar a atuação feminina bem como as barreiras presentes no âmbito artístico e meio popular.

A inferioridade das mulheres foi incorporada ao sistema social indígena e reenfaturada na era colonial. O status das mulheres africanas na era colonial nas áreas urbanas era baixo. Mulheres adultas eram moradoras urbanas legítimas se fossem esposas, viúvas ou idosas. Caso contrário, eram consideradas *femmes libres* (mulheres livres) e eram taxadas como prostitutas com renda, fossem ou não. De 1939 a 1943, mais de 30% das mulheres congolezas adultas em Stanleyville (hoje Kisangani) foram registradas. Os impostos que pagaram constituíram a segunda maior fonte de receita fiscal para Stanleyville.²⁴⁴

A história de sucesso e reconhecimento, tanto artístico quanto profissional de Pauline Lisanga pode ser um exemplo de como mulheres desempenharam relevantes

242 TCHEBWA, M. *Terre de lachanson: la musique Zairoise hier et aujourd'hui*. Bruxelas: Duculot, Afrique Editions, 1996, p. 156.

243 Women in the Democratic Republic of Congo. IN: OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA, AFRICAN HISTORY (oxfordre.com/africanhistory). USA: Oxford University Press, 2020 p.

109, Library of Congress, Federal Research Division Staff, Giovanni Arrighi, Library of Congress. Federal Research Division, United States. Department of the Army, American University (Washington, D.C.). Foreign Area Studies.

papeis sociais, seja enquanto cantoras, dançarinas ou mesmo em áreas adjacentes ao mundo musical, como os mercados de rua, os estúdios de gravação, as estações de rádio, o cinema, o teatro etc. Com essa perspectiva procuramos suprir, ainda que incipientemente, a negligência que vem sendo feita pela historiografia e mesmo por outras áreas das ciências humanas, as quais compõem nossa bibliografia. Por fim, nossa intenção nesse capítulo foi discutir e evidenciar as diversas formas com que congoleses e congolesas se utilizaram do espaço da rádio, um equipamento ideológico “de propaganda colonial” para subverterem, flexionarem ou apropriarem-se a partir de dentro, mesmo que algumas vezes à margem desse núcleo, das estruturas coloniais de uma sociedade fluida, vivaz e multidimensional que não cabe em olhares dogmáticos. rádio como resistência efetiva.

Conclusão: o fim é o começo? Reflexões finais da tese

Essa pesquisa de doutorado teve como principal objetivo investigar as diferentes maneiras pelas quais a rumba congoleza foi experimentada e utilizada, enquanto produção criativa, intelectual, cultural e social, constituindo-se como elemento reflexivo e gerador de ideias e expressões que representou e também sofreu influências das práticas cotidianas da sociedade congoleza durante as décadas de 1940 a 1965. Para tal, recorremos a um conjunto de fontes variadas, tais como periódicos impressos, músicas e fotografias.

Nossa proposta é contribuir para a historiografia sobre a trajetória do Congo-Kinshasa ao promover uma análise que relaciona sociedade, política e música para a compreensão das formas de existir e (re) existir nesse contexto. É relevante mencionar que embora haja considerável quantidade de artigos e livros sobre a *música popular congoleza*, esta ainda carece de estudos históricos e profundos sobre o seu impacto e sobretudo como as pessoas se tornaram agentes difusores dessa música na sociedade e na identidade congoleza. Os estudos existentes são majoritariamente realizados por etnólogos, musicólogos ou músicos, fazendo com que, muitas vezes, a abordagem seja marcada pelos interesses próprios dessas áreas, voltados mais para as questões técnicas ou pela busca de uma origem desse ritmo.

Sendo assim, privilegiamos um olhar histórico conectado, inclusivo e abrangente, diferenciado dos quais temos encontrado nessas obras, sobretudo escritas por estudiosos congolezes, já produzidas para aprofundar reflexões, privilegiando a produção africana e seu olhar endógeno sobre o tema, seja para amparar nossos argumentos ou confrontar ideias, construindo uma análise a partir de outros caminhos e um olhar histórico sobre as experiências sociais possibilitadas através da música.

Por fim, com base num olhar que compreende os processos históricos como fractais africanos, já explorado por Ron Eglash²⁴⁵ – ferramentas pelas quais a história seria percebida como constituída de padrões intermináveis – a rumba congoleza consistiu e ainda consiste em um dos mais populares ritmos de música africana. Acreditamos que como uma haste primária da sociedade congoleza, esse estilo musical avivou a troca de experiências e a difusão de sentimentos acerca do pujante movimento

²⁴⁵ Para mais sobre os fractais, recomendamos assistir ao vídeo “Ron Eglash sobre os Fractais Africanos”: <https://youtu.be/7n36qV4Lk94> e ler ao artigo “O que são os fractais, padrões matemáticos infinitos apelidados de 'impressão digital de Deus'”: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50656301>

de libertação durante os anos finais da década de 1950, constituindo-se como meio criativo de viver no contexto colonial. Isto é, defendemos que esse estilo musical foi um dos principais instrumentos de comunicação e aglutinação política, social e cultural durante o período de luta pela libertação congoleza. A rumba congoleza, tal como parte essencial que mantém a vida do Baobá, forneceu os nutrientes essenciais para a vitalidade de homens e mulheres que expressaram e produziram suas identidades, seus costumes e suas expectativas sobre o que desejavam no novo Congo que se reconstruía.

As manifestações musicais e dançantes, assim como os esportes, eram nesse contexto espaços de diálogos e interação constante entre congolezes e europeus. A título de exemplo pode-se destacar bandas compostas por congolezes e belgas que tocavam em clubes e bares da época, além de times de futebol também formados por locais e estrangeiros, os quais podem ser observados em registros imagéticos, como fotos e vídeos da época. Estes ambientes eram espaços políticos na medida em que a integração entre colonizadores e colonizados já constituía por si só uma superação das rígidas barreiras raciais, jurídicas e ideológicas impostas pelo regime colonial. Essas músicas circulavam no cotidiano das cidades através do rádio, de shows, de apresentações fechadas ou públicas e também em comemorações políticas e tratava de temas amorosos e do dia a dia das pessoas comuns. A rumba possibilitou a superação de fronteiras ditas raciais e étnicas, constituindo-se a partir da aglutinação de várias experiências com proposições universalistas. Nesse sentido, ela pode ser percebida como um dos pilares fundantes dessa identidade nacional que é parte resultante cosmopolita, multidirecional, dinâmica e infinita. Abaixo segue uma imagem fractal tridimensional 'espiral', derivada do conjunto de Julia, inventado e estudado durante a Primeira Guerra Mundial pelos matemáticos franceses Gaston Julia e Pierre Fatou. Uma ilustração geométrica sobre como se expressa esse fractal, ferramenta presente tanto no fazer dos processos históricos como no movimento de origem, estabelecimento e propagação da rumba congoleza no Congo e no mundo.

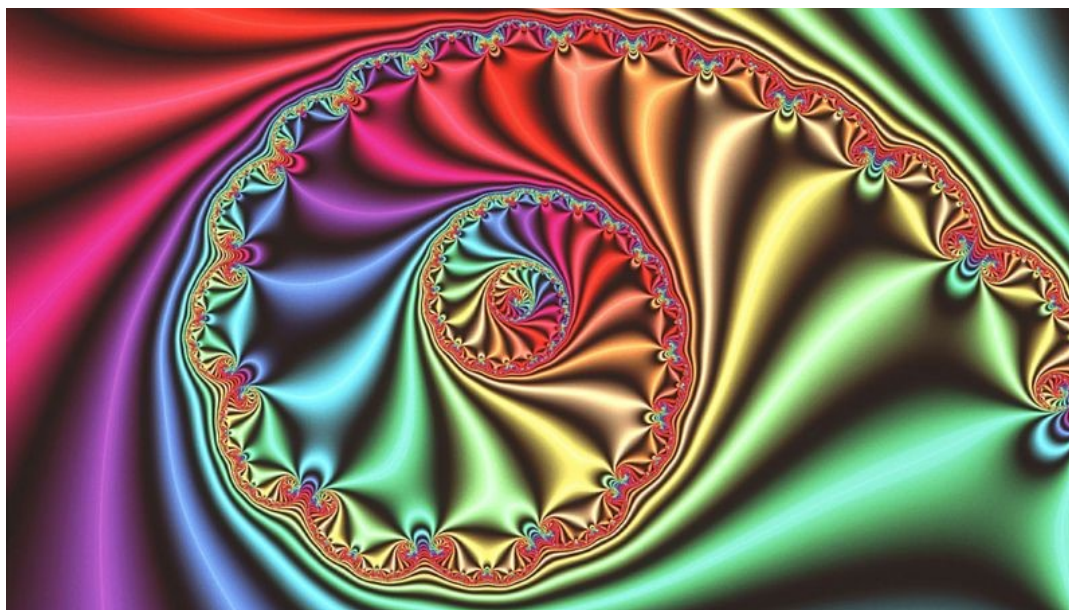


Figura 36. Imagem fractual espiral.²⁴⁶

Desse modo, o período que constitui o recorte temporal do presente trabalho retrata o momento em que o continente africano passava por uma grande ebulição artística e cultural, permeada por elementos multidimensionais de reivindicação, de modernidade, de tradição, de reinvenções e de justaposições culturais, religiosas e identitárias. Assim, a notabilidade da rumba congoleza no Congo-Kinshasa e no âmbito internacional traz consigo a euforia do processo de suplantação das heranças coloniais e de formação de um novo Estado-nação. Pudemos também concluir a partir da terceira e na quarta parte dessa tese que as rumbas congolezas abordavam questões do cotidiano das pessoas comuns, realçando a pluralidade presente em sua sociedade, valorizando essa profusão como uma virtude e não mais como um problema para formação de um Estado independente e soberano. Utilizando-se da experiência da artista e radialista Pauline Lisanga buscamos evidenciar e analisar as diversas formas com que congolezes e congolezas, as quais ainda são negligenciadas em muitos trabalhos de pesquisa, se utilizaram do espaço da rádio, um equipamento ideológico “de propaganda colonial” para subverterem, flexionarem ou apropriarem-se dele. Embora acreditemos que tenhamos encontrado muito mais perguntas que respostas, esperamos que a pesquisa seja um ponto estimulante para o desenvolvimento de outros estudos dentro desse universo de possibilidades.

²⁴⁶ Science Photo Library. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50656301>

Portanto, é urgente a necessidade de outros olhares. É vital compreender a história do Congo-Kinshasa sendo avessa à narrativa única ainda acorrentada ao local e presa à reação. A nossa história não pode ser cega às estratégias criativas de ser e resistir e não deve calar as produções intelectuais africanas. Propusemos nesta pesquisa, então, a intenção e demanda desse outro caminho para compreender as concorrências políticas e interações sociais e suas reverberações a partir dessa prática dançante e musical, desse modo de ser traduzido em rumba congoleza.

"Tudo que bate é tambor
 Todo tambor vem de lá
 Se o coração é o senhor, tudo é África
 Pois em prática, essa tática, matemática falou
 Enquanto a terra não for livre, eu também não sou
 Enquanto essa história de quem tá por vir, eu vou
 Jantar com as menina enquanto germina o amor
 É empírico, e onírico, meio pírico, meu espírito
 Quer que eu tire de tua dor
 É mil volts a descarga de tanta luta
 Adaga que rasga com força bruta
 Deus, por que a vida é tão amarga?
 Na terra que é casa da cana-de-açúcar
 E essa sobrecarga fruto gueto
 Embarga e assusta ser suspeito
 Recarga que pus, é que igual Jesus
 No caminho da luz, todo mundo é preto
 Ame, pois
 Simbora que o tempo é rei
 Vive agora, não há depois
 Ser tempo da paz, como um cais que vigora nos maus lençóis
 É um-dois, um-dois não julgue o playboy
 Como monge sois, Fonte como sóis
 No front sem bois, forte como nós
 Lembra: a rua é nós
 Tudo, tudo, tudo, tudo que nós tem é nós."

(Principia, Emicida)

Referências Bibliográficas

- ALVES, A. **Angolano segue em frente**: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. 2015. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- ARANZADI, I. La rumba congolña em El dialogo afro-atlántico. Universidad Rey Juan Carlos, **methaodos.revista de ciencias sociales**, 4 (1): 100-118. Disponível em: <http://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/view/108>
- BARBER, K. Popular Arts in Africa. **African Studies**. Review, vol. 30, nº 3 (Sep. 1987).
- BENOT, Y. **La mort de Lumumba**. Paris: ÉditionsChaka, 1991.
- BERTHET, M.; AG ADNANE, M. **Dossiê – Constelações Polifônicas**: Musicalidade, Tessituras Criativas desde África. v. 7 n. 14 (2020).
- BERTHET, M. **Reflexões sobre as roças em São Tomé e Príncipe**. v. 25 n. 50 (2012): Países de Língua Portuguesa.
- BITTENCOURT, M. Angola: tradição, modernidade e cultura política. In: REIS, D. A. (Org.) et al. **Tradições e modernidades**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.16, p.1-304, 2007.
- BARBER, K. **A History of African Popular Culture**. New approaches to African History. New York: Cambridge University Press, 2018.
- BEMBA, S. **Cinquanteans de musique au Congo-Zaïre (1920-1970)**: de Paul Kamba à Tabu Ley. Paris: PrésenceAfricaine, 1984.
- BENSIGNOR, F. **Franco**: monstresacré de la musique congolaise 1938-1965 (premièrepatrie). Persée (Ministère de l'EducationNationale), Hommes&Migrations, 2007, Vol.1266(1), pp.176-181. (DOI: 10.3406/homig.2007.4601 consultado em 17/08/2019 disponível em: https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2007_num_1266_1_4601
- BIVOUA, C. La chansoncongolaisemoderne:une analysesémanthique et stylistique. In: Kadima-Nzuj,M.;Malonga, A. N.**Itinéraires et convergencesdes musiques traditinnelles et modernes et modernes d’Afrique**. Paris: FESPAM-L’HARMATTAN, 2005.

- BULU, L. T. Épure d'un développement de l'industrie du disque congolaise par le mécénat privé. **Revue africaine des médias**, volume 13, numéro 2, 2005, pp. 36– 67.
- COOPER, F. Work, Class and Empire: An African Historian's Retrospective on E. P Thompson. **Social History**, Vol. 20, No. 2 (Maio, 1995).
- DEPELCHIN, J. **Por una recuperación de la historia africana**: de África a Haití a Gaza. Barcelona: OZEBAP, 2011.
- _____. **Silences in African History**: Between the Syndromes of Discovery and Abolition. Dar Es Salaam: Mkuki na Nyota Publishers, 2005/Versão em português (MIMEO).
- DÍAZ, R.; Jottar, B. P. Rumba. In: CANDELARIA, C. **Encyclopedia of Latino Popular Culture**. Vol. II, M-Z. Westport: Greenwood Press, 2004.
- DORSCH, H. **Indépendance Cha Cha**: African Pop Music since the Independence Era. *Africa Spectrum*, 45, 3, 2010.
- DEMAN, F. **Le bal noir et blanc**: regards sur le Congo. Bruxelles: Editions Labor, 1955.
- EPALANGA, Kalaf. **Também Os Brancos Sabem Dançar**. São Paulo: Todavia, 2018.
- FIERENS, M. **Le journalisme de presse écrite en République démocratique du Congo et en Côte d'Ivoire**. Emergence et évolution d'une profession de la période coloniale à nos jours. Collection des Thèses, n°138. Bruxelles: Institut Universitaire Varenne, 2017. 8
- FRANCFORT, D. **À la recherche de la rumba congolaise**: les sciences humaines et sociales face aux pratiques d'appropriations et de réappropriations musicales nouvelles et anciennes. Université de Lorraine, 2015.
- GONDOLA, Charles-Didier. Le culte du cowboy et les figures du masculin à Kinshasa dans les années 1950. **Cahiers d'études africaines**, 2013. (Acesso em 30 de abril de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17275>; DOI: 10.4000/etudesafriaines.17275)
- GONDOLA, C. La contestation politique des jeunes à Kinshasa à travers l'exemple du mouvement 'kindoubill' (1950-1959). *Brood&Rozen*, Vol 4 No 2 (1999)
- GERARD-LIBOIS, J.; VERHAEGEN, B. **Congo 1960**. TOME I. La Table Ronde, Pour connaître, pour comprendre tout. Le Dossier du CRISP, 1960.
- GRABLI, C. La ville des auditeurs: radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité indigène de Léopoldville (1949-1960). **Cahiers d'études africaines**

[Enligne], 233 | 2019, mis en ligne le 14 mars 2021, consulté le 13 août 2019. URL: <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/25229>.

GRAHAM, R. **Luambo Franco and 30 years of O.K. JAZZ**: a history and discography. Londres: Graeme Ewens/RETROAFRIC, 1986.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOSCHILD, A. **O Fantasma do Rei Leopoldo**: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

JEWSIEWICKI, B. Debates sobre Modernidade e Relações de Gênero na Cultura Urbana Pós-Colonial Congoleza. In: AARAO REIS, D; MATTOS, H; OLIVEIRA, J. P. et. al. (orgs.). **Tradições e Modernidades**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

KAZADI, W. The Genesis of Urban Music in Zaïre. In: **African Music: Journal of the International Library of African Music**, Vol. 7, No. 2 (1992), pp. 72-84. Disponível em: <http://journal.ru.ac.za/index.php/africanmusic/issue/view/125>

LUCA, T. R. História dos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

KADIMA-NZUJI, M. Littérature et musique des deux Congo: Affinités et différences. In: Kadima-Nzuji, M.; Malonga, A. **Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes et modernes d'Afrique**. Paris: FESPAM-L'HARMATTAN, 2005.

KALY, A. P. Desprestígio racial, desperdício social e branqueamento do êxito. v. 11 n. 126 (2011): **Revista Espaço Acadêmico**, nº 126, novembro de 2011 / DOSSIÊ - RAÇA E RACISMO NA LITERATURA E NO DIREITO (Org.: Alexander Martins Vianna).

KALY, A. P. O inesquecível século XX: as lutas dos negro-africanos pela sua humanidade. In: DA SILVA, J. P. (Org.). **Por uma sociologia do século XX**. São Paulo: Annablume, 2007

LAURO, A. Maintenir l'ordre dans la colonie-moèle: notes sur les désordres urbains et la Police des frontières raciales au Congo Belge (1918-1945). **Crime, Histoire & sociétés**, 2011, vol. 15, nº 2, PP. 97-121.

LONOH MALANGI, M. **Essai de commentaires sur la musique congolaise**. Kinshasa, ANC/SEI, 1969.

_____. **Negritude, Africanité et Musique Africaine**. Centre de Recherche Pédagogique.

LOPES, Henri. O lírio e o flamboyant. Rio de Janeiro: editora Record, 2002.

- MABÉLÉ, M. V. **La musique congolaisemoderne 1953-2003:de Kallé Jeff à Werrason**. Collection “ComptesRendu”. Kinshasa: L’Harmattan, 2009.
- MABIKA, P. **Son histoire, sa verité, sestextes e leurs significations**. Paris: L’Harmattan, 2005.
- MANSANGAZA, K. M. **Musique zairoisemoderne (Situation Actuelle et perspective d’avenir)**. Kinshasa: Publications du C.N.M.A., 1972.
- M’BEMBA-NDOUMBA, G. **Sociologie de la chanson congolaise:coursexpérimental sur la rumba congolaise**. Paris: Éd. L’Harmattan, 2013. 9
- M’BEMBE, A. Variations on the beautiful in the Congolese world of sounds. **Revue Politique Africaine**: Cosmopolis de laville de l’Afrique e du monde, nº100. Paris: Éditions Karthala, 2005/2006.
- MIKANZA, M. M. K. L’Etat, le peuple et l’artiste: réflexion sur leur interaction. **Revue Zaire-Afrique**, nº182, Février, 1984.
- MUKUNA, Ka. The Genesis of urban music in Zaire. **Journal of African Music**. JSTOR, Vol. 7, No. 2 (1992), pp. 72-84. (<https://www.jstor.org/stable/30249807>)
- _____. The Changing Role of the Guitar in the Urban Music Zaire. **The World of Music**.JSTOR, Vol. 36, No. 2, The Guitar in Africa: The 1950s – 1990s (1994), pp. 62-72. (<https://www.jstor.org/stable/43561388>)
- MAZRUI, A. A.; WONDJI, C (Ed.). **História Geral da África**. Vol.VIII. África desde 1935. Sessão I. Brasília: UNESCO, 2010.
- MORAES, J. V.; MACHADO, C. Música em Conserva.**Revista Auditório**. São Paulo. N.1. P. 163 – 183, 2011. P.173.
- MORAES, J. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.
- _____. Modulações e novos ritmos na oficina da História. In:**Revista G.C.C.I.**, No 11, Espanha, 2005.
- MOORMAN, M. Sempre a subir!: música e dança kuduro na Angola pós colonial. In: Lima, I., Carmo, L. **História Social da Língua Nacional 2: Diáspora Africana**.Rio de Janeiro: Faperj/Nau, 2014.
- NASCIMENTO, W. S. Liceu Vieira Dias e o N’gola Ritmos: música e resistência anticolonial em Angola. **Revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB**. Ano 1, número 1, volume 1, Janeiro – Junho de 2016.

- NASCIMENTO, E. R. **Entre o silêncio e o reconhecimento**: o processo de independência e os movimentos libertação no Congo-RDC (1956-1960). 2015. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica.
- MORAES, J. G. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.20, n.39, 2000.
- MORAES, J. G. V.; MACHADO, C. Música em Conserva. **Revista Auditório**, Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, 2011, pp160-183.
- NOLLET, V. **Conflict and subversion in the Central Congo between 1920-1940**. *Annales Aequatoria* 24 (2003) 77-96.
- OBENGA, T. **Le Zaïre**: civilisation traditionnelle et culture moderne. Paris: Presence Africaine, 1977.
- OMASOMBO, J., VERHAGEN, B. **Patrice Lumumba Acteur Politique**: De la prison aux portes du pouvoir, Juillet 1956-février 1960. Paris: 'Harmattan/ Musée Royale d'Afrique Centrale (MRCA), 2005.
- OSSINONDE, C. **L'histoire de la Rumba cubano-congolaise**. Voyage et retour de la Rumba Cubano-congolaise. Paris: Edilivre Classique Collection, 2012.
- OSWALD, A. **Resonance of Rumba Birth and Spread of Popular Dance Music from Congo-Zaire, 1940-1980**. Seminar on 'Globalisation of Africa – Central Africa from 1800 until today' by Dr. MICHAEL PESEK, Department of African Studies, Humboldt-Universität zu Berlin, 01/2016.
- PAWELS-BOON, G. **L'origine, l'évolution et le fonctionnement de la radiodiffusion au Zaïre de 1937 à 1960**. Musée Royal de l'Afrique Centrale-Tervuren, Belgique. *Annales, série IN-8°, Sciences Historiques*, n°5, 1979.
- _____ **Chez Faignond**: premier sanctuaire congolais de la rumba et des musiques du monde, au cœur de Poto-Poto-Brazzaville. Paris: Edilivre, 2012.
- PEREIRA, M. S. **Grandiosos batuques**: identidades e experiências dos trabalhadores urbanos africanos de Lourenço Marques (1890-1930). 2016. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.
- PEREIRA, L. A. M. **Negociações impressas**: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República. *História* [online]. 2016, vol.35, e99. Epub Dec 19, 2016. ISSN 1980-4369. <http://dx.doi.org/10.1590/1980-436920160000000099>.

REYNOLDS, G. **Colonial Cinema in Africa**: origins, images, audiences. Jefferson: McFarland, 2015.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

STEWART, G. **Rumba on the river**: a history of the popular music of the two Congos. Londres/New York: Verso, 2000.

TCHEBWA, M. **Terre de la chanson**: la musique Zairoise hier et aujourd'hui. Bruxelles: Duculot, Afrique Editions, 1996.

_____. **Langages et aphorismes dans la chanson congolaise**: masques onomastiques. Paris: Éd. L'Harmattan, 2011.

_____. **Sur les berges du Congo on danse la rumba**: ambiance d'une ville et sa jumelle: Kinshasa/ Brazzaville des années 50-60. Paris: L'Harmattan, 2012.

TREFON, T. **Ordre et désordre à Kinshasa**: réponse populaire à la faillite de l'État. Paris: L'Harmattan/ MRAC, 2004.

TSHONGA, O. **Musique et Evolution Politique en R.D. Du Congo**. Annales Aequatoria 22 (2001) 7-20. 10

TSHONGA, O. Musiques traditionnelle et moderne: à propos des rythmes et des instruments en République Démocratique du Congo (1950-2002). In: Kadima-Nzaji, M.; Malonga, A. N. **Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes et modernes d'Afrique**. Paris: FESPAM- L'HARMATTAN, 2005.

_____. **Kalle Jeef ou Joseph Kabasele Tshamala**: biographie et oeuvre d'un chanteur congolais. Annales Aequatoria 20 (1999) 323-354.

TSHONGA, O.; TEHAMBIA, T. Le devoir de mémoire: musique et évolution politique en R.D.C. **Revue de la chaire de dynamiques sociale/ Mouvements et enjeux sociaux**, novembre/décembre, n.008, Kinshasa, 2002.

U-LEMBA. **La chanson congolaise moderne**: de la rumba "fondamentale" au "ndombolo". Kinshasa: Éd. L'Harmattan, 2005.

VAN DER LINDEN, F. **Le problème de L'information en Afrique**: journaux européens, agences de presse, publications africaines, cinéma, télévision, radio. Académie Royale des Sciences D'Outre-Mer. Classe des Sciences Morales et politiques. N. S. XXVII-4. Bruxelles, 1963.

WHEELER, J. S. M. **Made in Congo**: Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood. 1999. Dissertação (Mestrado), Ethnomusicology, University of Wisconsin-Madison, Madison.

_____. Rumba Lingala e a revolução na nacionalidade.

UFRGS: **Revista Em Pauta**, v.13, num. 21, 2002.

WHITE, B. W. Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms. **Cahiers d'Études Africaines**, 168, XLII-4, 2002.

YOUNG, C. **Politics in the Congo**: Decolonization and Independence. Princeton: Princeton University Press, 1965.

Periódicos/fontes:

ACTUALITÉS AFRICAINES. 1960-1963.

BULLETIN DE LA LIGUE NATIONALE DE MORALITÉ PUBLIQUE. Publication Trimestrielle, numero 4, 1956.

COMISSARIAT GENERAL A L'INFORMATION A LEOPOLDVILLE, N°70, Congopresse. MRCA, Bibliotheque Independent du Congo (VII-BV/RDC N°001/03)
CONGO BELGE COMISSARIAT GENERAL A L'INFORMATION. Bureau de Documentation Leopoldville. Document n°77, 7 juin 1960.

COURRIER AFRICAINE, Leopoldville XI- BP. 134. MRCA, Bibliothèque du Congo Independent.

MRCA – BIBLIOTHÈQUE DU CONGO INDEPENDENT (VII-RDC/1956- 1958, N°001/6), (VII-BV/RDC N°001/03).

PRÉSENCE CONGOLAISE. 1958-1963.

Videos, filmes e documentários:

Cuba, an African Odyssey, dir.: Jihan El Tahri, 2007.

JhimmyChant. Archivemusicologie, Musée Royal de l'Afrique Centrale (Primeiro registro audio visual de rumba congoleza).

Le film du village. TLT, D'ZRT, RTC

Lumumba, dir.: Raoul Peck, 2000.

On the Rumba River, dir.: Jacques Sarasin, 2007.

Rumba, dir.: Oliver Lichen, 1992.

Zaiko Langa Langa: legout de travail bien fait, dir.: Yves Billon, 1999.