



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO
história

NÚBIA AGUILAR MORENO

**A vida e militância de uma
cantora sul-africana: Miriam Makeba**

NÚBIA AGUILAR MORENO

**A vida e militância de uma cantora sul-africana: Miriam
Makeba**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Prof. Dr^a. Andrea Marzano.

Rio de Janeiro, 2019.

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

A283 Aguilar Moreno, Núbia
 A vida e militância de uma cantora sul-africana:
 Miriam Makeba / Núbia Aguilar Moreno. -- Rio de
 Janeiro, 2019.
 125

 Orientadora: Andrea Marzano.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
 Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
 em História, 2019.

 1. História da África. 2. África do Sul. 3.
 Música. 4. Miriam Makeba. I. Marzano, Andrea,
 orient. II. Título.

NÚBIA AGUILAR MORENO

**A vida e militância de uma cantora sul-africana: Miriam
Makeba**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr^a. Andrea Marzano (orientadora)

UNIRIO

Prof. Dr. Flavio Limonic

UNIRIO

Prof. Dr. Marcelo Bittencourt

UFF

RESUMO

A presente dissertação analisa a trajetória da cantora sul-africana Miriam Makeba, focalizando aspectos de sua produção musical, de sua autorrepresentação e de sua militância contra o regime do apartheid. O trabalho aborda, ainda, a relação de Makeba com a luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos, os movimentos nacionalistas e independentistas africanos e o pan-africanismo.

Palavras-chaves: Apartheid - Miriam Makeba – militância – música.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the trajectory of the South African singer Miriam Makeba, focusing on aspects of her musical production, her self-representation and her militancy against the apartheid regime. The dissertation also discusses Makeba's relationship with the struggle for civil rights, the African independence movements and Pan-Africanism.

Keywords: Apartheid - Miriam Makeba – militancy – music.

AGRADECIMENTOS

A trajetória acompanhada ganha outro tom. Por isso e por mais, gostaria de agradecer:

Aos meus avós, Leides Ferreira Roem Moreno e João Rodrigues Moreno Júnior, que possuem uma presença constante desde sempre para sempre.

À Jaciara Fernanda, que abraçou minhas ideias, me apoiou e ajudou em cada passo.

À minha orientadora, Prof. Dr^a. Andrea Marzano, que me guiou tão seguramente para a confecção deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Marcelo Bittencourt, pela presença e ajuda desde os primeiros passos na área de estudos africanos.

Ao Prof. Dr. Flavio Limonic, que como membro da banca de qualificação, deu contribuições importantes para esse trabalho.

À Prof. Dr^a. Marina Berthet, pela ajuda, trocas e afetividade tão presentes.

Ao Felipe Paiva, pela valiosa amizade e trocas incessantes ao longo desses anos.

Ao Moisés Correa, pelos diálogos e afetividade em cada encontro.

Aos amigos sempre presentes - Laura Bacelar, Amanda Vanucci, Alana Verani, Helena Visconti, Paulo Anastácio, Fernando Esteves, Diogo Ramos, Phillippe Anchieta e Beatrice Rissotti. Obrigada por compartilharem tanto comigo.

Aos alunos que me permitem falar tanto sobre África e me instigam sempre a novos olhares.

À Capes que viabilizou a feitura desse trabalho com apoio financeiro, sem o qual o trajeto seria mais árduo.

A tantos outros que atravessaram meu caminho e acrescentaram cada um à sua maneira. Meus agradecimentos.

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	20
Nova York –Estados Unidos da América, 1965.....	20
Johanesburgo – União Sul-Africana, 1932.	26
Johanesburgo, 15 de março de 1947.....	38
União Sul-Africana, 26 de maio de 1948.....	42
CAPÍTULO II	47
Soweto, 1953.....	48
Participação no “ <i>Come Back Africa</i> ”, 1957	58
Primeiros passos para uma vida no exterior, 1959.....	64
Estados Unidos da América, 1959.....	69
Miriam Makeba, primeiro álbum, 1960	76
Auge da carreira, EUA, 1960.....	80
A militância atravessa fronteiras, da América à África 1963	84
Pata Pata pelo mundo, 1967.....	86
CAPÍTULO III	91
Encontros e despedidas, 1968	92
Os anos na Guine Conakry, 1969.....	98
A vida pessoal e as mudanças na vida artística, 1970.....	107
O reencontro com a África do Sul, 1990.....	111
CONCLUSÃO	114
BIBLIOGRAFIA	116
FONTES:	121
DISCOGRAFIA	121
OUTROS	121
MIRIAM MAKEBA	122
FILMOGRAFIA	122
VIDEOS YOUTUBE	123
OUTROS DOCUMENTOS	124
PERIÓDICOS	124



Mapa Político Continente Africano



Mapa Político África do Sul

INTRODUÇÃO

Miriam Makeba atualmente é pouco mencionada no meio musical brasileiro. Apesar do relativo desconhecimento, atualmente, sobre a cantora no Brasil, a música *Pata Pata*, gravada por Makeba pela primeira vez em 1967, tornou-se um hit no nosso país no final dos anos 1960, desdobrando-se em inusitadas versões.

A partir da metade do século XX, Makeba foi uma referência para músicos africanos, europeus e americanos, possuindo alta popularidade. Em entrevista realizada em 2014, a cantora e compositora beninense Angélique Kidjo falou sobre a influência de Miriam Makeba em sua vida artística: “A primeira vez que ouvi a música de Miriam eu estava com oito anos de idade (...). Ela representa a África que eu quero representar¹”. Kidjo pode ser apontada como uma das cantoras africanas de mais destaque na atualidade². Já estive no Brasil algumas vezes, onde se apresentou no festival de música negra *Back2Black* e no *Rock in Rio*.

O objetivo deste trabalho é analisar parte da trajetória de Miriam Makeba, na qual encontramos uma intensa militância em diversas frentes – contra o apartheid, pelos direitos civis norte-americanos e pelas independências no continente africano – que se desdobra em múltiplas formas de resistência, através de manifestações culturais, mas não só. Apesar de ter militado em diversas frentes e espaços, Makeba nega, nas suas memórias, qualquer envolvimento com a política. Entrelaçando esta negação com as fontes analisadas, sugerimos que Miriam Makeba teve uma militância expressiva, situando a política como elemento substancial em sua vida. Deste modo, ao cotejar as fontes, buscamos verificar o motivo dessa negação.

A análise da trajetória de Makeba será baseada em duas autobiografias. A primeira foi produzida em 1988, com o auxílio do jornalista James Hall, na época em que a cantora vivia na Guiné Conakry. Segundo Makeba, os dois sentavam no jardim ao anoitecer e ela falava sobre o seu passado³. Este livro aborda a vida de Makeba na África do Sul, durante sua infância e parte da vida adulta, descrevendo os espaços físicos, explorando a relação com seus familiares e enfatizando o papel da música em sua vida, inclusive no que diz

¹CARNEGIE HALL. *Angélique Kidjo: Influence of Miriam Makeba - UBUNTU festival*, 2014. (2min 36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PrSQjmyDYk> Acesso em: 30.01.2019. A entrevista da cantora foi concedida na época da organização do festival UBUNTU, que teve por tema um tributo a Miriam Makeba.

²A cantora ganhou cinco *Gremmy Awards* (1995, 2008, 2011, 2015, 2016). Desde 2002 é embaixadora da Unicef. Tem mais de 15 álbuns lançados. O primeiro foi realizado em 1981.

³MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p 245.

respeito aos primeiros contatos com a música norte-americana. A sua vida fora da África do Sul (quando morou nos Estados Unidos da América e na Guiné Conakry) também é apresentada de maneira densa.

O segundo livro, *Makeba: The Miriam Makeba Story*, foi publicado em 2004⁴. Com um formato de narrativa linear, explora menos as sensibilidades da cantora. Escrito em conjunto com Nomsa Mwamuka, possui diferenças consideráveis de estilo em relação ao anterior. O grande número de fotos e a pesquisa no *Beyles African Archive*, na África do Sul, concedem características diferentes ao livro, com suas folhas impressas em papel couché.

Se os dois livros possuem estilos diferentes, os acontecimentos narrados possuem pontos de intersecção. O livro publicado em 1988 explora a imaginação do leitor para a criação de todo o cenário em que o sujeito histórico Miriam Makeba se inseriu. Já o segundo ilustra a narrativa com fotografias.

O primeiro foi publicado na Inglaterra. O segundo na África do Sul. As escolhas editoriais de cada livro se relacionam aos públicos respectivos que pretendiam contemplar. A forma das narrativas e os elementos contextuais apresentados são elementos selecionados para determinado público. Neste aspecto, a análise das autobiografias exige atenção constante sobre as relações entre a mensagem e os seus receptores. Por outro lado, a construção da narrativa que se segue envolveu a comparação entre os discursos, bem como a seleção e a problematização de algumas informações.

Deste modo nos deparamos com uma série de escolhas na elaboração das duas autobiografias, realizadas por um sujeito histórico movido por interesses e pretensões. Trabalhar com estas narrativas sobre o passado exige reflexão sobre os critérios adotados por Miriam Makeba em seu processo de auto representação. Um elemento importante, na análise das autobiografias, é a reflexão sobre a posição ocupada pelo sujeito histórico durante a elaboração de suas memórias.

Quando os livros foram escritos, Miriam Makeba já possuía uma trajetória solidificada, que lhe garantiu um lugar de fala específico. Ela era uma cantora de renome internacional, com um histórico de militância em muitas frentes contra o apartheid e outros movimentos civis, além de possuir ligações estreitas com líderes nacionalistas africanos que ocuparam o poder após as independências.

⁴MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomsa. *Makeba: The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publishers. 2004.

Os escritores que assumiram a coautoria dos livros, por sua vez, conheciam a trajetória da cantora e tinham expectativas em relação ao potencial comercial das obras. Deste modo, podemos destacar uma rede de interesses que moveram os dois escritores, em diferentes épocas (1988 e 2004), a entrarem em contato com Makeba para escrever sua história.

A memória, elemento substancial nos livros, é uma construção que toma forma no presente em função dos projetos ou necessidades que a fazem emergir. A memória, que nos permite fazer uma leitura do passado, é determinada pelo presente.

De acordo com o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes⁵, a memória é um campo em que se inserem diversas representações sobre o passado, realizadas por indivíduos ou grupos. A memória constrói um direcionamento de sentido em relação ao mundo para aquele que a constrói, sendo dessa forma um ponto de referência de alguém em relação ao passado, tendo a função de estabelecer, nas palavras de Paul Ricoeur, um “*reconhecimento*”⁶. Ela fornece os componentes para a construção de identidades individuais e coletivas.

Deste modo, a análise das autobiografias de Makeba permite não apenas acompanhar a forma com a cantora constrói representações de si mesma, mas também perceber representações das diferentes épocas e espaços em que ela circulou. Por outro lado, como sugere Maurice Halbwachs, a memória pode ser observada sob uma ótica relacional em um plano social⁷. Dito isso, encontramos na análise aspectos de uma coletividade. Michel Pollack destaca que as memórias, por mais que sejam individuais, constroem-se sob determinado contexto, podendo estabelecer pontos em comum, o que abre margem para uma investigação sobre a coletividade⁸.

Diante de uma gama de interesses que estão no presente, precisarmos ser sensíveis a suas influências nas construções discursivas sobre o passado. Michael Pollak⁹ disserta sobre a existência de um campo conflituoso, em que memórias podem ser silenciadas e se tornar subterrâneas, aguardando as exigências necessárias para torna-las mais visíveis.

⁵ MENESES, Ulpiano T Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP*, São Paulo, p. 924, 1992.

⁶ RICOEUR, P. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2013.

⁸ POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

⁹ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

Por isso, é tão importante buscar entender as balizas que guiaram as seleções da memória dessa cantora.

A memória como objeto da história, segundo Alessandro Portelli¹⁰, pode transpor narrativas silenciadas pelas disputas do presente. Assim, a memória torna-se matéria prima da ciência histórica, sendo analisada pelos historiadores para compreender o passado.

As músicas, que fazem parte da construção da carreira de Makeba, mal aparecem nas autobiografias. No entanto, fazem parte de nosso corpus documental e são incluídas neste trabalho, sendo por vezes apresentadas como resumos de experiências vividas pela cantora. O que nos permite sugerir que suas experiências de vida se manifestaram claramente em sua arte. A carreira de Miriam Makeba, e muito especialmente as músicas que abordam situações comuns aos negros sul-africanos, permite realizar uma análise da resistência cultural contra o regime do apartheid, sugerida neste trabalho. Entendemos que toda a trajetória de Miriam Makeba, e especialmente as músicas que ela cantou em línguas nacionais sul-africanas, foram formas de resistência à opressão dos negros vigente na África do Sul. Além disso, defendemos que os primeiros anos de sua vida, que podemos conhecer em função da excepcionalidade de sua biografia, foram marcados por limitações compartilhadas por outros sul-africanos, que no entanto nunca saíram do anonimato. Assim, analisando a primeira parte da trajetória de Miriam Makeba, conhecemos um pouco da vida dos sul-africanos comuns, oprimidos pela segregação racial¹¹.

No que tange à base teórica deste trabalho, dialogamos com o conceito de resistência. No que diz respeito ao estudo da História da África, tal conceito possui uma trajetória importante, que se desenvolveu principalmente a partir da metade do século XX.

O interesse pelo conceito ocorreu em um contexto político que propiciou uma revisão pragmática e necessária sobre a escrita da História da África. O pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945) colocou em xeque o colonialismo e deu fôlego para as lutas

¹⁰ PORTELLI Alessandro. *História oral como arte da escuta*. SP: Letra e Voz, 2016.

¹¹ Levando em consideração as heterogeneidades presentes entre os que foram considerados como não brancos –sobretudo os negros–, frente ao regime do apartheid, e ao embate racial acirrado neste período, trabalharemos com a denominação de grupos sociais em oposição ao termo etnia. Compartilhamos em muitos aspectos as reflexões sobre o termo por Elikia M'Bokolo e Jean-Loup Amselle. In.: AMSELLE, J. L.; M'BOKOLO, E. (Coord). *Pelos Meandros da Etnia: Etnias, Tribalismo e Estado em África*. Trad. Narrativa Traçada. Luanda: Edições Pedagogo e Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014.

de libertação na África e na Ásia, que foram em busca da soberania usurpada por potências europeias. No contexto da Guerra Fria, ocorreu uma aceleração dos movimentos independentistas.

Com a emergência dos movimentos de libertação nacional e de novos países, o ponto de intercessão entre presente e passado colocou em pauta a necessidade de um revisionismo que confrontasse a narrativa que foi estendida sobre o continente sob os auspícios do contexto colonial no século XIX. A máxima de que a África possuía uma história, em contraposição a uma ideia sustentada desde o século XIX de que o continente não a teria, propiciou novos olhares sobre fontes e metodologias que estavam em sintonia com um revisionismo que tomou conta da História¹². Neste esforço, seria impossível não destacar Joseph Ki-Zerbo, que foi um dos primeiros a construir uma narrativa sobre o continente africano distante da concepção europeia imperialista¹³.

Em Terence Ranger, encontramos uma das primeiras reflexões que buscaram teorizar sobre a temática das resistências em África. A princípio, Ranger partilha da ideia de resistências primárias e secundárias, ao guiar-se por uma ordem cronológica para moldar essas categorias. Uma relacionada à expansão colonial, outra aos movimentos de independência¹⁴.

Posteriormente, no volume VII da coleção História Geral da África, da Unesco, Ranger realiza uma reflexão sobre o conceito. Antes de adentrarmos na específica discussão que Ranger apresenta, devemos salientar a importância que esta coleção, em sua totalidade, teve para esses debates. O lançamento da coleção de oito volumes da História Geral da África trouxe uma nova proposta de escrita da história do continente africano, que possibilitou a inclusão de análises que em muitos aspectos se afastaram das narrativas estereotipadas sustentadas durante o período colonial.

Terence Ranger, no volume VII¹⁵, afirma que a penetração europeia no continente foi um movimento dúbio: por um lado irreversível e por outro resistível. Nesta leitura, o conceito de resistência é ampliado e Ranger frisa a necessidade de contemplar diferentes

¹²FEIERMAN, Steven. African Histories and the Dissolution of World History. In: BATES, Robert; MUDIMBE, V. Y.; O'BARR, Jean. *Africa and the Disciplines*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1984. pp. 167-212.

¹³KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1979.

¹⁴RANGER, Terence. Connections between 'Primary Resistance' Movements and Modern Mass Nationalism in East and Central Africa, Parts I & II. In: MADDOX, Gregory (ED). *Conquest and resistance to colonialism in Africa*. Nova York/Londres: Garland, 1993.

¹⁵RANGER, T. "Iniciativas e resistência Africanas em face da partilha e da conquista" in BOAHEN A. *História Geral da África VII, A África sob dominação colonial, 188-1935*. UNESCO, 2010.

movimentos e formas de resistência que se manifestaram diante de diversas formas de opressão.

A ideia de Ranger, de olhar as resistências como movimentos conscientes e ordenados, que corresponderam a interesses e lógicas das sociedades africanas, nos permite inserir diversas ações humanas, abrindo margem para uma leitura sobre resistências que ultrapassa o olhar depositado apenas nos confrontos armados.

Cabe acrescentar, ainda, dois estudos mais recentes que contribuem para essa reflexão. O primeiro, de Frederick Cooper, chama atenção para o uso do conceito de resistência, que precisa ser verificado e problematizado diante de suas aplicações, para deste modo não ser esvaziado de sentido¹⁶. O binário “colonizador x colonizado”, para Cooper, corre o risco de gerar uma redução nas análises, uma vez que esses dois pólos antagônicos não dão conta da diversidade de situações, identidades, condições sociais e estratégias que o colonialismo comporta.

Tal crítica estende-se também ao uso do termo resistência, que corre “o risco de nivelar a vida complexa dos povos coloniais e subestimar a possibilidade de que as ações dos africanos e dos indianos podem, de fato, alertar os limites da subordinação em um regime colonial aparentemente poderoso”¹⁷.

Essas reflexões ajudam a entender, por exemplo, que o fato de ser negra, e portanto pertencente à parcela mais oprimida da sociedade sul-africana, não impediu que Makeba adquirisse, em função do sucesso como cantora, oportunidades que a diferenciavam da maior parte de seus conterrâneos negros.

O segundo estudo que contribui para essa reflexão é o de Jon Abbink e Klass van Walraven, que olham para o conceito como uma possibilidade de entender uma multiplicidade de ações humanas. Em seu livro, os autores trazem uma série de estudos de caso que permitem analisar ações diversas como formas de resistência no contexto amplo da realidade colonial¹⁸.

O outro elemento que forneceu sustentação para este trabalho foi o diálogo com estudos culturais. Com a História Social e Cultural, segmentos sociais antes desprezados pela historiografia ganharam atenção dos historiadores. Através de análises que valorizam a cultura, ocorreu uma ampliação dos objetos da história e das formas de narrativa.

¹⁶COOPER, Frederick. “*Conflito e conexão: repensando a história colonial da África*”. Anos 90, Vol. 15, nº 27. Porto Alegre: Gráfica UFRGS, 2008.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ABBINK, Jon; WALRAVEN, Klass; BRUJIN, Mirjam. (Edits.). *A propósito de resistir. Repensar la insurgencia en Africa*. Barcelona: Oozebap, 2008.

Um dos autores sobre o qual lançaremos mão é Edward Thompson. Em distintos momentos de sua produção, Thompson se propôs a analisar a cultura como um terreno onde se manifestam conflitos sociais. Em seu estudo sobre a Inglaterra durante o século XVIII, Thompson destaca a agência da “gente comum”, ao manifestar-se de diversas formas contra as mudanças que ameaçavam o “costume”. Estas reflexões de Thompson ajudam a compreender situações narradas neste trabalho, como a produção de cerveja pelas mulheres negras sul-africanas, a despeito de todas as proibições, ou o desejo manifesto por estudantes de que suas línguas maternas continuassem sendo usadas nas escolas, que esteve na origem do conhecido massacre de Soweto, ocorrido na África do Sul em 1976.

Ainda em *Costumes em Comum*¹⁹, Thompson realiza um debate sobre o terreno de cultura, por ele considerada uma arena de conflitos e disputas.²⁰ A importância de Thompson nesse trabalho se deve, ainda, a suas considerações sobre a importância da investigação sobre segmentos sociais que não costumavam ser contemplados pela historiografia, mas que não deixam de participar da história. O olhar que Thompson lança sobre aspectos que poderiam ser considerados triviais auxilia no processo de compreensão de fenômenos que estão em contínuo diálogo com as esferas econômicas e políticas.

Outro autor que utilizaremos para pensarmos a ideia de cultura é Carlo Ginzburg. Os trabalhos de Ginzburg auxiliam na observação de como grupos sociais edificam suas redes de significado para a compreensão do mundo, construção importante para compreendermos suas histórias. Em *Andarilhos do bem*²¹ Ginzburg analisa como os grupos sociais construíam seus sistemas simbólicos e como isso estava subjacente em seus modos de agir e viver. No entanto é em *O queijo e os vermes*²² que, retomando uma ideia de Bakhtin, Ginzburg apresenta a ideia de circularidade cultural, pela qual os segmentos sociais menos abastados estariam o tempo todo realizando trocas culturais com a elite.

O conceito de cultura trabalhado por Ginzburg nos remete a um autor que trabalhou com aspectos importantes da realidade sul-africana. David Coplan chama

¹⁹THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²⁰*Ibidem* P.17

²¹GINZBURG, Carlo. *Os Andarilhos do Bem: feitiçaria a cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. Companhia das Letras: São Paulo, 1988.

²²GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

atenção para o surgimento de uma classe média negra sul-africana²³, que tendia a adotar códigos culturais da população branca ao mesmo tempo em que tecia sua identidade. No entanto, essa classe média negra não era apenas influenciada pelos códigos culturais da população branca, mas também os influenciava.

A circularidade cultural sobre a qual Ginzburg lança seu olhar auxilia na compreensão da dinâmica das relações sociais. O constante movimento de trocas culturais, com apropriações e ressignificações, foi importante, no que diz respeito aos negros sul-africanos, para criar mecanismos distintos de resistência ao regime. Essas resistências se manifestavam de diversas formas, inclusive pela adoção de códigos e instrumentos dos brancos, como por exemplo através da conclusão do curso universitário, ou da atividade jornalística, que permitia escrever matérias que interessavam a seus semelhantes.

Sob os auspícios da matriz teórica que utilizamos para o manejo deste trabalho, realizamos uma análise verticalizada sobre a trajetória de Miriam Makeba. No capítulo I decidimos partir não do início, mas do momento em que a artista foi premiada no *Grammy* de 1966, quando estava nos Estados Unidos, no auge da carreira, cantando em idiomas nacionais sul-africanos.

Neste capítulo é desenvolvida uma análise sobre os primeiros anos de vida de Zenzile Makeba, apresentando onde nasceu e viveu a infância e a adolescência, bem como o núcleo social do qual fez parte. Buscamos destacar como este sujeito histórico se inseriu na realidade e como os elementos dessa realidade adentraram e se manifestaram na sua trajetória. Sugerimos que esse contexto moldou sua formação.

Além disso, buscamos mostrar que a segregação racial foi um elemento anterior ao apartheid. Analisamos a manifestação de leis segregacionistas em diversos e distintos períodos históricos, explicitando como isso afetou sua vida de modo indireto e direto. Questões básicas de seu cotidiano, como o contato com a música, suas relações familiares, os locais onde morou, são analisados para uma compreensão mais satisfatória desse sujeito histórico.

Ainda neste capítulo, observamos elementos que eram presentes na vida de muitos outros sul-africanos negros naquele período, como a posição das mulheres e suas estratégias de sobrevivência, a exemplo da produção da popular cerveja *umqombothi*.

²³Coplan utiliza o termo classe média e classe trabalhadora. COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. p. 67

Navegar no passado foi uma necessidade, para trazer uma interpretação mais contextualizada sobre esses fenômenos sociais.

No capítulo II acompanhamos o início de sua vida no exterior, responsável pela transformação da cantora em uma artista internacional. Naquele momento, Makeba passou a estar inserida em outro contexto, com costumes diferentes. Sua rede de convivência apresentou novos contornos, que no entanto estavam relacionados a elementos do seu histórico, trazido da África do Sul.

Nos Estados Unidos ela tornou-se próxima de Harry Belafonte e do movimento pelos direitos civis que se espalharam por aquele país na década de 1960. Ali ela encontrou e se aproximou de outros cantores de importância reconhecida, como Nina Simone. Seu trabalho ganhou uma dimensão que dificilmente alcançaria em seu país de origem. Por outro lado, a cantora ficou submetida a um exílio político que passou a marcar sua militância.

Makeba realizou turnês nos Estados Unidos, na África, na Europa e na América do Sul. Em uma dessas viagens, teve a oportunidade de visitar o Brasil, em 1968, onde entrou em contato com um público que esperava que ela cantasse o seu hit *Pata Pata*. Neste mesmo período, cultivou um relacionamento amoroso com o militante do movimento negro Stokely Carmichael. Uma relação que a levou a novos caminhos.

A rejeição no cenário norte-americano, em parte devida ao seu casamento com Carmichael, desdobrou-se na mudança para a Guiné Conakry. Esta fase de sua vida é abordada no capítulo III. Lá, Makeba manteve uma relação de amizade com o presidente Sekou Touré e consolidou a associação de sua imagem ao pan-africanismo.

A dimensão da cantora sofre, neste momento, alterações. Como representante do governo, ocupando o cargo de diplomata, Makeba assume um compromisso com a Guiné, que por vezes a coloca em situações distantes da imparcialidade política que, em suas autobiografias, afirma ter mantido.

Na Guiné Conakry a cantora passou por outras experiências, inclusive algumas perdas marcantes, como a morte do amigo e presidente Sekou Touré e, posteriormente, de sua única filha Bongi, em 1985, que contribuíram para a decisão de se mudar para a Bélgica, em 1986. Cinco anos depois, com o fim do apartheid, finalmente Makeba conseguiu regressar à África do Sul, sem nunca abandonar a militância que marcou toda sua trajetória.

Acompanhemos, enfim, essa história com mais vagar.

CAPÍTULO I

Os primeiros anos de Zenzile Miriam Makeba

Nova York –Estados Unidos da América, 1965.
33 anos

Em 1965 Miriam Makeba e Harry Belafonte lançaram pela *RCA Victor Studio*, na cidade de Nova York, o álbum “*An Evening with Belafonte/Makeba*”. O álbum possuía doze faixas, cinco cantadas por Belafonte e cinco por Makeba; duas compartilhadas pelos dois. Em 1966 este álbum ganhou o *Grammy*. O *Grammy* é um dos mais importantes prêmios relacionados à produção musical norte-americana. Tornou-se influenciador de parte considerável da indústria musical mundial, principalmente no que tange à estilística e à disseminação rítmica de músicas, que passam da premiação para o mundo. No que diz respeito a esse aspecto, relacionar música e indústria é um exercício necessário, ao refletirmos sobre o interesse da produção musical em canalizar objetivos em torno de fazer lucro²⁴- o que não minimiza ou silencia aspectos culturais e simbólicos que as músicas carregam consigo.

Se o *Grammy*, nome derivado de gramofone, entrou em cena em 1959 como um festival de premiação, as discussões sobre seu desenvolvimento estavam em pauta desde 1955. Representantes de grandes empresas relacionadas ao meio musical, principalmente gravadoras, discutiam para estabelecer os critérios que a premiação seguiria. Em 28 de maio 1957 foi criada a *National Academy of Recording Arts and Sciences* (NARAS), que influenciada pelas organizações em torno da indústria cinematográfica e televisiva, deu vida ao festival musical. Desde seu início o *Grammy* possui uma relação íntima com a indústria musical.

Sobre os debates em torno dos gêneros musicais e critérios de seleção que faziam parte do festival, é possível encontrar determinada reprovação de estilos que faziam sucesso na época, como o *rock ‘n’ roll* e o *rhythm and blues* (R&B); a princípio a premiação possuía como proposta valorizar estilos musicais e artistas que não se inseriam nos estilos citados²⁵.

²⁴“O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos.” Ideia de indústria cultural defendida por Adorno. ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.6

²⁵SCHIPPER, Henry. *Broken Record: The Inside Story of the Grammy Awards*. Secaucus, N.J.: Carol Pub. Group, 1992. p. 7

O *Grammy* gerou um numeroso público no cenário norte-americano, que se espalhou por outras regiões. No festival, a relação entre música e comércio se acentuou, uma vez que o critério de seleção dos concorrentes era o número de cópias vendidas dos álbuns²⁶.

Assim se consolidava um influenciador. No campo da indústria musical, o *Grammy* passou a legitimar e a criar critérios para o incentivo da produção. A premiação ultrapassou o valor simbólico do prêmio em si e transbordou sobre as produtoras e o público suas intenções.

Um artista que passava por este festival alcançava, conseqüentemente, uma maior visibilidade, com incentivos a novas produções. Tal processo era muito semelhante, em um quadro comparativo, com o que ocorre com a premiação do *Oscar*, que traz legitimidade tanto para filmes como para os envolvidos nas produções.

Grammy faz parte de uma lógica social na qual é possível tornar um disco ou um artista visíveis para um número cada vez maior de pessoas. Nesse sentido, a premiação amplia um processo característico de muitas sociedades no século XX, em que o número de ouvintes, consumidores de música, se elevou exponencialmente²⁷.

Em meio a diversos artistas norte-americanos, Miriam Makeba e Harry Belafonte foram indicados e escolhidos como ganhadores na categoria *Folk*, ao lado de mais quarenta e seis premiações do *Grammy* no ano de 1966²⁸. Para que possamos problematizar os sentidos dessa premiação, devemos considerar o processo envolvido na produção e na popularização de discos.

Antes mesmo de ser produzido, um disco, neste caso em formato de LP (*Log Playing*), torna-se comercial por atrair um interesse de financiamento. A partir desse interesse, por parte das gravadoras, inicia-se o processo de produção, que envolve a escolha dos músicos, das faixas, da capa e de muitos outros itens, todos interligados, até que o disco possa ser gravado, copiado e distribuído, alcançando sua finalidade de consumo.

Assim, a indústria musical não se faz apenas com músicas. Ela envolve cálculos comerciais, arte, tecnologia e publicidade. E seus produtos não se encerram neles

²⁶WATSON, Mary R.; ANAND, N. Award Ceremony as an Arbiter of Commerce and Canon in the Popular Music Industry. *Popular Music*, Published by: Cambridge University Press, Vol. 25, No. 1, Special Issue on Canonization, pp. 41-56, Jan. 2006.

²⁷A discussão sobre o crescimento do número de ouvintes é trabalhada em Adorno. ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 56.

²⁸SCHIPPER, Henry. *Broken Record: The Inside Story of the Grammy Awards*. Secaucus, N.J.: Carol Pub. Group, 1992. p.170

mesmos, mas estabelecem uma espécie de diálogo com aqueles que os consomem. A capa é um elemento importante do disco. É o que guarda a mídia e possivelmente o que chama a atenção do consumidor. Por ser o primeiro elemento acessado pelo consumidor, despertando nele o desejo de consumo, a capa costuma ser minuciosamente planejada, devendo dialogar com o conteúdo do disco e com o público potencial. Não há pontos sem nós. Ela é pensada tanto para chamar atenção de quem a compra, quanto para representar o que se quer vender, ou a identidade de determinado grupo/artista. A capa de um LP, sua arte, entra em sintonia com o produto. Ela é um mecanismo de divulgação daquilo que ela porta.

Após ser produzido e lançado, um disco, para receber um prêmio *Grammy*, precisa necessariamente ter alcançado uma popularidade advinda do público. Considerando todos os elementos constituintes do processo de produção de um disco e de sua popularização, como poderíamos explicar a escolha deste álbum para concorrer e posteriormente ganhar o *Grammy* de 1966?

Para compreendermos tal escolha, devemos acompanhar toda uma trajetória que acabou culminando no sucesso e na premiação do referido álbum. De antemão salientamos que temos dois artistas. Um deles Harry Belafonte, a outra Miriam Makeba. Harry Belafonte é um cantor norte-americano que ganhou audiência considerável nos anos 1950. Por hora, basta lembrarmos que Belafonte alcançou alta popularidade neste período. Voltemos os olhos para a cantora, que talvez apareça pouco nas paradas musicais dos dias de hoje, mas que teve uma carreira fulgurante num passado próximo.

Estiquemos nossas mãos e peguemos o LP, ainda na capa. Um objeto leve, quadrangular, de aproximadamente 31 cm de diâmetro, capacidade de 20 minutos por lado, de manuseio não tão simples se comparado com os meios portadores de mídia atuais, como um mp3 ou um celular. Dentro desta capa um vinil preto, invenção do engenheiro Peter Carl Goldmark, em 1948.

A capa do LP que aqui comentaremos nos dá a chance de inferir algumas questões. Na frente da capa encontramos os dois cantores negros que se uniram para realizar um trabalho. Uma fotografia de Miriam Makeba com Harry Belafonte. Makeba está com um vestido violeta, brincos longos e repousa com um abraço em Belafonte. Ambos sorridentes, sugerem harmonia, que se relaciona ao fato do disco ser um trabalho em parceria.

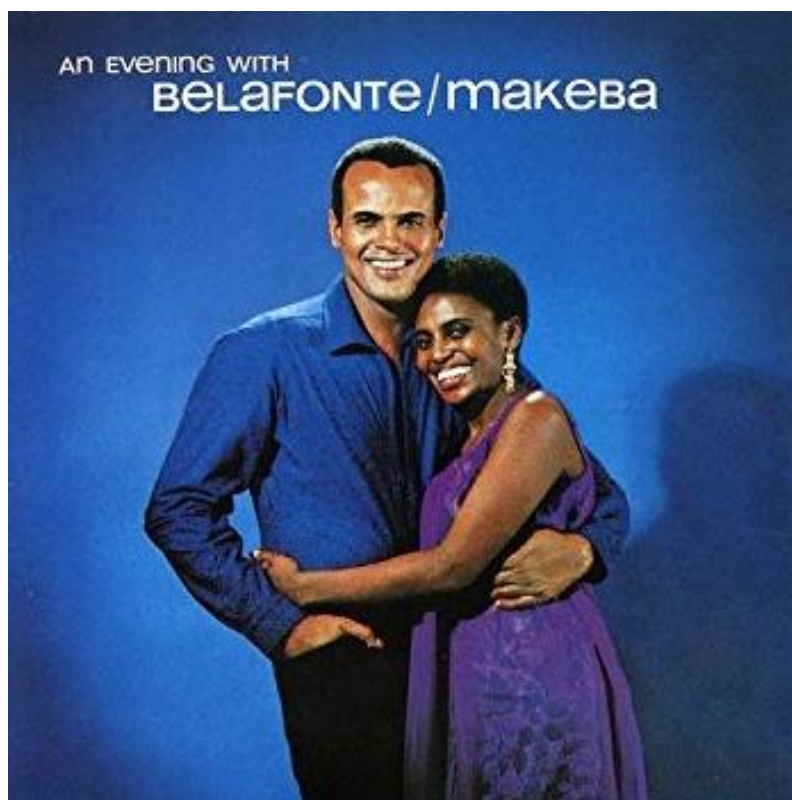


Figura 1: Miriam Makeba e Harry Belafonte, 1960.²⁹

No verso da capa está presente uma história contada por Belafonte. Segundo o relato, em setembro de 1958 Belafonte foi à Europa fazer concertos. Em Londres, onde realizou trabalhos para a BBC, conheceu pessoas que estavam no exílio devido a políticas racistas de seu país de origem. Entre elas estava a “amável jovem” Miriam Makeba³⁰.

A história contada por Belafonte prossegue ao longo da capa. Na coluna ao lado de sua narrativa temos uma lista de músicas. No primeiro lado do LP encontramos uma música cantada por Harry Belafonte e Miriam Makeba (*Tsing Song/ Mbombela*) três músicas cantadas por Miriam Makeba, (*In the Land of the Zulus/Kwazulu; To those we love/Nongqongqo; Beware Verwoerd!*); e duas músicas cantadas por Belafonte (*Hush, Hush/Tula Tula; Give us our land/Mabayeke*). Ao virar o LP encontramos três músicas cantadas por Belafonte (*Gone are my children/Baile Banake; Lullaby/Thula sthandwa Same; Show me the way, my brother/ Iph’Indlela*); duas cantadas por Makeba (*Hurry, Mama, Hurry!/ Khawuleza; Cannon/Mbayi, mbayi*) e uma cantada em conjunto (*My Angel/Malaika*).

²⁹ BELAFONTE, Harry; MAKEBA, Miriam. *An evening with Belafonte/Makeba*. New York: RCA Victor Studio, 1966. 1 LP.

³⁰*Ibidem*.

O álbum possui em sua totalidade trinta e um minutos e setenta e cinco segundos de gravação. A primeira faixa solo de Makeba é a segunda do LP. Com dois minutos e trinta segundos, a música se chama “*In the Land of the Zulus*”. Uma música cantada no idioma zulu acompanhada de um arranjo sonoro que valoriza a harmonia entre Makeba e os *backing vocals*.

Esse LP chama a atenção previamente por alguns motivos. Antes de ouvi-lo, se olharmos para sua capa, percebemos que a lista de músicas é apresentada em dois idiomas, em inglês e em zulu. Ao lado dos títulos temos pequenas frases explicando de modo sucinto seu conteúdo. E ao reproduzirmos o disco, notamos que as músicas não são cantadas em inglês, mas em outros idiomas.

Coloquemos agora esse vinil para tocar. Na primeira faixa vem uma música cantada por Belafonte e Makeba. Possivelmente, se não estivesse escrito na capa, não saberíamos o idioma em que eles estão cantando. A música segue toda em xhosa, um idioma falado na África do Sul. O canto em língua não ocidental não é uma exclusividade da primeira faixa. No LP encontramos as outras músicas cantadas em zulu, sotho e suawili. Como assinalado, nenhuma cantada em inglês.

Antes do álbum gravado com Makeba, Harry Belafonte gravou sete álbuns nos quais encontramos músicas cantadas em outras línguas. Um número intrigante se considerarmos que antes desse trabalho em parceria o cantor tinha lançado ao todo dezenove álbuns³¹. A primeira participação de Makeba em um disco seu foi em 1960, no álbum *Belafonte Returns at Carnegie Hall* (1960). No disco Makeba canta uma música, informando que era cantada, em sua vila em Johannesburgo, quando uma jovem ia se casar. Makeba afirma que a música era chamada “*The click Song*”, em inglês, pois não era possível dizer “*Oongqothwane*”³².

Makeba se diferenciava de outras cantoras do cenário musical norte-americano por cantar em línguas sul-africanas. Se seguirmos ouvindo as músicas do LP que a levou ao *Grammy*, encontraremos muitas informações passíveis de serem problematizadas. Para não atropelarmos histórias, apenas faixas musicais, vamos comentar a faixa oito.

³¹Belafonte (1955); Calypso (1956); An evening with Belafonte (1957); Belafonte at Carnegie Hall (1959); Belafonte Returns at Carnegie Hall (1960); The many moods of Belafonte (1962); Streets I have walked (1963).

³²“In my native village in Johannesburg, there is a song that we always sing when a young girl gets married. It’s called ‘The Click Song’ by the English, because they cannot say ‘Qongqothwane.’” In.: BELAFONTE, Harry. *Belafonte Returns at Carnegie Hall*. New York: RCA Victor Studio, 1960. Faixa 10. 1 LP.

Khawuleza é uma música complexa, como as demais gravadas pela cantora. Mas é assertiva em sua mensagem. Começa com sons de um violão, seguidos pelos *backing vocals*, até o aparecimento da voz de Miriam Makeba. A princípio Makeba canta. Não tarda a contar uma história. Como em “*The Click Song*”, gravada em 1960, Makeba introduz *Khawuleza* em inglês, possivelmente para que a mensagem seja compreendida pelo público que ouvirá a gravação.

Segundo seu relato, *Khawuleza* é uma música da África do Sul, surgida nas *Townships*, locais em Johannesburg reservados para as pessoas não brancas, sobretudo negras, morarem³³. Sua temática derivava da presença cotidiana da repressão policial nesses espaços. “*Khawuleza mama!*”, ou simplesmente, “corra mãe!”, era o que as crianças gritavam nas ruas quando policiais se dirigiam para suas casas. “Por favor, não deixe que eles te peguem! *Khawuleza mama!*”³⁴

Podemos indagar os motivos pelos quais Miriam Makeba decidiu gravar essa música, que retratava um aspecto do cotidiano dos negros sul-africanos, e portanto uma realidade aparentemente distante da vivida pelo público norte-americano.³⁵ A introdução da música em inglês, além de propiciar a identificação do público (especialmente do afro-americano) com a situação retratada, denunciava situações que estavam acontecendo em um local bem preciso: a atual África do Sul, naquela época submetida ao regime do apartheid.

Miriam Makeba era negra e sul-africana, e por isso decidiu gravar músicas de sua terra, em línguas nacionais, mesmo vivendo e cantando fora de seu país. Entretanto, ela poderia ter escolhido cantar outros temas, evitando aqueles que acabaram a transformando em exilada política. Embora nem todas as músicas gravadas por Makeba fossem de protesto ou de denúncia, sua imagem, sua estética, sua rede de amigos e companheiros e o uso de línguas e ritmos sul-africanos acabaram por transformá-la num ícone da resistência ao regime do apartheid, da luta dos negros pelos direitos civis nos Estados Unidos e do pan-africanismo.

³³ Entre os “não brancos” estavam os negros, os mestiços e os indivíduos de origem indiana.

³⁴ Tradução feita por mim na gravação do LP de 1965. Em outras versões, Makeba insere outras palavras ao regravar a música. Original: “*Khawuleza! Khawuleza is a South African song. It comes from the townships, reservations, locations in Johannesburg. The children shout from the streets as they see police cars coming to raid their homes for one thing or another. They say ‘Khawuleza Mama!’ which simply means ‘Hurry Mama! Please, please don’t let them catch you!’ Miriam Makeba.*” In.: BELAFONTE, Harry; MAKEBA, Miriam. *An evening with Belafonte/Makeba*. New York: RCA Victor Studio, 1966. 1 LP. Faixa 08.

³⁵ Quando apontamos as duas realidades como aparentemente distantes, queremos sugerir a possibilidade de que negros norte-americanos, também sujeitos à segregação racial e à repressão policial, se identificassem com a situação retratada na música.

Escolhemos iniciar a análise da trajetória de Miriam Makeba de um modo não convencional. Para entendermos o motivo de Miriam Makeba estar nos estados Unidos da América cantando ao lado de Harry Belafonte e posteriormente ganhando um dos maiores prêmios da música, partimos de um questionamento sobre *Khawuleza*.

As crianças gritavam nas ruas das *Townships* sul-africanas porque a polícia realizava contínuas batidas em suas casas, levando presos todos os suspeitos de infringir a lei. Neste período, a África do Sul possuía severas leis segregacionistas, que caracterizavam muitos costumes das populações negras como infrações. Em uma dessas batidas policiais, a mãe de Miriam Makeba foi presa por produzir cerveja. Makeba tinha dias de vida. *Khawuleza* nos obriga a contar essa história. As primeiras memórias da cantora são refletidas nessa música.

Johanesburgo – União Sul-Africana, 1932. Primeiros anos.

Em 4 de março de 1932 Miriam Makeba nascia em Johanesburgo, União sul-Africana. Johanesburgo foi o local onde seu pai e sua mãe se casaram e viveram um tempo de suas vidas. Seu pai se chamava Caswell Mpamdane Makeba e sua mãe Christina Nomkomendelo Jele. Seu pai era xhosa e sua mãe swazi, designações que fazem referência aos grupos sociais dos quais advinham³⁶. O censo realizado à época na União Sul-Africana contabilizava a população por grupos separados pela cor de pele, desprezando as subdivisões dentro dos mesmos. O censo de 1936, o terceiro feito após a formação da União Sul-Africana, dizia que: “A população total em 1936 era 9.590 mil; destes, 21 por cento eram europeus, 69 por cento nativos, 2 por cento asiáticos e 8 por cento mestiços e não europeus(...)”.³⁷

Essa configuração social é resultado de uma série de fatores que se estendem em um grande período temporal no território em que hoje temos a África do Sul. No momento podemos nos apegar à informação de que a África do Sul é um país que possui onze

³⁶As informações biográficas sobre Miriam Makeba foram retiradas, majoritariamente, de MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988; e MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomsa. *Makeba: The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publisher, 2004.

³⁷Original: “The total population in 1936 was 9,590 thousand; of these, 21 per cent were European, 69 per cent native, 2 per cent Asiatic, and 8 percent mixed and other non-European (...)” In.: OFFICE OF POPULATION RESEARCH. *The 1936 Census of the Union of South Africa*. Population Index, Vol. 9, No. 3, pp. 153-155, July. 1943.

línguas oficiais, o que reflete a complexidade da sociedade estabelecida de longa data, que tentaremos, ao longo dessas páginas, contemplar, mesmo que de modo sucinto.

Os pais de Miriam Makeba não partilhavam de uma situação financeira que possibilitasse grandes confortos. A mãe de Makeba produzia uma cerveja artesanal muito popular entre os negros do período, *umqombothi*. *Umqombothi* é uma bebida nutritiva à base de farinha de milho, trigo e água. As formas de se fazer a *umqombothi*, o tempo de preparo, de fogo e fermentação, variam de acordo com as localidades. Muitas sul-africanas fabricavam e vendiam essa cerveja como meio de complementar a renda.

A relação entre mulheres negras e produção de cerveja não é algo recente. Podemos encontrar indícios dessa relação no século XIX, motivada pelas mudanças que levaram novas formas de vida para diversas localidades da atual África do Sul. Dentre essas mudanças destacamos o crescimento de áreas urbanas, muitas das vezes ligado à industrialização ou o trabalho nas minas, processo no qual as mulheres passaram a ocupar novos espaços e funções sociais.

A descoberta de diamantes pelos britânicos por volta de 1867, em Kimberley³⁸. No ano seguinte, a exploração aluvial e garimpeira desenvolveu-se ao longo do rio Vaal. A contínua descoberta de diamantes e ouro no território, que alimentou as ações expansionistas britânicas, levou a grandes confrontos que envolveram africanos, bôeres e britânicos³⁹.

A partir deste momento, começou o recrutamento de trabalhadores para as minas do Transvaal, que absorviam africanos de regiões que hoje constituem Moçambique e Zimbábue. O trabalho migratório nas minas permaneceu ao longo da história da África do Sul e trouxe novos hábitos e estilos de vida para as populações. O recrutamento de trabalhadores foi feito em diversas regiões e tornou-se cada vez mais intenso, diante da

³⁸ A Colônia do Cabo, com referência ao Cabo da Boa Esperança foi criada em 1652 pela Companhia Neerlandesa das Índias Orientais. Para ela migraram holandeses, franceses e alemães, que fugiam de perseguições religiosas na Europa. Essa população desenvolveu um idioma próprio derivado do holandês, denominado africâner, e ficou conhecida como bôer. Com a ocupação britânica da Colônia do Cabo no início do século XIX, os bôeres se deslocaram pelo território e fundaram, em meados do mesmo século XIX, a República do Transvaal e o Estado Livre de Orange.

³⁹ As faces mais visíveis desses confrontos foram as guerras anglo-bôeres, de 16 de dezembro de 1880 a 23 de março de 1881 e de 11 de outubro de 1899 a 31 de maio de 1902. Após a vitória britânica na Segunda Guerra Anglo-Bôer, o acordo de paz determinou a autonomia política de Transvaal e Orange, embora submetidos formalmente à Coroa Britânica. Tempos depois, em 1910, os territórios de Orange, Transvaal, Natal e Cidade do Cabo se juntaram, formando a União Sul-Africana, governada por ingleses e bôeres em um regime de minoria branca. A União Sul-Africana era, então, um *domínio* do Império Britânico, gozando de autonomia quase total e devendo lealdade à Coroa. Desde então as leis segregacionistas se intensificaram, em um processo que encontraria sua expressão máxima na formalização do apartheid em 1948.

ampliação da exploração destes minerais. Paralelamente à atividade mineira, desenvolveu-se uma cultura entre esses trabalhadores que se disseminou por populações de negros sul-africanos. Isso gerou novos hábitos e modificou hábitos antigos, refletindo diretamente nas experiências cotidianas.

A atividade mineira provocou a germinação de uma classe trabalhadora que amadureceu ao longo dos anos. Este novo ofício trouxe outras temáticas ao imaginário social, já que os trabalhadores envolveram suas famílias nessas experiências, seja pela ausência no seio familiar, seja por levarem familiares consigo para áreas mais próximas aos locais de trabalho.

No século XX essas mudanças se acentuaram. Entre 1921 e 1951, cresceu mais de 500% o número de mulheres em áreas urbanas na África do Sul⁴⁰. Na agitação da nova vida urbana, mesmo que de forma marginalizada, algumas mulheres que produziam cerveja ficaram conhecidas como *shebeen*. Segundo David Coplan, o termo também designava “casas para beber e farrear”, que se mantinham em função das falhas na fiscalização. Nem todas as *shebeen* conseguiram sobreviver por muito tempo na clandestinidade.⁴¹

Algumas mulheres que produziam bebidas e administravam esses locais eram conhecidas como “*shebeen queens*”. Essas mulheres adquiriam influência não só com os vizinhos, mas em alguns casos até mesmo com a polícia. Mantendo tais espaços, proporcionavam aos negros entretenimento e animação, embora a experiência urbana, gerida pela lógica do trabalho e marcada pela repressão, tornasse cada vez mais difícil a vida social. Para alguns pesquisadores, a bebida era um dos elementos que possibilitava que os negros suportassem o trabalho árduo, a repressão e o meio hostil⁴².

Nestes espaços ocorriam apresentações de música, que proporcionavam a circulação não só de pessoas, como também de informações. O fluxo de pessoas era contínuo, seja para beber, ouvir música ou para outras distrações. Esses espaços acabaram promovendo a contratação de músicos, que tendiam a atrair mais público, aumentando a demanda por bebida e envolvendo mais pessoas no negócio⁴³.

Assim, a bebida desempenhava uma função social dentro da comunidade, ao lado de outras formas de sociabilidade e distração. Mas o grande problema relacionado à

⁴⁰COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1985.p. 92.

⁴¹*Ibidem*.

⁴²*Ibidem*. 57.

⁴³*Ibidem*.p. 93

umqonbothi ligava-se ao fato de que os negros sul-africanos eram proibidos de comercializar bebidas alcoólicas desde o “Ato do Licor” de 1927⁴⁴. Tal proibição perdurou até 1962.

Como vimos, a mãe de Makeba produzia *umqonbothi*, para complementar a renda obtida como doméstica em casas de famílias brancas. Seu pai trabalhava em uma empresa. Em comparação com muitos outros sul-africanos negros do período, tinha um emprego relativamente melhor. Makeba foi fruto do segundo casamento da mãe, e filha única por parte de pai. Por parte de mãe possuía cinco irmãos: Joseph, Hilda, Milpah e Ethel. Um outro irmão morrera ainda criança.

Voltemos ao LP premiado pelo *Grammy*, e especialmente à música *Khawuleza*. Como vimos, as crianças gritavam “*corra*” na rua para suas mães fugirem quando a política chegava. Um dos motivos para as crianças gritarem e suas mães fugirem era a produção clandestina de *umqonbothi*. A mãe de Makeba produzia *umqonbothi*, e quando a cantora tinha apenas dezoito dias de vida foi presa com sua mãe. As duas, por não terem recursos para pagar a fiança, ficaram presas por seis meses.

A música que Makeba gravou 33 anos depois contava uma história vivida por ela nos primeiros tempos de vida. Makeba sabia dessa história porque alguém lhe contara. Entretanto, ela não foi a única criança sul-africana a passar por essa experiência. Embora *Khawuleza* narrasse uma experiência conhecida pela cantora, não era de sua autoria, mas da cantora Dorath Masuka, que a gravou-a na década de 1950 na União Sul-Africana.

Assim, voltamos ao fato de muitas músicas e histórias que Miriam Makeba estava cantando e divulgando nos Estados Unidos da América na década de 1960, quando ganhou o prêmio *Grammy*, tinham suas raízes em seu país de origem. Inserindo-se na indústria musical e fonográfica norte-americana, Makeba levou consigo histórias dos negros sul-africanos historicamente submetidos à opressão, além de elementos estéticos, artísticos, pertencentes as suas culturas.

Se a cantora escolheu o que cantar considerando a demanda, ou seja, o potencial comercial das músicas, ela também selecionou, cuidadosamente, músicas que falavam da sua terra natal, muitas delas denunciando a opressão histórica dos negros naquele país. Através das músicas, e aproveitando a demanda derivada da luta dos negros pelos direitos

⁴⁴Liquor Act. 23 de junho de 1927.

civis nos Estados Unidos, Makeba enfatizou a situação de vida de muitos negros sul africanos, que vivenciavam o regime do apartheid⁴⁵.

O fato de Makeba ter vivido na União Sul-Africana e partilhado essa experiência através da música permite afirmar que a cantora, ao longo de sua trajetória artística, promoveu uma assídua denúncia sobre o regime opressor sul-africano. Assim, através de músicas como *Khawuleza*, podemos observar representações da violência cotidiana a que os negros sul-africanos estavam submetidos.

Mas a denúncia de Makeba não dizia respeito apenas à África do Sul. Como veremos nos próximos capítulos, sua militância também esteve ligada, direta ou indiretamente, à luta dos negros pelos direitos civis nos Estados Unidos, ao apoio às lutas anticoloniais na África e ao pan-africanismo.

Voltemos, então, à sua infância na União Sul-Africana. Quando saiu da prisão, sua mãe foi morar mais perto do trabalho de Caswell, em Nelspruit, próximo ao *Kruger National Park*. Entretanto, pouco tempo depois ele faleceu, e Makeba foi morar com os irmãos em Pretoria, na casa da avó materna. Ela tinha seis anos. Sua mãe precisava trabalhar fora para conseguir manter a casa.

Em suas memórias, escritas quando a cantora já tinha uma consolidada carreira internacional, Makeba enfatiza as dificuldades materiais enfrentadas na infância. Sabemos que tais dificuldades eram compartilhadas pela grande maioria dos negros sul-africanos. Mas, cabe ressaltar que, enfatizando tais dificuldades, através da escolha dos fatos narrados, a cantora não apenas constrói a imagem pela qual pretende ser lembrada, mas também fortalece a denúncia sobre a opressão e a exploração histórica dos negros em seu território de origem.

Makeba era neta caçula de sua avó, o que lhe permitia determinados prazeres infantis, como dormir com ela em algumas noites. Em Pretoria, Makeba convivia com 20 primos, amava o cachorro Timmy e as flores que coloriam o quintal. Em suas memórias, a cantora lembra de palavras da avó, do trabalho doméstico – como pegar água –, de comer milho e doces, ou de brincar com bonecas de pano. Comer arroz era um luxo, possível apenas aos domingos ou uma vez na semana. A cantora relata que, neste período da sua vida, os únicos brancos que tinha visto eram os policiais que entravam no bairro⁴⁶.

⁴⁵ A análise que propomos da trajetória de Miriam Makeba se assemelha, em alguns aspectos, ao olhar que Febvre lançou sobre Lutero, como fruto do seu contexto e inserção social. FEBVRE, Lucien. *Martinho Lutero, um destino*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

⁴⁶ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988. p.10 – 11.

Isso acontecia porque sua família vivia em uma área reservada para negros. Neste período a União Sul-Africana ainda não vivia sob o apartheid, institucionalizado em 1948 com a ascensão do Partido Nacional. No entanto, a segregação era um elemento presente na sociedade.

Acompanhemos alguns aspectos da história da segregação racial na União Sul-Africana, antes da institucionalização do apartheid. Como vimos, a União Sul-Africana foi criada em 1910, como um regime de minoria branca capitaneado por bôeres (africâneres) e ingleses. Em 1913, foi decretado o ato de terras nativas, que consistia em proibir os africanos negros de possuírem terras fora de reservas determinadas para esse fim.

Em 1916, na tentativa de amenizar os efeitos desse ato, foi recomendado que mais terras fossem adicionadas às reservas. No entanto, a mobilização dos brancos gerou uma forte pressão e o plano não foi efetivado. Apenas em 1936 foi criado o “*Native Trust*”, ato que destinou fundos para comprar mais terras para as reservas de africanos negros através do Parlamento⁴⁷.

As melhores terras para o cultivo, e também próximas a estradas de acesso, ficavam reservadas para a população branca. Enquanto isso, para os africanos negros restavam terras pouco produtivas, pequenas demais para acomodar grandes contingentes populacionais que não paravam de crescer.

A infraestrutura era praticamente inexistente se comparada à fornecida pelo governo para as terras dos brancos. Essas reservas passaram a ser chamadas de *homelands*. Com o apartheid, instituído em 1948, a distribuição agrária tornou-se ainda mais desigual, já que 86.3% das terras ficaram nas mãos dos brancos e apenas 13.7% nas mãos dos africanos negros.

Na véspera das eleições do pós Primeira Guerra (1914-1918), houve um grande esforço para a consolidação de um poder branco e excludente. Neste período foram costurados os pontos que se uniriam para intensificar e respaldar juridicamente a exclusão e a exploração da população negra. O esforço recaía em perpetuar direitos aos brancos, mesmo que ainda existissem atritos fecundos entre britânicos e bôeres (africâneres).

Com a atenção da Grã-Bretanha direcionada para a reestruturação do pós-guerra, os africâneres se empenharam em tomar o controle político, mas não conseguiram

⁴⁷ MULLER, Carol. *Focus: Music of South Africa*. Reino Unido: Routledge, 2008.p.163

alcançar tal objetivo. Mesmo assim algumas mudanças, desde 1920, puderam ser verificadas.

Em 1925 o africâner foi transformado em língua oficial na União Sul Africana, substituindo, na prática, a língua holandesa (até então as línguas oficiais eram o inglês e o holandês). Os ingleses foram, paulatinamente, perdendo poder sobre a colônia do Cabo. Em 1934 foi instituído que as leis britânicas só teriam aplicabilidade na União Sul-Africana se fossem aprovadas pelo Parlamento sul-africano. Em 1936 ocorreu a restrição da participação política da população negra na província do Cabo e determinou que apenas três pessoas brancas representariam os africanos desta província na Assembleia. Essa medida, posteriormente, foi aplicada em todas as províncias, nas quais os africanos negros só podiam votar de modo indireto.

Como vimos, Miriam Makeba nasceu em 1932, em um contexto de intensificação do poder africâner e da segregação racial. Em suas memórias, as marcas da segregação se estendem sobre várias esferas de sua vida. Ao relembrar a infância, Makeba menciona a falta que sentia da companhia materna, já que sua mãe trabalhava em Johannesburgo, cozinhando para uma família branca. O assunto é abordado com sutileza, mas de forma crítica. Sua mãe não podia acompanhá-la, mas por necessidade acompanhava outra família. Tal condição era compartilhada pela maioria das mulheres negras dos centros urbanos, em uma sociedade com pouca mobilidade social e poucas oportunidades para os negros.

A respeito dos seus primeiros contatos com a música, Makeba informa que ocorreram cedo, em confraternizações com vizinhos ou na igreja, que frequentava aos domingos. Como sabemos, existiam muitas religiões na União Sul-Africana, desde as “tradicionais”, variáveis em função da pluralidade de povos que lá viviam, ao cristianismo, difundido pelos ingleses, pelos bôeres ou por missões evangelizadoras, como as americanas. Makeba recorda que os bôeres designavam os africanos como *kaffir*, termo que, na origem, era usado pelos árabes para designar os não-muçulmanos. Se no início o uso da expressão *kaffir* esteve atrelado ao fato de que os bôeres associavam os africanos ao paganismo, com o tempo o termo assumiu uma conotação puramente racial, aparentemente apartado de seu significado religioso original.

Makeba foi batizada em uma igreja protestante. Em suas memórias, recorda os hinos religiosos que eram cantados em xhosa, zulu e sotho⁴⁸. O desenvolvimento da

⁴⁸ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988, p.14.

música sul-africana deve-se em parte à influência dos hinos religiosos. Já no século XIX existiam corais religiosos no território da atual África do Sul, formados por missionários.

Segundo o historiador John Fage, para os europeus adentrarem no território africano, três grupos foram importantes: os comerciantes, os navegadores e os missionários⁴⁹. O incremento da presença europeia na África correspondeu, em grande parte das vezes, a um projeto político. Esta empreitada teve, também, uma importante dimensão sociocultural. No que diz respeito aos colonos, pode-se afirmar que eram motivados por distintos interesses. Todavia, entre eles existia um elo comum, que pode ser definido como um discurso de superioridade. No discurso dos colonizadores, os europeus estavam no continente para civilizar, para acabar com a escravidão e com outros atos bárbaros cometidos pelos africanos⁵⁰. Aos missionários, em especial, cabia a tarefa de disseminar o cristianismo, atuando como vetores de um primeiro contato dos africanos com as regras coloniais. Além de disseminarem a fé cristã, algumas missões ensinavam, também, as primeiras regras aos africanos.

As igrejas ganharam importância, particularmente nos meios urbanos, como espaços propícios ao entretenimento. Festas religiosas, reuniões de pregação e corais atraíam sul-africanos negros. Um deles, Tiyo Soga, foi o primeiro sul-africano negro a se tornar ministro de uma igreja presbiteriana, em 1856.

Em *Kimberly*, primeiro local de exploração de diamantes e posterior industrialização que atraiu milhares de africanos, as missões contribuíram para a criação das novas identidades, ligadas, a partir de então, a uma vida urbana.

Na região da atual África do Sul tiveram destaque, no trabalho de evangelização, missionários norte-americanos. Ao longo do tempo, o contato com esses missionários possibilitou a disseminação de ideias provenientes da América entre os africanos negros. Cabe mencionar, ainda, que alguns sul-africanos negros foram para os Estados Unidos, para receber formação religiosa, e no retorno levaram consigo elementos da cultura norte-americana, como a música e a militância negra. Por hora, voltemos à relação de Miriam Makeba com a música, ainda na infância.

Para a pequena Makeba, ir à igreja era uma oportunidade de encontro com a música, mas em sua casa esta última também estava presente. Sua família costumava cantar em algumas ocasiões. Seu irmão mais velho tocava piano e alto sax, e seu pai

⁴⁹FAGE, J. *História da África*. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 478.

⁵⁰*Ibidem*.

participara de um grupo musical chamado Mississippi 12, em uma possível alusão ao estado norte-americano, também marcado pela segregação racial.

Com seu irmão Joseph, Makeba ouvia músicas americanas, como as de Ella Fitzgerald, um dos grandes ícones do jazz norte-americano. Fitzgerald recebeu 14 *Grammies*, em 59 anos de carreira, e lançou aproximadamente 75 álbuns. O que Makeba não imaginava é que um dia encontraria essa grande cantora.

Nessa altura, embora apreciasse música americana, Makeba conhecia pouco a língua inglesa. O inglês nesse período era uma língua presente em poucas localidades onde a população negra morava. O contato dos negros com a língua inglesa tornava-se mais intenso após o ingresso na escola. No entanto, a União Sul-Africana, neste período, possuía um sistema escolar que não acolhia toda a população. Leonard Thompson salienta que poucos eram os negros alfabetizados e que o governo deixava essa parte da escolaridade, principalmente, a cargo das missões⁵¹.

Em sua seleção de memórias, inclusive sobre a infância, a música é um elemento muito presente. Makeba se lembra de trabalhadores que cantavam nas ruas ao caminhar em direção ao trabalho e de, ainda pequena, cantar no coral da escola de sua irmã Mizpah. Segundo Makeba, ela costumava cantar escondida enquanto assistia o coral. Um dia, foi surpreendida pelo professor, que convidou-a a participar. A cantora relata que, por ser ainda pequena, tornou-se uma atração no coral. Sem matrícula na escola, ficava escondida vendo os alunos cantarem em frente à bandeira da União Sul-Africana.

O fato de ter publicado suas memórias quando já era uma cantora consagrada contribuiu para o registro dessas lembranças. Não queremos negar que a música tenha sido importante na sua infância e na sua formação. Apenas lembramos que a ênfase à presença da música, desde a infância, é motivada pelo rumo que sua vida profissional tomou quando decidiu tornar-se cantora. Relatos “lineares” como esse, que conferem coerência às trajetórias de vida – Makeba cantou desde criança, e “naturalmente” tornou-se cantora na vida adulta – são comuns entre os que se dedicam a narrar ou a escrever suas memórias.

A música é uma das substâncias a que Makeba recorre para (re)compor sua identidade⁵². Na narrativa a cantora enfatiza três elementos que aparecem de diversas

⁵¹COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1985.p.44

⁵² Para uma discussão sobre memória e identidade, ver LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013.p.435.

formas e momentos: a música; a negação do envolvimento político; a crítica à segregação na África do Sul.

A música, enquanto elemento valorizado na narrativa de Makeba sobre a infância divide espaço com críticas, ainda que sutis, contra a segregação na África do Sul. A cantora conta que, quando entrou para a escola, passou a participar de competições de corais escolares. Tais corais cantavam músicas de compositores negros sul-africanos, em grande parte em línguas nativas. Sobre a educação escolar, informa que “era considerada ruim”⁵³. Os conteúdos ensinados eram selecionados especificamente para os negros. Muitos conhecimentos ficavam de fora, pois eles não teriam chance de usá-los em sua vida profissional⁵⁴. Conteúdos sobre outros países quase não eram abordados. Em tal contexto *Black Beauty*, um livro infanto-juvenil da escritora Anna Sewell, foi banido por possuir um título sugestivo, embora contasse a história de um simples cavalo⁵⁵.

Segundo Makeba, na escola era ensinada a História da Inglaterra. Devemos lembrar que, mesmo com a formação da União Sul-Africana em 1910, esta ainda permaneceu sob domínio britânico. Makeba lembra ter aprendido sobre Winston Churchill e outros líderes políticos não britânicos, como Franklin Roosevelt, Adolf Hitler e Mahatma Gandhi. Sobre este último, os professores enfatizavam a opção pelo pacifismo. Desta forma, estimulavam os alunos a adotarem, eles próprios, o princípio da não-violência.⁵⁶

Quando já estava um pouco mais velha Makeba se reunia, em alguns domingos, com o irmão Joseph e amigos para dançar e ouvir música norte-americana. Encontravam-se na casa de um deles, preparavam algo para comer e passavam horas ouvindo Billie Holiday e Ella Fitzgerald. O estilo musical de Holiday e Fitzgerald marcou profundamente a trajetória de Makeba.

⁵³ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988. p. 18

⁵⁴ Michael Cross demonstra que desde a criação da União Sul-Africana, em 1910, o discurso nacionalista atrelado à religião ganhou espaço na área da educação. Segundo o autor, tal movimento defendia, a princípio, o desenvolvimento de uma educação bantu para os negros. A intenção era evitar a mistura e as trocas culturais entre africanos e negros. O autor ainda afirma que existia um investimento do governo em averiguar como esse projeto educacional estava se concretizando no cotidiano escolar. Como exemplo da reflexão dos educadores ligados a esse movimento é citado M. L. Fick, que publicou em 1939 *The Educability of the South African Native*, no qual argumenta que os nativos perdiam seu intelecto na adolescência. In.: CROSS, Michael. *A Historical Review of Education in South Africa: Towards an Assessment*. *Comparative Education*, Vol. 22, No. 3, pp. 185-200, 1986.; FICK, M. *The Educability of the South African Native*. Pretoria: South African Council for Educational and Social Research, 1939.

⁵⁵ Robert Ross afirma que ações como essa eram uma tentativa do governo de controlar todas as instâncias da vida da população, algo que se intensificou na década de 1960 com a criação do Publication Control Board. In.: ROSS, Robert. *A Concise History of South Africa*. Cambridge: University Press, 2008. p.144.

⁵⁶ MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomsa. *Makeba: The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publisher. 2004. p.18

Em suas memórias, Makeba menciona textualmente a influência de Ella Fitzgerald e Billie Holiday, afirmando que o fato de tê-las ouvido ainda na infância foi importante para sua carreira internacional, especialmente no período em que viveu nos Estados Unidos. Sem pretendermos negar a influência efetivamente exercida por essas cantoras sobre Makeba, gostaríamos de salientar que, ao mencioná-las em suas memórias, publicadas quando já tinha uma carreira estabelecida, Makeba reforça a imagem de um “panteão” de cantoras negras de renome internacional, afirmando sua posição nesse espaço.

Cabe mencionar, ainda, outras semelhanças entre as três cantoras negras⁵⁷. Quando Makeba nasceu, Fitzgerald tinha quinze anos, Holiday dezessete. Como Makeba, Holiday morou com a avó e teve uma infância difícil. Apesar disso, cantava desde pequena. Como o de Miriam Makeba, seu pai era cantor. Fitzgerald, como Makeba, era filha de empregada doméstica e começou a cantar em corais. No caso de Ella Fitzgerald, tratava-se de corais masculinos, nos quais ela cantava com grande timidez.

Holiday e Fitzgerald, além de influenciarem Miriam Makeba, também se influenciaram mutuamente. Fitzgerald costumava ouvir Holiday, definindo-a como uma inspiração. Esta última, por sua vez, assistiu uma apresentação de Fitzgerald que interpretou uma de suas músicas, denominada “*Showed Me The Way*”⁵⁸.

Nesta altura a mãe de Makeba trabalhava em *Bronkhorstspruit*, que ficava aproximadamente a 100 km de Johannesburgo. Às vezes, às sextas, quando saía da escola, Makeba pegava o trem e depois caminhava até o trabalho de sua mãe. A cantora afirma que era uma sorte poder fazê-lo, pois nem todas as famílias aceitavam que suas domésticas recebessem visitas, nem de filhos nem de maridos⁵⁹.

Naquele contexto, aumentava a migração de negros para áreas mais próximas dos centros urbanos, onde ficavam seus locais de trabalho. Tentando frear esse movimento, e sobretudo o compartilhamento de espaços entre negros e brancos, o governo tentou diminuir a circulação dos negros nos centros urbanos.

Com esse objetivo, intensificou a fiscalização da lei de passe, que obrigava os negros a portarem uma caderneta informando os locais onde poderiam circular. As áreas

⁵⁷KOECHLIN, Stéphane. *Jazz Ladies. A História de Uma Luta*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

⁵⁸*Ibidem*.p. 95

⁵⁹MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p. 18

centrais eram cada vez mais reservadas para os brancos, enquanto outras, periféricas, eram habitadas por negros. As cidades se tornaram cada vez mais divididas. Durante o dia, trabalhadores negros circulavam pelas áreas centrais. À noite, voltavam para as áreas demarcadas onde moravam. O mesmo acontecia com indianos e mestiços.

A carteira de identidade era obrigatória a todos. No caso dos africanos negros, ficava dentro de uma caderneta – o passe. Nele eram indicados o grupo étnico do portador, o nome e o endereço do empregador e o salário recebido, entre outras informações. Todos os meses o empregador devia assinar essa caderneta, atualizando a data de término do contrato. No caso da mulher negra, a caderneta continha ainda o número do passe de seu marido, pai ou responsável. Todo homem ou mulher negra com mais de dezesseis anos deveria carregar o seu passe, sob pena de prisão imediata no local de abordagem. Os negros só eram autorizados a permanecer em áreas reservadas para brancos por até setenta e duas horas, a menos que nelas trabalhassem continuamente. Em suas memórias, Makeba menciona ter visto pessoas sendo abordadas na rua e apresentando o passe.

A desigualdade entre negros e brancos não se manifestava apenas nos direitos civis e políticos, mas também na distribuição de renda⁶⁰. Em um sistema desigual, o trabalho árduo não garantia um retorno financeiro razoável. As dificuldades materiais também tiveram lugar na vida de Makeba, que afirma que não tinha sapatos quando criança e ia para a escola descalça. A principal fonte de renda vinha de sua mãe, que trabalhava muito.

A agitação da vida urbana provocava mudanças nos costumes. Entre as populações negras que mantinham costumes tradicionais, rituais de passagem demarcavam mudanças na faixa etária. Segundo Makeba, de acordo com as tradições de seu povo as meninas deviam se transferir para a casa de outra mulher – que não sua mãe ou avó – por três meses, período em que receberiam instruções e conselhos. Entretanto, com o avanço da urbanização, essa tradição foi deixando de ser seguida. A concepção de tempo sofreu alterações e a possibilidade de uma jovem dedicar três meses ao ritual de passagem tornou-se escassa. Por isso, Makeba aprendeu o que precisava com sua avó e com sua mãe⁶¹.

⁶⁰Whiteford, e Van Seventer afirmam que, em 1917, 70% da renda ficava nas mãos dos brancos, que representavam aproximadamente 20% da população. WHITEFORD, A.C.; VAN SEVENTER, D.E. South Africa's changing income distribution in the 1990s, *Journal of Studies in Economics and Econometrics*, vol.24 n.3 pp. 7–30. 2000.

⁶¹MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988. p. 22

Inscrita na *Kilnertou Training Institution*, filiada à Igreja Metodista, Makeba ganhou uma rotina escolar. As visitas à sua mãe tornaram-se menos frequentes. Mr. Joseph Matuba, diretor do coral da escola, compunha músicas e incentivava Makeba a cantar. No coral ela aprendia técnicas de performance, como controlar as emoções e expressá-las no canto. Com Joseph Matuba ela aprendeu também técnicas de som e a aperfeiçoar sua voz. Ao relatar sua experiência no *Kilnertou Training Institution*, Makeba afirma que, pela primeira vez, enxergou a música como um campo profissional.

Johanesburgo, 15 de março de 1947. 15 anos – Início das apresentações

Em um artigo publicado em 2011 pela *Cambridge University Press*, no *The Historical Journal*, Hilary Sapire analisa um poema escrito por Herbert Isaac Ernest Dhlomo quando a família real inglesa visitou Natal, em 15 de março de 1947. O artigo discute uma contradição: a população em geral foi receptiva à família real britânica, em um contexto em que os movimentos de independência se espalhavam em um ritmo acelerado pelo continente africano⁶². Expressando as contradições da época, Dhlomo, que escreveu o referido poema para a recepção dos ingleses, foi também membro do Congresso Nacional Africano (ANC), que lutava pelos direitos da população negra. Sapire afirma que o escritor em questão representava uma camada de letrados que viam no pós-guerra os últimos dias dos ingleses no continente. Cabe mencionar que a visita da família real britânica aos domínios além-mar foi defendida, pelo primeiro ministro inglês Winston Churchill, como forma de reforçar o elo entre a Inglaterra e seus domínios, em um contexto favorável às reivindicações de auto-determinação.⁶³ Segundo Makeba, a visita era motivada pela comemoração do aniversário de vinte um anos da princesa Elizabeth (atual rainha da Inglaterra).

Além dessas contradições, meninos e meninas do coral da *Kilnertou Training Institution* ensaiavam uma apresentação, que ocorreria durante a passagem da família real por Pretória. Em meio à agitação dos ensaios, os jovens cantores indagavam uns aos

⁶²SAPIRE, Hilary. African loyalism and its discontents: the royal tour of South Africa, 1947. *The Historical Journal*. Published by: Cambridge University Press. Vol. 54, No. 1, pp. 215-240. MARCH 2011

⁶³“The King is, since the Statute of Westminster, in a very special sense the Constitutional link which joins us to the self-governing Dominions.” *The Spectator Archive*. 19 JUNE 1947, p. 6.

outros: A princesa seria a mesma dos livros de história? Ela e seu pai usariam coroas e andariam de carruagem?⁶⁴

Segundo Makeba, o coral se preparou, dia após dia, para cantar uma música de protesto em idioma local, cujo teor possivelmente não seria compreendido pelo rei⁶⁵. E ela faria uma performance solo. Quando chegou a data da apresentação, choveu bastante. Além disso, programas de rádio informavam que o rei estava doente. Devidamente organizado para a apresentação, o coral esperou na chuva a aproximação dos carros da família real. Quando eles foram avistados, Mr. Matuba fez um sinal e todos começaram a cantar. Entretanto, os carros não diminuíram a velocidade. Dentro de um deles alguém acenou, mas Makeba não avistou nenhuma coroa.

Ao mencionar a escolha de uma canção de protesto para a apresentação, e ao sublinhar o contraste entre a dedicação dos cantores e o descaso da comitiva real, Makeba reforça a imagem de militância atribuída à sua trajetória. Como se trata de um episódio da juventude, tal relato imprime uma coerência à trajetória da cantora, no que diz respeito a essa militância. É digno de nota que isso entre em contradição com a afirmação, recorrente em suas memórias, de que ela sempre se manteve distante da atividade política. Além disso, esse é um dos raros momentos em que Makeba reconhece abertamente o potencial da música como ferramenta de protesto. Ao longo da sua narrativa, em nenhum outro momento a cantora comenta o fato de que muitas das músicas que gravou denunciavam e criticavam a opressão dos negros na África do Sul.

O uso da música como um mecanismo de protesto não era uma novidade. David Coplan salienta que, no século XIX, após a descoberta de diamantes em *Kimberley*, os trabalhadores faziam pequenas apresentações de música e poesia que denunciavam suas precárias condições de trabalho⁶⁶. Os locais onde os diamantes foram descobertos tonaram-se atraentes para muitos trabalhadores africanos de diferentes grupos e localidades, gerando intensas trocas culturais.

Em *Kimberley*, localizado no estado livre de Orange, foi encontrada por volta de 1867 uma quantidade expressiva de diamantes. O número de africanos para trabalhar

⁶⁴MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988. p.23

⁶⁵ A música escolhida para cantarem era “*What a Sad Life for a Black Man*”, de autoria de Mr. Matuba, que fazia uma crítica à situação do negro sul-africano. O coral cantou essa música em competições por anos. Como a música era composta em língua local, não era compreendida pelos brancos. Quando seu significado foi descoberto, a música foi proibida pelas autoridades. *Ibidem*.

⁶⁶COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1985. p. 12

alcançava 25000⁶⁷. Diante dessa atração devemos recordar que desde o primeiro contato com os africanos o negro foi marginalizado da sociedade que estava em vias de formação, e isso se perpetuou ao longo dos séculos, como veremos mais à frente.

A vida dos trabalhadores mudava quando eles chegavam à região das minas. A mineração atraiu trabalhadores migrantes de diferentes regiões. Embora submetidos a um mesmo regime de exploração e opressão, esses trabalhadores negros começaram a perceber e reforçar as diferenças culturais entre eles, o que acabou culminando em identidades diferenciadas.

Havia um grupo de trabalhadores que ficaram conhecidos como *dressed people*⁶⁸. Eles vinham de distintas regiões do território sul-africano, e levavam com eles uma experiência diferenciada de contato prévio com valores ocidentais através de missões cristãs. Outro grupo que se destacava eram os *coloured*⁶⁹, geralmente descendentes de brancos e africanos. Esses grupos trouxeram grandes influências musicais para esse novo ambiente de trabalho, dando origem a novas dinâmicas e ritmos musicais com o uso de instrumentos como a concertina e o violino. A experiência do trabalho urbano mudava não só o cotidiano dos trabalhadores, mas também práticas e costumes.

O trabalho nessas localidades agregava grandes contingentes de africanos negros a um novo estilo de vida. Até mesmo sua orientação temporal foi modificada, já que nesses espaços havia um horário para o trabalho e um horário para o lazer (se houvesse). Aos domingos, muitos se encontravam para cantar e dançar⁷⁰. Quando retornavam para seus locais de origem, alguns mineiros carregavam instrumentos musicais adquiridos na vivência urbana. Esses instrumentos simbolizavam uma nova identidade social⁷¹.

Nessa vida urbana nascente, era marcante a presença de missionários, provenientes de diferentes partes do mundo. Salientemos aqui a importância das missões norte-americanas, que foram uma porta de entrada para a música norte-americana.

A presença da música norte-americana incentivava apresentações de africanos, principalmente dos *coloured*, majoritariamente de classe média. A aproximação de negros e mestiços aos missionários favoreceu a introdução de valores ocidentais, fazendo com que alguns deles assumissem identidades diferenciadas dos demais africanos. Cabe

⁶⁷*Ibidem*.p. 13

⁶⁸Dressed people, também chamados de abaphakathi.

⁶⁹Ao longo dessa dissertação utilizamos a tradução de mestiços para *Coloureds*.

⁷⁰COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1985.p. 22.

⁷¹*Ibidem*. P 24.

mencionar, nesse sentido, o surgimento da expressão *coons*, usada para designar os afro-americanizados. Frequentando escolas missionárias, os africanos negros formavam grupos musicais e corais que cantavam músicas estrangeiras e músicas locais⁷².

Além de *Kimberley*, outra localidade que atraiu trabalhadores migrantes, em função da descoberta de ouro, foi *Witwatersrand*. A atração de trabalhadores para essa região daria forma a Johannesburgo. Coplan salienta que a resistência negra na região, com ações organizadas, ganhou força já por volta de 1890. Jam Note organizou uma sociedade secreta de zulus proletários chamados *Ninevites*, que formavam gangues e batiam em brancos que enganavam os negros ao pagar seus salários⁷³.

Alinhando as novas experiências urbanas com a alta carga de estresse que surgia, o autor chama atenção para os mecanismos de distração que eram buscados frequentemente pelos trabalhadores negros. Deste modo as apresentações de música, além de expressarem experiências ou até mesmo esboçarem críticas sobre determinadas situações de exploração, se tornaram cada vez mais atraentes como opções de entretenimento.

Os trabalhadores das minas realizavam competições musicais e muitas vezes chamavam brancos para serem jurados. Segundo Coplan, essa era uma estratégia para evitar suspeitas de favorecimento. Essas competições podiam ser organizadas a partir de critérios condizentes aos locais de origem desses trabalhadores⁷⁴.

Além da música, a vida urbana promovia o consumo de bebidas alcólicas. Embora os negros fossem proibidos de produzir e comercializar bebidas alcoólicas, isso nunca deixou de acontecer. Para Imvo Zabantsundu, a bebida era a válvula de escape desses trabalhadores, submetidos a uma realidade cada vez mais dura em contraste em relação aos seus costumes anteriores, “tradicional”⁷⁵.

Por volta de 1920 um novo estilo musical, que aglutinou uma série de elementos resultantes dessa conjuntura, ganhou significativa popularidade. O *marabi*, como foi chamado, inaugurou uma nova fase na música negra sul-africana, sendo tocado em festividades, apresentações e competições entre bandas. O estilo juntou elementos da

⁷²COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1985.p.40.

⁷³*Ibidem*.p. 49.

⁷⁴*Ibidem*

⁷⁵A expressão “tradicional” designa, aqui, costumes negro-africanos inseridos nas culturas locais e não influenciados diretamente pela cultura ocidental. O mesmo é válido para a música negra “tradicional”, mencionada a seguir. *Ibidem*.p. 57

música negra “tradicional” e da música ocidental. Em meio a essas transformações, alguns negros que tocavam buscaram transformar a música em alternativa profissional.

No pós Primeira Guerra Mundial, as gravações ganharam mais folego, com a entrada dos gramofones no território. Isso contribuiu para a popularização da música negra, incentivando mais músicos a investirem na carreira musical, apesar das dificuldades que enfrentavam. Até mesmo a circulação de músicos negros pelo território, para a realização de apresentações, era difícil em função da vigência das leis de passe.

No período do entre guerras (Primeira e Segunda Guerra Mundial) ocorreu um aprofundamento da distância entre uma elite de africanos negros e a classe trabalhadora. Isso se manifestava também na música. Essa elite africana, que pode ser melhor definida como uma classe média negra, havia adotado muitos códigos culturais da população branca, além de organizar associações culturais que recebiam o apoio de alguns brancos liberais⁷⁶. A maior parte da população negra letrada que conseguia seguir estudos universitários fazia parte desse segmento social. Em geral os membros desse grupo haviam passado, em algum momento de suas vidas, pelas missões cristãs, cujos corais, como vimos, tiveram grande importância no cenário musical.

Alguns membros dessa classe média negra envolveram-se na organização de festivais de música. Um dos mais conhecidos da década de 1920 foi o *Eisteddfod*. Realizado anualmente, esse festival promovia o encontro de grupos musicais, que já articulavam debates em torno de reivindicações da população negra.⁷⁷

União Sul-Africana, 26 de maio de 1948.

16 anos – Primeiros trabalhos, casamento e gravidez

Em 26 de maio de 1948, pouco depois da passagem da família real, ocorreram eleições na União Sul Africana. Isso mudaria em muitos sentidos a vida de Zenzile Makeba⁷⁸ e de muitos outros sul-africanos.

A eleição de 1948 foi disputada por dois partidos. O Partido Unido (PU) e o Partido Reunido Nacional (PRN). O Partido Unido, sob liderança de Jan Smuts, mantinha uma colaboração com o Partido Trabalhador, o que o ajudou a alcançar a liderança nas eleições de 1943. No entanto, para as eleições de 1948, o Partido Reunido Nacional, sob

⁷⁶ Bantu Men’s Social Centre, em 1924; Gamma Sigma clube, iniciado em 1918. *Ibidem*. p. 115.

⁷⁷ *Ibidem*.p. 119.

⁷⁸ Nome de batismo de Miriam Makeba.

liderança de Daniel François Malan, realizou alianças com as organizações africanas e se aproximou dos interesses dos africanos rurais, conseguindo apoio considerável. Com essas articulações, o partido assumiu a defesa da segregação racial. Com 75 cadeiras no parlamento, o Partido Reunido Nacional ganhou as eleições.

As eleições foram um marco, mas não uma ruptura. As práticas de segregação, com respaldo legal, não eram uma novidade. Desde a formação da União Sul Africana, em 1910, verificaram-se medidas segregacionistas, como a Lei de Terras de 1913⁷⁹, que regulava a aquisição de terras pelos africanos, evitando que os mesmos adquirissem terras em regiões que passaram a ser destinadas aos brancos; e o Ato de Áreas Urbanas Nativas⁸⁰, de 1923, que buscou controlar a presença de africanos nas áreas urbanas destinadas aos brancos. Se a segregação racial estava institucionalizada antes das eleições de 1948, depois delas se intensificou. A barreira que separava brancos e não brancos na União Sul-Africana tornou-se mais consistente nas décadas que se seguiram.

Nas memórias de Miriam Makeba encontramos críticas a respeito de mudanças que alteraram de diversas formas as relações sociais. Apartheid, na Constituição, apresentou-se como uma nova palavra, apesar de representar concepções já conhecidas. O novo governo assumiu o poder prometendo novas leis, que Makeba definiu como “ridículas” em suas memórias.⁸¹ Através da propaganda política, abraçando veículos de propaganda e comunicação, o regime buscou moldar as mentalidades coletivas. A *South African Broadcasting Corporation* (SABC) tomou conta das informações midiáticas. Em suas memórias, Makeba lembra a existência de uma única estação de rádio – a oficial. As notícias eram editadas e não se propagavam notícias de fora da União Sul-Africana⁸².

Ao lado do progressivo aumento de leis opressoras, houve um aumento das resistências. Em 17 de dezembro de 1949 o ANC (Congresso Nacional Africano, criado em 1912), que defendia os direitos dos negros, lançou um “*Program of Action*” que pregava uma postura mais agressiva frente à violência promovida pelo regime. Em 1949, moradores de Johannesburgo realizaram boicotes aos bondes, ação que se alastrou nas décadas seguintes⁸³.

⁷⁹ Natives Land Act (1913).

⁸⁰ Natives Urban Areas (1923).

⁸¹ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988. p.26.

⁸² *Ibidem*. p.27.

⁸³ MAYLAM, P. *A history of the African People of South Africa: from the Early Iron Age to the 1970s*. Cape Town: David Phillip, 1986. pp.184-185

Em sua narrativa, Makeba informa que a vida ficou mais difícil com o novo governo. Sua mãe continuava a ser a única fonte de renda da família. A permanência na escola, nesta conjuntura, tornou-se impossível, diante da necessidade de trabalhar. Como ocorreu com muitas outras sul-africanas negras do período, seu primeiro trabalho foi para brancos.

Em 1950, com a Lei de Áreas de Grupos⁸⁴, o governo estabeleceu as regiões de moradia das populações, de acordo com critérios raciais. Nesse processo, áreas que antes eram ocupadas por negros ou não brancos foram esvaziadas para serem ocupadas por brancos. As áreas onde os negros viviam tinham escassas oportunidades de trabalhos rentáveis. Além disso, por vezes as terras eram improdutivas e a infraestrutura era precária. Todo esse processo obrigava grande parte da população negra a se deslocar diariamente para áreas distantes, onde ficavam seus locais de trabalho, em um movimento pendular.

Makeba foi trabalhar em *Waverly*, uma área residencial para brancos, aos pés das montanhas de Pretória. Até então, de acordo com suas memórias, seu contato com brancos fora ínfimo. Apesar disso ela afirma que, como os outros negros, sabia como se portar diante de pessoas brancas⁸⁵. Sua função era tomar conta de uma criança e cuidar da casa. Makeba relata que enviou para casa o primeiro salário que recebeu, mas que o segundo salário atrasou. No terceiro mês, quando foi cobrar o pagamento, foi acusada de ter furtado um relógio. Sem muitos respaldos, a não ser do esposo de sua patroa, ela saiu do emprego.

Seu segundo emprego também foi na casa de uma família branca, onde cuidou de duas crianças. Neste novo trabalho ela necessitou acompanhar os patrões que foram de férias para Durban, cujas praias só poderiam ser frequentadas por brancos⁸⁶. O negros deveriam frequentar piscinas públicas.

Makeba conta que, em Durban, sua patroa lhe entregou quatro grandes recipientes e pediu que os enchesse de conchas. De acordo com seu relato, ela se dedicou a essa tarefa durante três meses. Um dia, quando estava na praia sozinha recolhendo conchas, foi

⁸⁴Group Areas Act (1950).

⁸⁵MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p 27.

⁸⁶A segregação espacial foi formalizada através do *Reservation of Separate Amenities Act*, de 1953. A proibição da presença de negros nas praias, através dessa lei, foi emblemática. Cabe mencionar que a lei dava margem a diferentes interpretações, tendo sido inclusive discutido se nadar ou permanecer na água era uma forma de infração. Deste modo, em 1960 foi acrescentada uma emenda na qual se esclarecia que o mar era também um espaço vedado aos negros. In: ROGERSON, Jayne M. 'Kicking Sand in the Face of Apartheid': Segregated Beaches in South Africa. *Bulletin of Geography. Socio-economic Series*. No. 35 pp.93-109, 2017.

abordada por policiais, que afirmaram que aquela era uma área reservada para brancos. Mesmo explicando a situação, Makeba foi levada para a estação policial, onde foi acusada de possível prostituição.⁸⁷

As palavras de Makeba não foram suficientes. Para se certificarem da história que contou, os policiais a acompanharam até a casa de seus patrões, onde ela foi recebida com represálias. Na volta para casa, a família decidiu que Makeba iria retornar de trem na terceira classe, levando consigo as conchas que recolhera. Durante uma transferência de linha, Makeba perdeu as conchas. Com medo de novas represálias, decidiu não retornar à casa da patroa. Assim, perdeu os pertences que lá deixara e não recebeu o salário a que tinha direito.

A experiência no trabalho doméstico deixou suas marcas. Em suas memórias, mesmo sem estabelecer relações com esses episódios, a cantora relata que nunca deixou de se sentir incomodada quando convivia com pessoas brancas, nas mais distintas situações.

Nesta época sua mãe adoeceu, e Makeba passou a trabalhar como lavadeira. Ao mesmo tempo, retomou um relacionamento, iniciado nos tempos da escola, com James Kubay (Gooli). Em meio ao namoro, Makeba engravidou. Tinha dezessete anos de idade.

Sua mãe, Cristina, não estava por perto quando Makeba soube da gravidez, por ter se deslocado para a Suazilândia – um enclave no território da União Sul-Africana, que no entanto era um protetorado britânico – para cuidar da saúde através dos métodos “tradicionais”.⁸⁸ Segundo Makeba, Cristina às vezes cantava e dançava em rituais “tradicionais”, e lhe ensinou muitas músicas deste repertório. Em sua autobiografia, a cantora mostra-se muito agradecida por esse fato, que considera importante na sua formação⁸⁹.

Com a gravidez, Makeba começou a preparar o casamento com Gooli. Segundo suas memórias, ela acreditava que, tornando-se esposa e mãe, não poderia mais cantar. Ao contrário de muitos homens de seu círculo social, Gooli não “*morreu usando um chapéu*”⁹⁰. Ele era quatro anos mais velho que Makeba e fazia um curso para ingressar na

⁸⁷MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988. p.35.

⁸⁸A vitalidade de práticas de cura “tradicionais”, que envolviam rituais de consulta aos “espíritos”, demonstra que a cristianização não impedia a permanência de crenças oriundas de outros sistemas religiosos. Lembremos, nesse sentido, que a família de Miriam Makeba frequentava a igreja.

⁸⁹*Ibidem*.

⁹⁰“*Your father died wearing a hat*”; ditado popular referente a homens que não assumiam a paternidade *Ibidem*. p. 34.

carreira policial, enquanto ela ficava na casa de sua família⁹¹. O bebê nasceu em vinte de dezembro de 1950. A recém nascida recebeu o nome de Sibongile Bongile.

A mudança para a casa da família de Gooli também não foi fácil. A mãe dele era *coloured* (descendente de pai italiano e mãe shangana). O pai de Gooli era shangana. Lá, Makeba cuidava das tarefas domésticas e produzia cerveja com a cunhada. De todo dinheiro arrecadado com a venda da cerveja, ela não recebia nada. Sua sogra a criticava muito, mas ela não podia retrucar. Na sua cultura, os mais novos obrigatoriamente deveriam respeitar os mais velhos.

Gooli passou a agredi-la, verbal e fisicamente. Mesmo com o nascimento da filha, as coisas não mudaram muito. Certa feita ele trancou as duas, Makeba e a criança em casa. Um dia, após surpreender o marido em adultério com sua irmã Mizpah e ser agredida, Makeba decidiu retornar à casa de sua mãe.

Nesse tempo sua mãe estava doente novamente, e temia-se que ela perdesse a capacidade de caminhar. Segundo Makeba, mãe e filha foram a diversos hospitais, sem encontrar respostas satisfatórias dos médicos brancos. Então, recorreram aos “médicos tradicionais”, conhecidos como *isangoma*. Os *isangoma* possuíam habilidades relacionadas ao sobrenatural. Suas ações estavam inseridas em uma cosmogonia na qual o mundo espiritual era estreitamente ligado o mundo material. Os ancestrais, presentes no mundo espiritual, interferiam na vida terrena, provocando doenças ou promovendo a cura⁹².

As memórias de Makeba, publicadas em 1988, descrevem as cerimônias realizadas. Entretanto, tais descrições não estão presentes no livro autobiográfico publicado em 2004, mais dedicado a fotografias do que a relatos escritos⁹³. De todo modo, podemos sugerir que a descrição das cerimônias, no final da década de 1980, tenha contribuído para a consolidação da imagem da cantora como um ícone da música negra e africana.

⁹¹Os policiais negros não podiam trabalhar sem a supervisão de policiais brancos Não podiam prender brancos ou portar armas. Brogden and Shearing argumentam que a lógica racista estava presente na South African Police (SAP). In: BROGDEN, M.; SHEARING, C. *Policing for a new South Africa*. London: Routledge, 1993. p. 77.

⁹² MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.43

⁹³ MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomisa. *Makeba: The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publishers. 2004.

Cabe ressaltar, ainda, que essas cerimônias eram ridicularizadas pelos brancos na África do Sul. Em uma crítica mais assertiva, Makeba salienta que o apartheid só funcionava se tudo que fosse associado à população negra fosse desvalorizado⁹⁴.

Em busca de novos horizontes, Makeba deixou a filha com sua mãe e foi para Johannesburgo, onde morou com uma prima, Sonti Ngweya, e o filho dela, Zweli. Articulada à atividade mineira, Johannesburgo era uma cidade atrativa, com maiores possibilidades de emprego.

Zweli era um rapaz de dezessete anos, e fazia parte de uma banda amadora – os *Cuban Brothers* –, que se apresentava em eventos e pequenas competições. Segundo Makeba, o nome da banda era uma fantasia, pois nenhum músico conhecia Cuba ou algum cubano. Representações de Cuba chegavam à África do Sul através do cinema.

Zweli convidou Makeba para cantar com o grupo. Ela queria cantar, sem esperar nada. Nesse momento, em suas memórias, o grupo de Zweli não aparece como uma oportunidade de profissão, mas como a chance de finalmente poder fazer o que mais gostava. Makeba constrói a imagem de que a música era, para ela, uma vocação e uma necessidade, da qual seria impossível se desvencilhar.

CAPÍTULO II

Miriam Makeba – Goodbye To Africa

Goodbay mother

Goodbye father

*And to you my little baby*⁹⁵

⁹⁴ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.33

⁹⁵THE SKYLARKS, *Goodbye To Africa*. Johannesburg: Gallotone, 1959.

Soweto, 1953

21 anos - Carreira com Manhattan Brothers

Com o apartheid, foram ratificadas leis que, tempos atrás, haviam determinado a demarcação de terras e restringido a circulação de negros nas cidades: o *Natives Land Act*, de 1913, que demarcava as terras que a população negra poderia adquirir; e o *Native Urban Areas Act*, de 1923, que restringia a circulação de negros nas áreas urbanas⁹⁶. O processo se intensificou em 1950, quando foi decretado o *Group Areas Act*, que retomou o tema da delimitação de áreas residenciais para brancos e negros. Como desdobramento dessas medidas, ocorreu um aumento massivo de remoções de populações negras em diferentes regiões⁹⁷.

Mas, se o processo se intensificou na década de 1950, não significa que o tema tenha sido pouco debatido em anos anteriores ou posteriores. Paul Maylan disserta que, na década de 1940, as discussões sobre o controle da presença negra em áreas urbanas estava na ordem do dia. O Conselho Municipal de Johannesburg aprovou, com apenas um voto dissidente, as remoções de *Sophiatown*, *Martindale* e *Newclare*, dez anos antes das remoções serem realizadas. De modo semelhante, na Cidade do Cabo foi aprovada a remoção do Distrito Seis na década de 1960⁹⁸.

Observamos que a política de segregação territorial intensificou-se quando o Partido Nacional assumiu o poder em 1948. O padrão “étnico” foi grosseiramente utilizado como critério para a repartição de territórios, que ficariam conhecidos posteriormente como Bantustões.

As áreas reservadas para a população não branca refletiam as heterogeneidades presentes no grupo. A organização espacial se dava, também, a partir de critérios não estritamente raciais, como o do poder aquisitivo. Se tomarmos a Cidade do Cabo como exemplo, encontramos que *Langa* era uma área habitacional para negros de classe média. Em Durban, tal segmento vivia em *Lamontville*; em Porto Elizabeth, em *Mc Namee*; em Johannesburgo, na região de *Dube*, em Soweto⁹⁹.

⁹⁶Cabe mencionar que a separação de áreas residenciais para negros e brancos não foi inaugurada no século XX. Gary Baines destaca que, ainda no século XIX, foram separadas áreas residenciais para brancos e negros em Port Elizabeth. Em 1834, a *London Missionary Society* (LMS) criou áreas para a população negra, nas bordas da cidade. In.: Baines, Gary. *The control and administration of Port Elizabeth's African population*, c. 1834-1923. Contree 1989.

⁹⁷MAYLAM, P. *A history of the African People of South Africa: from the Early Iron Age to the 1970s*. Cape Town: David Phillip, 1986.

⁹⁸*Ibidem*.

⁹⁹*Ibidem*.

As remoções impostas à população negra estavam no centro de todo um mecanismo de imposição de violência física e simbólica, desmantelando laços afetivos e de solidariedade até então construídos a partir da vizinhança. Por outro lado, tais medidas acabavam fomentando a criação e o estreitamento de novas relações sociais nas regiões que se formavam. Como essas regiões tinham pouco investimento em infraestrutura, a criação de novos laços de solidariedade a partir da vizinhança era fundamental pra a superação das dificuldades cotidianas. Esses laços, evidentemente, não impediam o surgimento de conflitos entre membros das comunidades negras.

É em meio a essas transformações da década de 1950 que Zenzile Makeba se insere e começa a cantar no *Cuban Brothers*. Nesta banda, ainda que de modo incipiente, a cantora deu os primeiros passos rumo a uma carreira artística de grande alcance.

Como única mulher – além de mãe, negra e divorciada – no *Cuban Brothers*, a cantora passou por experiências que possivelmente os demais membros – homens – não vivenciaram, como situações de assédio e críticas à decisão de seguir carreira artística.

O principal encorajamento veio por parte de sua mãe, ao dizer que ela deveria fazer o que gostava. As apresentações do grupo atraíam um público diverso, mas sobretudo negro, o que se explicava, em parte, pela ocupação territorial a partir de critérios raciais, que limitava a circulação de pessoas. No repertório do grupo, era visível a influência musical norte-americana, que foi fértil em território sul-africano e contribuiu com o desenvolvimento de diversas bandas.¹⁰⁰

Segundo Makeba, após uma de suas apresentações, um homem veio procurá-la. Era Nathan Mdlhedlhe, líder de uma das bandas mais populares na União Sul-Africana – os *Manhattan Brothers*. Na ocasião, o músico convidou-a para fazer uma audição, pois os *Manhattan Brothers* precisavam de uma vocalista feminina¹⁰¹.

Os *Manhattan Brothers* se apresentavam juntos desde 1935. O grupo era formado por quatro homens: Nathan Mdlhle, Rufus Khoza, Joe Mogotse e Ronnie Sehuma. Em uma análise sobre essa banda, Christopher Ballantine sugere que ela permite discutir a

¹⁰⁰A música “*Come on-a my house*”, por exemplo, foi gravada nos Estados Unidos em 1951 e ganhou espaço, no mesmo período, na União Sul-Africana. “Rose of the Mountain”. Rosemary Clooney. In.: CLOONEY, Rosemary. *Come On-A My House / Rose Of The Mountain*. New York City: Columbia, 1951.

¹⁰¹Tyler Fleming ressalta que até a década de 1930 havia poucas mulheres no meio artístico de Johannesburg. Apesar de um aumento tímido na década de 1930, a presença feminina só se tornou mais efetiva na década de 1950. In.: FLEMING, Tyler. *Stars if Song and Cinema: The impact of film on 1950s Johannesburg’s Black Music Scene*. In.: FALOLA, Toyin; FLEMING, Tyler. *Music, Performance and African Identities*. London: Routledge, 2012.

circularidade de elementos musicais entre os Estados Unidos da América e a União Sul Africana.

Comentando a origem da banda, Ballantine afirma que os rapazes dos *Manhattan Brothers* se encontravam após a escola para ouvir músicas e assistir filmes norte-americanos. Eles queriam tocar como o *Mills Brothers*, um grupo de jazz norte-americano¹⁰². Ambos os grupos eram formados por quatro rapazes negros, que se apresentavam usando trajes sociais. Cabe ressaltar que esse tipo de formação era muito comum naquela época.

Outros grupos norte-americanos influenciaram os *Manhattan Brothers*. A melodia da música “*Lakutshn Ilangade*”, gravada pelos *Manhattan Brothers*, já aparecia em “*I Don't Want To Set The World On Fire*”, gravada pelo quarteto masculino norte-americano *The Ink Spots* em 1941. Podemos notar que até o nome da banda foi derivado da influência norte-americana sobre jovens negros das cidades sul-africanas.¹⁰³

Ballantine afirma que gestos e práticas presentes nos filmes norte-americanos eram incorporados pela banda e conjugados a elementos da cultura local. As influências musicais e culturais proporcionaram, ainda, o contato de jovens negros das cidades sul-africanas com a luta por direitos civis que se intensificava nos Estados Unidos na década de 1950. A referida década foi marcada pela luta dos negros pelos direitos civis não apenas nos Estados Unidos, mas também na União Sul-Africana.

O autor afirma, ainda, que nesse período também surgiu, entre segmentos negros da União Sul-Africana, o interesse pela afirmação de uma música caracteristicamente local, apesar da influência da música norte-americana. Pretendia-se que essa música retratasse as realidades e necessidades locais, o que abriu caminho para a expressão da resistência negra, em um contexto marcado pela intensificação do apartheid.

A música pode ser utilizada como um campo articulador de mensagens, possibilitando um diálogo profícuo entre emissores e receptores. Ela pode, eficazmente, construir representações da sociedade e disseminá-las em diferentes espaços, de formas diversas. Em regiões marcadas por altos índices de analfabetismo, especialmente entre os negros, a música foi um veículo eficaz de resistência ao transmitir mensagens políticas.

¹⁰²BALLANTINE, Christopher. *Marabi Nights: Jazz, 'race' and Society in Early Apartheid South African*. Pietermaritzburg: UKZN Press, 2012. p.119.

¹⁰³GODDARD, Ives. The Origin and Meaning of the Name "Manhattan". *New York History*, Vol. 91, No. 4, pp. 277-293. 2010.

Voltemos aos *Manhattan Brothers*. Ballantine atribui ao grupo a introdução do “*South African Jazz*” no cenário musical sul-africano, tendo sido o primeiro a cantar jazz em línguas nativas, como xhosa e zulu¹⁰⁴. Tal movimento enfrentou obstáculos, em função da dificuldade de traduzir letras originais em inglês para línguas locais, pois nem todas as palavras tinham tradução. Ainda segundo Ballantine, os *Manhattan Brothers* passaram a usar harmonias e a construir melodias com elementos “tradicionalistas”, afastando-os de uma perspectiva de imitação de artistas norte-americanos.¹⁰⁵

Os *Manhattan Brothers* ocupavam um lugar de destaque no cenário musical da União Sul-Africana quando Miriam Makeba ingressou no grupo, em 1953¹⁰⁶, para substituir Emily Kwenane, uma cantora de sucesso na década de 1940, sendo por vezes chamada de Ella Fitzgerald da África do Sul¹⁰⁷.

O combinado com o grupo foi que Makeba receberia dois *pounds* sul-africanos por show e cinco por gravação¹⁰⁸. Os shows exigiam preparo. Não bastaria só cantar, ela precisaria preparar-se para a performance. Cantando em um grupo famoso, ela teria contato com um público mais amplo e se apresentaria em locais desconhecidos. A partir desse momento, Makeba passaria a ter a música como ofício.

Cabe mencionar que, naquele contexto, vários grupos musicais, como os *African Inkspots* e os *Woody Woodpeckers*, contrataram vocalistas femininas. A presença dessas mulheres no palco agradava o público masculino, promovia a identificação do público feminino e se desdobrava na publicidade de uma série de produtos para este último¹⁰⁹.

No seu primeiro show com o grupo, a cantora foi apresentada como “*Miriam Makeba, our very own nut-brown baby*”¹¹⁰. Aquela foi a primeira vez em que Zenzile cantou como Miriam. A apresentação foi um marco, e a mudança de nome acompanhou sua transição para a vida artística. O nome em inglês, Miriam Makeba, ajudou a desenhar os contornos de uma nova identidade, agora como figura pública.

¹⁰⁴BALLANTINE, Christopher. *Marabi Nights: Jazz, 'race' and Society in Early Apartheid South African*. Pietermaritzburg: UKZN Press, 2012. p.130.

¹⁰⁵*Ibidem*.p137.

¹⁰⁶BALLANTINE, Christopher. Gender, Migrancy, and South African Popular Music in the Late 1940s and the 1950s. *Ethnomusicology*, Vol. 44, No. 3, pp. 376-407. 2000.

¹⁰⁷Group Democracy and Governance (Org.). *Women Marching Into the 21st Century: Wathint' Abafazi, Wathint' Imbokodo*. South Africa: Shereno Printers, 2000.p.151.

¹⁰⁸MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.49.

¹⁰⁹BALLANTINE, Christopher. *Marabi Nights: Jazz, 'race' and Society in Early Apartheid South African*. Pietermaritzburg: UKZN Press, 2012. p.130.

¹¹⁰Miriam Makeba 2004. p.28 relato coincide com o livro de 1988. p.48. In.: MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988, p. 28; MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomsa. *Makeba: The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publishers. 2004, p.48.

A separação da vida de Makeba em duas esferas – a pública e a privada –, que se esboça através da adoção de um nome artístico, parte de uma linha tênue que, em vários momentos, tende a se apagar. Por outro lado, a separação entre as duas esferas não ocorre imediatamente, uma vez que sua(s) identidade(s) é(são) reconstruída(s) em vários momentos, de acordo com as necessidades de cada momento.



Figura 2: Manhattans Brothers¹¹¹

Com o novo trabalho, Makeba conseguiu se mudar para uma casa em *Mafolo*, no Soweto, com quatro cômodos e a possibilidade de construção de um jardim frontal. Sua mãe e Bongki foram com ela. Finalmente Makeba pode sustentar a família através da música. Entretanto, o conforto material veio acompanhado de uma série de preconceitos.

Em suas memórias, a cantora lembra que muitos criticavam sua mãe por permitir que ela se apresentasse nos palcos, alegando que mulheres respeitáveis não tinham profissões artísticas. Apesar disso, em uma sociedade em que as áreas de atuação profissional eram extremamente limitadas para as mulheres negras, a carreira artística proporcionou um conforto que não seria alcançado se Makeba permanecesse no serviço doméstico¹¹².

¹¹¹ Fonte: DRUM, Abril 1960.

¹¹² Como vimos no capítulo I, um dos principais mercados de trabalho para as mulheres negras, nos centros urbanos, era o serviço doméstico em casas de famílias brancas. Após o início da Segunda Guerra Mundial, a mão de obra feminina passou a ser cada vez mais solicitada nas cidades. A ida de mulheres para os centros urbanos em busca de trabalho permitiu a articulação de uma rede que se tornou valiosa para os movimentos

Nos shows dos *Manhattan Brothers*, a audiência era massivamente composta por negros. A banda se apresentava em diversos locais, ultrapassando a área de Johannesburg. No *Odin Theatre*, em *Sophiatown*, suas apresentações esgotavam os ingressos¹¹³. *Sophiatown* era uma *Township* próxima, que possuía, nos anos de 1940, aproximadamente 4 000 africanos negros e 3 000 *coloureds*.¹¹⁴

Em *Sophiatown* existiam muitos grupos de jovens que se espelhavam nas gangs norte-americanas, tal como eram apresentadas nos filmes. Esses grupos andavam armados e assediavam pessoas. Em uma das apresentações dos *Manhattan Brothers*, um desses grupos obrigou Makeba a cantar ‘*Saduva*’ várias vezes.

Além de músicas norte-americanas, os *Manhattan Brothers* gravavam músicas em idiomas locais, como sotho, zulu e xhosa. Em uma análise sobre as músicas do grupo, Ballantine rastreia um total de 141, das quais 36 são de difícil acesso. Deste modo, ao analisar 105 letras de música, o autor as divide em três temáticas: imigração; amor e difamação das mulheres; catástrofes sociais¹¹⁵.

É conveniente realçar a importância da passagem pelos *Manhattan Brothers* na formação musical de Miriam Makeba. Com o grupo ela gravou músicas, como *Jikele Maweni*, que fariam parte de seu repertório posterior. Além disso o interesse em cantar em línguas locais, manifestado pelo grupo, foi marcante ao longo de sua carreira, tornando-se um dos elementos de sua identidade artística.

Com o sucesso alcançado, os *Manhattan Brothers* receberam convites para cantar em outras regiões do continente africano, então marcado pela aceleração dos movimentos de independência, mobilizados internamente e estimulados, externamente, pelo contexto da Guerra Fria. Em 1954, foram para a Rodésia do Sul e do Norte¹¹⁶. Em meio aos trabalhos, Makeba conseguiu visitar Victoria Falls, um conjunto de cascatas exuberantes

de resistência, já que as mulheres eram responsáveis por colher e transmitir informações em diferentes espaços. Cabe ressaltar que o pós Segunda Guerra Mundial foi marcado pelo avanço das reivindicações políticas, na maioria dos casos ligadas à eclosão dos nacionalismos africanos. As mulheres na África do Sul não deixaram de sentir essa influência. Em 1954, criaram a *African National Congress Women's League* (ANCWL), dedicada ao combate ao racismo e aos debates sobre a condição feminina. Ver BERGER, I. *Threads of Solidarity*, Bloomington: Indiana University Press, 1992.

¹¹³MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988. p. 31

¹¹⁴BRINK, Elzabe. *University of Johannesburg: The University for a new Generation*. Johannesburg: Division of Institutional Advancement, University of Johannesburg, 2010. p. 91.

¹¹⁵BALLANTINE, Christopher. Gender, Migrancy, and South African Popular Music in the Late 1940s and the 1950s. *Ethnomusicology*, Vol. 44, No. 3, pp. 376-407. 2000.

¹¹⁶Atuais Zimbábue e Zâmbia, respectivamente. Segundo Thomas, as Rodésias receberam esse nome devido à influência do imperialista inglês Cecil Rhodes no final do século XIX. THOMAS, Anthony. *Rhodes: The Race for Africa*. New York: St. Martin's Press. 1997.

que compõe um dos mais importantes pontos turísticos entre as Rodésias. Em turnê, o grupo também visitou Moçambique¹¹⁷ e o Congo Belga¹¹⁸.

Durante a viagem, a cantora avistou um outdoor com uma foto sua segurando uma coca cola. Em suas memórias, a cantora relata que não fazia ideia de quando aquela foto tinha sido tirada. De todo modo, o episódio indica que sua imagem estava sendo usada para fins publicitários sem a devida autorização e sem o pagamento de direitos. O que pode ser considerado, também, um termômetro de sua popularidade.

As apresentações realizadas no exterior propiciaram o contato da cantora com diferentes realidades coloniais. O colonialismo, como ressalta Hussein A. Bulhan, foi um processo que envolveu as esferas política, econômica, cultural e psicológica. Seu sucesso deveu-se, em parte, à capacidade de colocar esses campos em diálogo em busca de um objetivo comum, sustentando uma estrutura que deixa até hoje seus resquícios nas sociedades que o vivenciaram¹¹⁹.

Ser negro, em áreas coloniais, era sempre uma desvantagem. Na situação colonial, na maioria dos casos o fato de ser branco condicionava experiências não partilhadas por quem era negro, que ficava em posição de inferioridade, apesar da possibilidade de variações em função do pertencimento de classe e de gênero. A colonização, como destaca Aimé Césaire, não foi um projeto integrador de civilizações diferentes, mas um aprofundamento de distâncias entre colonizadores e colonizados¹²⁰.

Ainda neste sentido, Frantz Fanon aponta o racismo como elemento estruturante do colonialismo europeu, colocando o branco colonizador em uma posição de superioridade em relação aos negros e fazendo, muitas vezes, com que estes últimos carregassem um complexo de inferioridade¹²¹.

No Congo Belga Makeba percebeu que o racismo não era uma exclusividade da União Sul-Africana. Não importava o quão famosos os *Manhattan Brothers* fossem, eles ainda eram negros, e isso impunha barreiras à sua presença em muitos espaços. Existiam hotéis que não os aceitavam, e eles precisavam se locomover para bairros destinados à população negra.

¹¹⁷Moçambique neste período era colônia de Portugal. O trânsito de trabalhadores do sul de Moçambique para a União Sul-Africana era intenso e perdura até hoje, promovendo trocas simbólicas, embora difíceis de mapear. Sobre essa discussão ver: HARRIES, Patrick. *Work, Culture and Identity. Migrant laborers in Mozambique and South Africa, c. 1860 -1910*. Portsmouth, NH: Heinemann, 1993.

¹¹⁸Atual República Democrática do Congo.

¹¹⁹BULHAN, Hussein A. Stages of Colonialism in Africa: From Occupation of Land to Occupation of Being. *Journal of Social and Political Psychology*, Vol. 3n.1, 2015.

¹²⁰CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1977. p. 8

¹²¹FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 90

Na União Sul-Africana a opressão imposta pelo apartheid não cessava. Por mais famosos que fossem, e por mais shows que fizessem, os *Manhattan Brothers* não podiam circular livremente em determinados locais para fazer apresentações. A polícia checava os passes, e qualquer irregularidade poderia trazer as mais diversas complicações. Para as viagens noturnas eram necessários passes especiais.

A forma como a polícia se portava, de acordo com o relato de Makeba, era muitas vezes arbitrária, provocando situações de humilhação para os negros, frequentemente obrigados a adotar posturas submissas para evitar maus tratos.

Certo dia, ao voltarem de uma apresentação, os *Manhattan Brothers* foram parados e revistados. Nathan falou com o policial em inglês, o que gerou desconforto porque o idioma preferido pela polícia era o africâner. Após Nathan pedir desculpas e dizer que eram todos músicos, os policiais os obrigaram a cantar e dançar no meio da noite, na estrada. Não havia formas legais para contestar esse tratamento¹²².

Os *Manhattans Brothers* eram, então, muito populares entre a população negra da União Sul-Africana. Por mais que tivessem, através da música, conquistado uma posição social superior à da maioria dos negros, foram forçados a cantar no meio do nada para dois policiais brancos. Em uma sociedade racista, a cor sociologicamente atribuída a pele era razão suficiente para receberem tratamento diferenciado, não importa o que fizessem ou o espaço que ocupassem.

Muitas coisas poderiam acontecer caso eles desagradassem as autoridades. Eles poderiam ser presos ou até mesmo “desaparecer”. Em sua autobiografia, Makeba ressaltou que “*nas cidades quando alguém não voltava para casa à noite ou sumia, isso não era ocasional.*” Familiares e amigos sabiam os passos a serem seguidos. Deveriam procurar na estação de polícia, depois nas cadeias e por último nos hospitais¹²³.

A vivência da segregação racial e da opressão marcou as músicas dos *Manhattan Brothers*. Encontramos nas gravações da banda narrativas que representam leituras de experiências dos negros na época.

A primeira gravação de Miriam Makeba com o grupo foi *Loktshona Ilanga*, em 1953. A música foi composta por Mackay Davashe, um jazzista muito conhecido na União Sul-Africana nos anos 1940 e 1950. A letra aborda a solidão de um homem que

¹²²MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.34.

¹²³MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomsa. *Makeba: The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publishers. 2004.pp 34-35.

não vê mais a mulher que ama; o verão se aproxima e ele não a encontra, mas segue pensando nela. Ele irá procurá-la nas ruas e hospitais até encontrá-la.

Como vimos, Miriam Makeba afirma, em sua narrativa autobiográfica, que quando negros desapareciam, todos começavam a procurá-las na estação de polícia, nas cadeias e nos hospitais. É possível sugerir que a música faça uma referência a esta realidade.

When the sun sets
When the cows come back home
I will be thinking of you
When the sun sets
When the moon rises
On the other side of the sea
When the birds have returned
When the sun sets
I'll go around looking for you
In houses and the streets
Hospitals and prisons
Until I find you.
When the sun sets
When the cows come back home
I will be thinking of you
When the sun sets
When the sun sets
When the cows come back home
I will be thinking of you
When the sun sets
When the moon rises
On the other side of the sea
Come back home
When the sun sets
I'll go around looking for you
In houses and the streets
Hospitals and prisons
Until I find you

When the moon rises
On the other side of the sea
When the birds return
When the sun sets

When the sun sets
When the cows come back
home
Hurry up and come
Come here at home
We are worried sitting here
with the children
and the babies, why are you not
coming back?
When the sun sets
When the moon rises
On the other side of the sea

When the birds return
The children cannot sleep
They are thinking about you.
I have been to hospitals
and prisons
What is it!! My love,
that stops you from coming
back home?
When the sun sets ¹²⁴

Vale ressaltar que a música foi traduzida para o inglês, com o nome *Lovely Lies*, e exportada para fora da União Sul Africana, chegando na Europa e na América do Norte. A gravação foi realizada na *Gallotone Records*, uma das mais importantes gravadoras da União Sul-Africana, principalmente por gravar discos de artistas sul-africanos negros.

A gravadora foi criada em 1926. Nos primeiros tempos, o trabalho era iniciado no território, sendo depois finalizado na Inglaterra. Na década de 1940, todo o trabalho passou a ser realizado em território sul-africano. Nessa época, o pagamento de direitos autorais ficava muitas vezes refém de acordos obscuros.

Após um show com os *Manhattan Brothers* em Durban, Makeba decidiu pegar carona com os comediantes Matthw Mbatha e Victor Makize. No trajeto de retorno, em uma área exclusiva para brancos, ocorreu um acidente envolvendo o carro dos comediantes e um outro, que levava apenas passageiros brancos. Segundo seu relato autobiográfico, Makeba pediu ajuda aos motoristas que passavam pela estrada. Por reconhecê-la, um homem aceitou levá-la até o hospital, onde ela solicitou uma ambulância para prestar socorro aos feridos, que ainda estavam na estrada. Ainda de acordo com Makeba, a ambulância foi até o local mas socorreu apenas os brancos.

Após muita dificuldade em conseguir ajuda, rapazes suazis¹²⁵ ajudaram-na a contratar um carro para transportar os dois comediantes feridos para o hospital. Victor morreu na mesa de operação no hospital *Chris Hani Baragwanath*, em Johannesburgo, exclusivo para a população negra. Matthew morreu pouco tempo depois. O fato de ter narrado este episódio revela que a cantora pretendeu demonstrar a situação de abandono dos negros na União Sul-Africana, vistos como uma subcategoria de cidadãos.

¹²⁴Tradução retirada de: Lara Allen. In.: ALLEN, Lara. Seeking the significance of two 'classic' South African jazz standards: sound, body, response. *Studies in Africa*, vol.45 n.2, 91-108.

¹²⁵Oriundos da Suazilândia, país que faz fronteira com África do Sul e Moçambique.

Participação no “*Come Back Africa*”, 1957 25 anos

Bongi, a filha de Miriam Makeba, iniciou os estudos em uma escola para negros. Desde o *Bantu Education Act*, de 1953, o currículo destinado aos negros tornou-se diferente do adotado nas escolas frequentadas por brancos. A geração de Makeba foi uma das últimas a receber um ensino escolar de melhor qualidade, antes dessa lei entrar em vigor.

O governo sul-africano buscou impedir o acesso da população negra a uma formação escolar que permitisse ocupar determinados espaços, como o ensino superior. David Coplan argumenta que, com o aumento da opressão após da década de 1950, a população negra letrada se aproximou de movimentos políticos que buscavam melhores condições para a população negra¹²⁶.

Segundo Makeba, Bongi um dia chegou da escola chorando por ter sido chamada de *boesmā*¹²⁷, termo ofensivo usado para se referir aos negros que possuíam um tom de pele mais claro. A experiência de Bongi na escola exemplifica um pouco o cenário de tensões que existia naquela sociedade, uma vez que o segmento negro só era uniforme diante dos interesses do regime. Além do tom mais claro ou mais escuro da pele, fatores como grupo social de origem, localidade, gênero e classe contribuía para construir heterogeneidades entre as populações negras sul-africanas.

A cor da pele determinava as relações sociais e as oportunidades. Uma criança mestiça (*coloured*) podia ser enviada para uma escola para mestiços, que era um pouco melhor do que a escola para negros. Kendrick Brow afirma que esse segmento, embora considerado inferior ao grupo dominante branco, era frequentemente a ele associado. O autor destaca que muitos *coloured* conseguiram tirar proveito desta situação para alcançar condições de vida melhores que as dos negros. Aos dezoito anos, por exemplo, os *coloured* podiam escolher em qual área pretendiam morar, de acordo com o *Group Areas Act*¹²⁸.

Isso mostra, mais uma vez, que não havia homogeneidade entre os grupos oprimidos na sociedade sul-africana. Os segmentos sociais existentes nessa sociedade

¹²⁶COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1985.

¹²⁷MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.64.

¹²⁸BROWN, Kendrick. "Coloured and Black Relations in South Africa: The Burden of Racialized Hierarchy," *Macalester International*, Vol. 9, 2000.

ultrapassavam as categorias de negros, mestiços (*coloured*) e brancos, havendo também indianos e asiáticos, que possuíam condições melhores que as dos negros, mas inferiores às dos brancos.

Miriam Makeba teve um envolvimento amoroso com Sony Pillay, um dos primeiros artistas indianos a se tornar popular na União Sul-Africana. Segundo o seu relato, o relacionamento de uma negra com um indiano era mal visto naquela sociedade. Sony e Makeba participaram da turnê *African Jazz and Variety*. Outra artista que participou foi Dorathy Masuka, uma das cantoras preferidas de Makeba, que gravou *Khawuleza* pela primeira vez e se destacou na militância contra o apartheid. As apresentações para negros ocorriam apenas nos dias em que lhes era permitido ir ao teatro.

O sucesso na turnê e no *Manhattan Brothers* incentivou a gravadora *Gallotone* a convidar Makeba para participar de um quarteto feminino – as *Skylarks*. Ela seria a líder do grupo. Foi nessa época que floresceu seu romance com Sony¹²⁹.

Sony lhe apresentou outras músicas, como as de Elvis Presley. Makeba afirma que desde então passou a admirar o trabalho de Elvis, até o dia em que leu a notícia de que ele não se importava com a situação dos negros no seu país. Segundo Makeba, as autoridades sul-africanas costumavam publicar notícias fraudulentas a respeito de personalidades, com a intenção de desencorajar a população negra.¹³⁰

No *African Jazz Variety* Makeba teve a oportunidade de trabalhar com diferentes artistas, inclusive com pessoas brancas. Alfred Herbet, que estava na organização da turnê, era filho de Sarah Silvia, uma artista famosa na União Sul-Africana. Com a ajuda da mãe, ele conseguiu reservar o *Town Hall* em Johannesburgo, um local onde negros nunca tinham se apresentado.

Alfred Herbet, enquanto branco empregador, precisava providenciar autorizações de viagem para os negros participantes da turnê. Um dia, quando os músicos seguiam para a Cidade do Cabo, o veículo em que estavam foi parado pela polícia. Em revista, os policiais encontraram uma arma, o que motivou a prisão de todos os presentes. Em seu relato, Makeba não detalha se de fato havia uma arma no carro, por que ela estava lá, ou a quem ela pertencia. A narrativa buscou valorizar a arbitrariedade da polícia ao prender todos os que estavam no veículo¹³¹. O relato de Makeba demonstra, ainda, que as turnês de artistas negros eram arriscadas, em função da necessidade de deslocamento pelo

¹²⁹MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.64.

¹³⁰*Ibidem*.

¹³¹Após a prisão, Makeba ficou sozinha em uma cela feminina, até Herbet tirá-la de lá.

território sul-africano. Não era incomum que policiais os abordassem e cometessem arbitrariedades contra eles.

Walter Benjamin argumenta que a narrativa é definida por quem a narra¹³². A descoberta de uma arma em um veículo ocupado por negros, especialmente durante o apartheid, certamente geraria medidas repressivas por parte da polícia. No entanto, enquanto sujeito que narra, Miriam Makeba escolhe destacar, do evento, o fato de ter sido presa mesmo sem ter conhecimento sobre a presença da arma no carro em que estava. A forma como escolhe contar a história tende a destacar que o regime do apartheid situava os negros, indistintamente, em uma mesma posição de subalternidade e periculosidade, na qual todos eram considerados culpados até que provassem o contrário.

As apresentações realizadas no *Town Hall* atraíram uma audiência diversa e abriram novas oportunidades. Em uma delas estava presente um cineasta norte-americano, Lionel Rogosin, que procurava uma cantora para atuar em um documentário sobre a vida dos negros sob o regime do apartheid¹³³. Fazer um filme que tratasse da vida da população negra de forma próximo ao real não era algo simples. Dificilmente o governo permitiria a realização de gravações sem supervisão. Para convencer Miriam Makeba, o cineasta precisou ser persuasivo: “*Miriam, todos no mundo ouvirão você cantando no meu filme*”¹³⁴.

Com o fim da turnê ela voltou a Johannesburg. Os trabalhos não cessaram, pois estava sendo planejada a produção de uma peça chamada *King Kong*. O nome era uma referência ao boxeador negro Ezekiel Dlamini, apelidado de King Kong. A peça foi a primeira grande produção a ter um elenco composto apenas por negros. Dlamini, como muitos outros negros no período, teve uma alfabetização precária. Começou a trabalhar muito jovem como jardineiro, para uma família branca em Vryheid, cidade em Natal, onde nasceu¹³⁵. O boxe não era a principal fonte de renda para seus praticantes. Tyler Fleming destaca que muitos praticavam o esporte como forma de lazer e trabalhavam como seguranças ou policiais¹³⁶.

¹³²BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 205.

¹³³As articulações para a realização do filme foram iniciadas em 1957, quando Rogosin chegou à União Sul-Africana. Sem o conhecimento do governo, e para evitar represálias, o filme foi gravado no meio da noite. Classificado em um gênero híbrido, entre a ficção e o documentário, o filme foi lançado em 1959 com o título *Come Back Africa*.

¹³⁴*Ibidem*. P.66

¹³⁵BEER, Mona De. *King Kong: A Venture in the Theatre*. Cape Town: Norman Howell, 2001.

¹³⁶FLEMING, Tyler. *King Kong, Bigger than Cape Town. A History of South African Musical*. Tese. The University of Texas at Austin. 2009.

Dlamini conseguiu ascender na carreira e tornou-se uma inspiração para muitos sul-africanos negros. No entanto, o boxeador tinha problemas com o alcoolismo e, em meio a um desentendimento, matou a namorada. Em 1957, enquanto estava preso, Dlamini foi encontrado morto por afogamento. A notícia da sua morte gerou comoção entre os negros. Todos se perguntavam como aquele homem, que era grande e forte, podia ter morrido afogado em um pequeno reservatório de água. Enfim, a história de Dlamini inspirou Harry Bloom, produtor e escritor branco, a escrever a ópera de jazz *King Kong*.

O musical reuniu muitos artistas, desde cantores do *Manhattan Brothers* até Hugh Masekela, trompetista e cantor sul-africano que se tornaria um grande militante contra o apartheid. *King Kong* estreou em fevereiro de 1959. O espetáculo tinha previsão de duração de seis meses. Seria a primeira atuação de Makeba no teatro. Sua mãe foi assistir sua apresentação. Era a primeira vez que iria vê-la no palco.

A mãe de Makeba, que continuava recorrendo a práticas de cura “tradicionais”, um dia foi informada, em uma consulta, de que sua filha sairia da União Sul-Africana. Segundo Makeba, sua mãe ouviu atentamente o que o “espírito” lhe disse, sem saber o que fazer com a informação. A cantora não planejava sair do país naquele momento, em que sua carreira avançava a passos largos, permitindo-lhe sustentar a família.¹³⁷

As apresentações da peça *King Kong* aconteciam no auditório da Universidade de *Witwatersrand*¹³⁸, que era, como a Universidade de Cape Town, aberta à população não branca¹³⁹. A plateia era composta por um público misto, inclusive de não estudantes, pois não era possível localizar, na entrada do espetáculo, aqueles que não faziam parte do ambiente universitário. Isso permitiu que pessoas como a mãe de Miriam Makeba estivessem na plateia, em uma situação incomum durante o regime do apartheid.¹⁴⁰

Naquela altura o filme “*Come Back África*” estava quase pronto. Como o filme seria exibido no exterior, o diretor Rogosin pediu que Miriam Makeba providenciasse um passaporte. A cantora afirma, em suas memórias, que deu entrada no passaporte na mesma época que Sony. Entretanto, como ele era indiano, seu documento ficou pronto

¹³⁷MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p. 70

¹³⁸A universidade teve alunos como o ex-presidente sul-africano Nelson Mandela e Nadine Gordimer, ganhadora do prêmio Nobel de literatura.

¹³⁹John Davis disserta que antes da instituição do regime do apartheid as universidades já selecionavam estudantes a partir de critérios raciais. As universidades que tinham o inglês como idioma de ensino aceitavam uma parcela de “não brancos”. A University of Fort Hare era reservada para africanos. In.: DAVIES, John. The State and the South African University System under Apartheid. *Comparative Education*, Vol. 32, No. 3, Nov., 1996, pp. 319-332.

¹⁴⁰MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p. 71.

em menos tempo, enquanto o dela demoraria cerca de um ano para ser liberado. Assim, um dia Sony se despediu, informando que iria para a Inglaterra.

Após um período em que esteve doente, e já com o passaporte em mãos, Makeba partiu para a Itália, pois *Come Back Africa* seria apresentado no Festival de Veneza. Apenas sua mãe sabia de sua viagem, da qual a cantora afirma, em suas memórias, que planejava retornar em alguns meses. Antes de partir, Makeba foi até a gravadora *Gallotone*, onde gravou com o grupo *Skylarks* uma música com letra em inglês, que compôs em parceria com Gibson Kente, um escritor e produtor que ficaria conhecido na década de 1960 como pai do teatro negro sul-africano. Kente escreveu letras de música tanto para Miriam Makeba quanto para Letta Mbulu, cantora que também faria sucesso nos Estados Unidos anos depois. A música chamava-se *Goodbye To Africa*. A letra de certa forma representava uma despedida e a promessa de que retornaria em breve.



Figura 3: The Skylarks ¹⁴¹

No entanto, podemos supor que a cantora talvez pressentisse (ou soubesse) que seu retorno breve seria improvável. Miriam Makeba não estava saindo da União Sul-

¹⁴¹ THE SKYLARKS, *Goodbye To Africa*. Johannesburg: Gallotone, 1959.

Africana para fazer um simples show, ela estava indo à apresentação internacional de um filme que denunciava a opressão da população negra sul-africana pelo regime do apartheid. Sua saída, possivelmente, já levantaria suspeitas, e a possibilidade de um exílio era iminente. Levando isso em consideração, podemos sugerir que a música de despedida só fazia sentido porque a cantora sabia, de fato, da ameaça de exílio, e que, portanto, seu retorno não seria breve.

Outra hipótese que podemos levantar é que a própria artista tenha decidido viver fora de seu país de origem. Nesse sentido devemos lembrar que a vida dos negros na União Sul-Africana não era fácil, e sair do país podia ser uma estratégia em busca de melhorias. Além disso, sabemos que, após uma passagem pela Europa, a cantora foi viver nos Estados Unidos, que como já foi dito em muitos momentos neste texto, eram um espaço atrativo para os sul-africanos, inclusive porque a influência cultural americana era marcante.

Voltemos à música de despedida de Miriam Makeba. A voz de um orador insere o contexto, com uma melodia musical: *“Bothers and sisters, today we say goodbye to Africa’s queen of soul, Miriam Makeba. Good luck Miriam and please do come back to us soon”*.

Em seguida o canto se inicia e a cantora se despede:

Goodbye mother
goodbye father
and to you my little baby
goodbye
until we meet again
farewell dear friends
I am leaving
may the good lord be with you all
though I’m leaving
my heart remains with you¹⁴².

Possivelmente atrelada a uma estratégia comercial, essa foi a última música gravada na União Sul-Africana por Miriam Makeba, antes de deixar o país. A música

¹⁴² THE SKYLARKS, *Goodbye To Africa*. Johannesburg: Gallotone, 1959.

deixou um rastro e anunciou uma ausência que demoraria quatro décadas. Makeba daria início a uma nova jornada em sua vida.

Primeiros passos para uma vida no exterior, 1959

27 anos

Em seu primeiro voo, Makeba viajou sozinha, e nenhum branco quis sentar ao seu lado. Todos a olhavam com surpresa. O lado bom era que a janela era toda sua. Em suas memórias, a cantora lembra que o serviço de bordo inclinou sua cadeira, transformando-a em uma cama. Ela agradeceu e pegou sua bagagem para ir até o toalete, onde lavou o rosto, escovou os dentes e vestiu sua roupa de dormir. Quando ela saiu do toalete, todos começaram a encará-la. “*Pensei que fosse por eu ser negra*”, ela narra. Depois disso, Makeba afirma que foi para seu assento e dormiu confortavelmente até quase chegar em Amsterdam, onde haveria a primeira escala¹⁴³. A descrição deste episódio em suas memórias demonstra que a cantora pretendeu realçar o quanto estava despreparada para a vida fora de seu país, o que contribuiu para evidenciar sua coragem ao tomar tal decisão.

Perto do horário previsto para o pouso, anunciaram que seria servido um “café da manhã continental”. Segundo Makeba, a ideia do que seria esse café da manhã – provavelmente com alimentos de toda parte do continente europeu – tomou conta de seu imaginário. A Europa por muito tempo – e possivelmente ainda hoje –, como nos lembra Edward Said, foi representada no imaginário da população colonizada ou não-ocidental de forma estreitamente relacionada às ideias de superioridade e civilização¹⁴⁴. Os produtos europeus, mesmo que não fossem consumidos, eram propagandeados como superiores, tornando-se objetos de desejo ou signos de ostentação. Isso explica, em parte, a expectativa da cantora em relação ao café da manhã que lhe seria servido enquanto o avião se aproximava de Amsterdam.

Ela recebeu pão, café, geleia e manteiga. Esse talvez tenha sido seu primeiro contato que permitiu desconstruir representações fantasiosas do continente europeu. O segundo teria lugar em Londres, onde permaneceu por duas noites antes de seguir para a França. Segundo seu relato, Makeba ficou desapontada com a primeira visão que teve da cidade, que lhe pareceu comum, apesar do clima frio.

¹⁴³MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p 76.

¹⁴⁴SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O pouso seguinte da cantora foi em território francês, onde pegaria um trem para seu destino final. Makeba lembra que, nesta última etapa da viagem para Veneza, sentiu-se insegura. Será que aquele era realmente seu lugar; será que o público iria gostar dela cantando no filme, ou acharia graça de suas pretensões?¹⁴⁵

Quando chegou em sua parada final, Leonel Rogosin a esperava com elogios: “*Miriam! A nova estrela!*”¹⁴⁶ Estava muito entusiasmado com sua presença. Steve Allen, apresentador de um programa de TV dos Estados Unidos, queria vê-la. O programa que apresentava - *The Tonight Show*- foi o primeiro “*Talk Show*” da televisão transmitido tarde da noite.

Até então, Miriam Makeba nunca tinha assistido televisão. Ao inserir esta informação em suas memórias, justamente quando menciona o convite para participar de um importante programa de TV, podemos interpretar como uma valorização por parte da cantora de sua trajetória, pondo em relevo sua coragem pessoal ao enfrentar tantos desafios.

Em Amsterdam os convites não cessavam, inclusive para atuações fora da Europa. Max Gordon, apresentador norte-americano e fundador do *Village Vanguard*, convidou-a para se apresentar nesse espaço nos Estados Unidos. Diante de tantos convites, uma pergunta ecoava: Como viajar para fora da Europa? O passaporte da cantora limitava seu trânsito ao continente europeu, mas o diretor Rogosin a encorajava, dizendo que isso era apenas um detalhe.

Makeba lembra que considerou Veneza uma linda cidade. Em suas memórias a cantora afirma que, assim que chegou, deixou a bagagem no hotel e resolveu caminhar um pouco, sendo seguida nas ruas por pessoas brancas. Relata que, estranhando tal fato, imaginou que podia estar cometendo alguma infração, como circular em uma área proibida para negros. Em sua autobiografia, a cantora justifica seus temores pelo fato de desconhecer as leis do país¹⁴⁷.

Neste novo momento da vida, Makeba enfrentava situações bem diferentes das que já tinha vivenciado. Até então Miriam Makeba, enquanto sujeito histórico, esteve imersa em uma realidade em que, por ser negra, mulher e cantora, tinha muitas de suas

¹⁴⁵MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988. p 77

¹⁴⁶*Ibidem*.

¹⁴⁷MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p. 78.

ações cerceadas pelo regime do apartheid. Foi a partir de suas experiências anteriores que Makeba interpretou as novas realidades em que esteve inserida¹⁴⁸.

Não pretendemos afirmar que a cantora não tenha passado por experiências de discriminação racial na Europa. Afinal, concordamos com Aimé Césaire a respeito da presença do racismo no continente europeu.¹⁴⁹ No entanto, a discriminação racial na Europa era diferente da segregação existente na União Sul-Africana, e também do racismo presente em colônias europeias na África, que eram até então as únicas realidades com as quais a cantora tivera contato.

Agora, além de negra, Makeba era estrangeira e sul-africana, tendo que aprender a interpretar a nova realidade em que estava inserida para conseguir se mover adequadamente dentro dela. Apesar de todas as diferenças, o racismo permanecia como um problema a ser enfrentado pela cantora.

Após esta primeira experiência inusitada, Makeba decidiu voltar ao hotel. Lá, foi abordada por uma mulher com três crianças, que disse algo em italiano que ela não conseguiu entender. A mulher pediu a Makeba que deixasse as crianças tocarem seu cabelo. As crianças nunca tinham visto um cabelo como o dela. Disseram que seu cabelo era belíssimo e bem macio, e que não machucava¹⁵⁰.



¹⁴⁸RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

¹⁴⁹CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

¹⁵⁰MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p. 78.

Makeba afirma que precisou aprender um pouco sobre a admiração que as pessoas sentiam por ela ser uma africana. Outras artistas negras, como Marpessa Dawn, do filme *Orfeu Negro*, tinham o cabelo liso e longo. Já Makeba se destacava, com seu cabelo curto e crespo. A cantora afirma que quando foi à praia foi seguida por fotógrafos e se sentiu incomodada, por ser muito tímida.

A curiosidade em torno de Makeba permite refletir sobre as representações dos africanos em diversos espaços europeus. Em meio aos discursos legitimadores do colonialismo, o mundo ocidental construiu uma imagem exótica da África e dos africanos, que pode ser exemplificada pela exibição da sul-africana Sarah Baartman como “não humana” em eventos europeus no século XIX, bem como através da trajetória do marinheiro Charles Marlow, que narra ambientes selvagens no livro de Joseph Conrad, publicado originalmente em folhetins na Inglaterra em 1899¹⁵². A narrativa de Makeba demonstra que a representação do africano como exótico permanecia presente na Europa na década de 1950, mesmo que esse exotismo fosse visto com certo encantamento.

*Come Back Africa*¹⁵³, como afirmado anteriormente, foi um filme gravado secretamente. A intenção do diretor era apresentar um pouco da vida e das relações sociais em Johannesburgo durante o período do apartheid. Entre outros elementos, o filme demonstra espaços de sociabilidade da população negra através da história de vida do personagem Zachariah. Em vários momentos, em função das escolhas e recortes do diretor, tais espaços são apresentados de forma atraente, de certa forma reificando o encantamento despertado pelos africanos nos outros continentes, especialmente na América e na Europa¹⁵⁴.

¹⁵¹ Fonte: DRUM, Outubro de 1959.

¹⁵² CONRAD, J. *O coração das trevas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

¹⁵³ COME BACK AFRICA. Direção Lionel Rogosin. South Africa/ United States: Milestone Films, 1959.

¹⁵⁴ Para uma discussão do filme enquanto fonte ver: FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992./ MELEIRO, Alessandra. *Cinema no Mundo. África*. Vol. 1. São Paulo: Escrituras, 2007.

Em uma das cenas, Miriam Makeba canta duas músicas em um clube (*shebeen*). Essas duas músicas, “*Into yam*” e “*Lakutshon’ Ilanga*”, abriram portas em sua carreira, mas também fecharam outras. Lara Allen argumenta que essas músicas ficaram populares na década de 1950, em parte pelo fato de terem sido cantadas no filme por Miriam Makeba, e se tornaram referências para o jazz sul-africano. Vale lembrar que, naquele contexto, a música africana conquistava espaço, também, no cenário internacional.

Lara Allen analisa “*Into Yam*”, de Doroth Masuka¹⁵⁵, como uma crítica a problemas presentes na vida de muitos negros sul-africanos, como abuso de álcool e relações amorosas abusivas. A popularidade da música, segundo a autora, foi expressiva. Pessoas ouviam e cantarolavam seu ritmo em vários lugares¹⁵⁶.

A autora ainda argumenta que as músicas gravadas por Makeba contribuíram para a expansão e a consolidação do jazz sul-africano¹⁵⁷. Entretanto, devemos lembrar que músicas africanas já circulavam na Europa e América. A ausência de créditos para determinadas composições contribuiu para o silenciamento, intencional ou não, sobre a presença da música sul-africana na Europa e nos Estados Unidos. Um exemplo disso é o sucesso da música “*The Lion Sleeps Tonight*”, que culminou na gravação da mesma no primeiro álbum ao grupo *The Tokens*, em 1961. Muitos conhecem a música e poucos sabem que sua composição é obra do sul-africano Salomon Linda¹⁵⁸.

Voltemos para Veneza. Segundo Makeba, no dia da apresentação de *Come Back Africa* no festival de cinema, ela se arrumou sem acreditar que o público estava interessado em vê-la. Em seu relato, a cantora afirma que, quando caminhou pela passarela, o público gritou “*África*”¹⁵⁹. O documentário foi premiado¹⁶⁰. O diretor do

¹⁵⁵ALLEN, Lara. Seeking the significance of two ‘classic’ South African jazz standards: sound, body, response. *Studies in Africa*, vol.45 n.2, 91-108.

¹⁵⁶*Ibidem*.

¹⁵⁷Allen argumenta que músicos sul-africanos criticaram a cantora por fazer sucesso com suas músicas no exterior. Ver.: *Ibidem*

¹⁵⁸Situação semelhante ocorreu quando a cantora Shakira, cantou a música “*Waka Waka*” na Copa do Mundo de 2010. A música possui uma versão cujo nome é “*Zangaléwa*”, da banda camaronesa Golden Sounds, de 1986. A cantora em entrevista concedida a coletiva de imprensa da copa de 2010, em Johannesburgo, fala sua inspiração para a composição da música, mas não faz nenhuma versão a versão camaronesa. Entrevista: ASSOCIATED PRESS. Shakira Goes 'Waka Waka' in Africa. 2010. (1m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUSMDzLJtfU> (acesso: 28/01/2019). Em matéria na revista Exame estima-se que o álbum da copa de 2010 rendeu 2,5 milhões de dólares. Segundo o site o dinheiro foi revertido em doações. <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/album-de-musicas-da-copa-de-2010-gera-us-2-5-mi-em-doacoes/> (acesso: 28/01/2019).

¹⁵⁹Tal saudação reflete o encantamento que o continente africano exercia sobre o público europeu, mesmo que ainda sob o prisma do exotismo.

¹⁶⁰O filme também ganhou outros prêmios: Vancouver Film Festival, 1959 ; Time Magazine, 1960; Chevalier de la Barre, Paris, 1960. In.: Milestone Films, *Come Back Africa*, 2011.https://comebackafrica.files.wordpress.com/2011/08/come_back_africa_press_kit.pdf (Acesso em 31.01.2019)

filme, Rogosin, teria dito a Makeba que aquele era o início de sua carreira internacional¹⁶¹. De fato, após a participação no Festival de Vezeza, Makeba e Rogosin retornaram a Londres, onde a cantora buscava o visto para entrar nos Estados Unidos.

Em Londres, Makeba ficou hospedada em um pequeno apartamento e trabalhou como babá dos filhos de Rogosin. Sobre esse ponto, é possível fazer uma indagação. Será que uma artista branca, europeia ou norte-americana, que acabasse de participar com sucesso do Festival de Veneza, trabalharia como babá dos filhos do diretor? Podemos supor, mesmo sem certeza, que Makeba tenha sido vítima de discriminação, bem como de seu próprio desconhecimento sobre os códigos que regiam o mundo artístico fora de seu país de origem. Corroborando a ideia de que algumas dificuldades enfrentadas pela cantora foram motivadas pela incompatibilidade de códigos culturais que regiam as relações nesses novos espaços, Makeba afirma que, em Londres, por vezes evitou a ida a restaurantes por não saber como agir diante de tantos brancos.

Miriam Makeba passou por várias situações, ao longo de sua vida, que trouxeram à tona lembranças de vivências traumáticas em seu país de origem. A cantora conta que, em Londres, enquanto caminhava pela rua, se perdeu e foi abordada por policiais. Como vimos, sua experiência com policiais na União Sul Africana fora traumática. Makeba conta que, embora a abordagem a tenha assustado, os policiais ingleses foram gentis e solícitos, e por isso ela ficou surpresa, sem saber o que fazer.

Um dia, ainda em Londres, Makeba foi convidada para cantar no programa *In Town Tonight*. A cantora lembra que, no dia de sua apresentação, o tema do programa foi o envio de uma nave espacial russa para a Lua. Durante a participação, especialistas comentaram o assunto, que ela praticamente desconhecia.

Neste período Herry Belafonte, um cantor norte-americano muito conhecido, estava em Londres. Na ocasião, Makeba contou que havia sido convidada para ir aos Estados Unidos para participar do *Steve Allen Show* e do *Village Vanguard*. Interessado no caso, Belafonte ajudou-a a conseguir o visto de entrada nos Estados Unidos. Pouco antes, a cantora havia aceitado uma proposta de casamento de Sony. No entanto, o noivado não poderia seguir. A cantora e o trompetista seguiriam caminhos distintos.

Estados Unidos da América, 1959.

27 anos - A construção da carreira internacional

¹⁶¹MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p. 79



Figura 5: Miriam Makeba e Harry Belafonte, 1959 ¹⁶²

A chegada de Makeba à América ocorreu em 1959. No mesmo momento em que narra a viagem para os Estados Unidos, a cantora comenta a independência do Gana, ocorrida em 1957. A referência à independência do Gana, na verdade, abre caminho para comentários sobre a influência que, segundo a cantora, os Estados Unidos exerciam sobre a nova nação¹⁶³. De todo modo, cabe realçar que, ao construir suas memórias, a cantora tenha selecionado dois eventos significativos, transformados em marcos do início de sua carreira internacional e de sua nova identidade artística. A referência simultânea à mudança para os Estados Unidos e à independência do Gana, em suas memórias, parece refletir uma leitura, *a posteriori*, dos caminhos trilhados e da identidade construída pela cantora após a chegada à América. Caminhos esses marcados, como veremos, pela proximidade à luta pelos direitos civis dos afro-americanos e pelo apoio às causas independentistas africanas e ao pan-africanismo.

A militância política se intensificou em sua vida, embora isso seja negado por diversas vezes em suas memórias. De fato, Makeba foi apresentada ao mundo por sua participação em *Come Back Africa*, um filme de crítica ao apartheid, em um momento em que cresciam as mobilizações internacionais contra o regime.

¹⁶² Fonte: DRUM, Abril, 1960.

¹⁶³ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.83

Após chegar aos Estados Unidos, Makeba passou dois dias em *Manhattan* e depois seguiu para a Califórnia, para se apresentar no *Steve Allen Show*. Para as apresentações na América do Norte, a cantora adaptou um pouco seu figurino. No *The Village Vanguard* se apresentou de vestido longo, com brincos e um longo cordão. Mas a mudança não foi verificada apenas nas vestimentas. Makeba seria acompanhada por novos músicos, se apresentaria para novos públicos, e teria uma nova rotina. Neste primeiro momento tudo foi acompanhado e orientado de perto por Belafonte, que passou a ser chamado por ela de “*Big Brother*”.

Em Los Angeles, Makeba conheceu o apresentador do *Steve Allen Show*, que elogiou sua performance em “*Come Back Africa*”, ao cantar “*Into yam*”. A participação da cantora no programa seria ao vivo, para uma audiência de cerca de sessenta milhões de telespectadores.

O programa estava no nono episódio de sua quarta temporada¹⁶⁴. No mesmo episódio também se apresentariam a cantora de jazz norte-americana June Christy, que no ano de 1959 havia gravado três álbuns, o cantor de jazz Mel Tormé, e o ator Mickey Rooney. Makeba se apresentou de vestido, usando colares. Tinha 27 anos de idade, era magra, alta, com cabelos curtos.

Em seu relato, Makeba afirma que, já de volta ao frio de Nova York, foi abordada na rua por uma mulher que tinha visto sua participação no *Steve Allen Show*. Pouco depois, outra mulher fez a mesma abordagem, e uma menina lhe pediu um autógrafo pela primeira vez¹⁶⁵.

Max Gordon ofereceu-lhe um contrato de quatro semanas para cantar no *Village Vanguard*, um pequeno clube de jazz em Nova York. Em seu relato, Makeba afirma que estava confusa sobre sua participação, pois não se considerava uma cantora de jazz. Entretanto, devemos lembrar que o *jazz* foi uma de suas maiores influências, desde a época em que vivia em sua terra natal.

Para a apresentação no *Village Vanguard*, Makeba ensaiou cinco músicas. A princípio ela cantaria quatro, a última ficaria para o *bis*. Em sua autobiografia, a cantora afirma que, para esta apresentação, precisou fazer um penteado que lhe desagradou, pois gostava de seu cabelo natural e nunca usava maquiagem.¹⁶⁶ Ainda, em vídeos de

¹⁶⁴INMAN, David M. *Television Variety Shows: Histories and Episode Guides to 57 Programs*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2005.

¹⁶⁵MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p 85.

¹⁶⁶*Ibidem*.p. 86

diferentes épocas podemos vê-la maquiada, de acordo com padrões estéticos ocidentais¹⁶⁷. É possível que o desejo de afirmação de sua estética natural, no momento da escrita da autobiografia, tenha levado Makeba a afirmar que não usava maquiagem em suas apresentações.

Nas participações realizadas no *Village Vanguard*, muitos artistas famosos foram assisti-la. Além do “*Big Brother*” Belafonte, passaram por lá Sidney Poitier, Duke Ellington, Diahann Carroll, Nina Simone, Miles Davis. Em sua autobiografia, Makeba afirma que admirava há anos todos esses artistas.

Belafonte a acompanhava de perto no esforço de se adaptar às expectativas do público americano. Por mais que Makeba persistisse em cantar em sua língua e valorizar a cultura negra sul-africana, ela precisou se adequar. A cantora afirma que Belafonte tratou-a como uma pupila, dando conselhos até mesmo sobre como se portar em apresentações: “Em um clube noturno, nunca inicie a música até todos fazerem silêncio”¹⁶⁸.

Belafonte era muito conhecido nos Estados Unidos, não apenas por sua carreira artística, como também por sua militância política. Quando jovem, frequentou a escola teatral *Dramatic Workshop*, onde sofreu influência do músico e ativista pelos direitos civis Paul Robeson. Com seu álbum *Calypso* (1956), Belafonte ficou nas paradas musicais por 31 semanas e vendeu um milhão de cópias.

Voltemos à noite de estréia de Miriam Makeba no *Village Vanguard*. Após o silêncio da plateia, a cantora começou “*Jikele Mayweni*”. A segunda música foi “*Back of the Moon*”, e a terceira uma música em xhosa chamada “*Qonqgonhthwane*”, que ficaria conhecida como “*Click Song*”. Em seguida, Makeba cantou uma música em *Yiddish* (“*Seven Good Years*”), que aprendeu quando ainda estava no *African Jazz and Variety*. No bis, como esperado, ela cantou “*Nomeva*”. Miriam Makeba foi a primeira cantora sul-africana a trilhar uma carreira com tamanho alcance nos Estados Unidos¹⁶⁹.

Depois da apresentação, Makeba e os músicos foram a uma festa no apartamento de Belafonte. Muitas pessoas brancas estavam presentes, e Makeba afirmou não ter se

¹⁶⁷ Utilizaremos para reforçar nosso argumento um vídeo de 1987, no qual a cantora aparece maquiada. O vídeo escolhido está disponível no canal oficial da cantora. MIRIAM MAKEBA OFFICIAL CHANNEL. *Miriam Makeba - Ibhahhalazi (Live) (1987 Pioniere OS Dresden Ballett)*. 2015. (2m28s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=50agUbFwA5k> (acesso 19/01/2019).

¹⁶⁸ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.86

¹⁶⁹ *Ibidem*.P.87

sentido confortável com elas¹⁷⁰. Tal sensação dialoga com sua trajetória, da infância até os primeiros anos da vida adulta.

Segundo Makeba, em muitos locais que frequentava lhe faziam perguntas sobre o apartheid. Em sua autobiografia, a cantora afirma que não se sentia à vontade com essas perguntas, pois não pretendia falar sobre política. Tais perguntas se explicam, em parte, pelo crescimento das tensões raciais nos Estados Unidos naquele contexto, em que a mobilização dos negros pelos direitos civis crescia a olhos vistos. É possível sugerir que muitos americanos, negros ou não, quisessem saber mais sobre o apartheid porque a segregação racial era uma realidade próxima, presente em alguns estados do seu próprio país.

Em suas memórias, a cantora menciona que, após um espetáculo, foi procurada por dois homens, que percebeu serem africanos. Segundo Makeba, eles disseram que foram ao seu show por acreditarem que iriam ouvir música sul-africana. Por conta disso, perguntaram por que ela não cantava *lietjies*, um gênero musical africano. Sua resposta teria sido taxativa: enquanto eles não cantassem em sua língua, ela não iria cantar na língua deles. O fato de ter escolhido incluir esse episódio em sua autobiografia revela que, ao menos no final da década de 1980, a cantora pretendeu assumir claramente uma posição – e também uma identidade – crítica em relação ao apartheid. Nesse sentido, pouco importa se aquela foi a verdadeira resposta da cantora aos africanos que a abordaram em 1959 ou 1960. O que importa é que, ao lembrar essa história, a cantora tenha abordado questões cruciais daquele final da década de 1980, em que o regime do apartheid sofria duras críticas dentro e fora da África do Sul: Quem seriam os verdadeiros sul-africanos? Qual seria, enfim, a autêntica cultura sul-africana?

Após a temporada no *Village Vanguard*, a cantora passou a se apresentar no *Blue Angel Club*. Enquanto o *Village Vanguard* era frequentado por jovens estudantes, muitos deles afro-americanos e africanos, o *Blue Angel* tinha um público mais branco e elitista¹⁷¹.

Em seu relato autobiográfico, Makeba afirma que, desde que chegara aos Estados Unidos, não tinha conversado com sua mãe. No entanto, quando conseguiu telefonar, foi informada de que sua filha Bongki, que morava com a avó há sete anos, precisava ir ao seu encontro. Cristina não lhe deu explicações detalhadas sobre o motivo, embora Makeba

¹⁷⁰ *Ibidem*.P.87

¹⁷¹ *Ibidem*.P.90

tenha perguntado. No dia seguinte à ligação, Makeba começou a preparar a viagem da filha¹⁷².

Nesse primeiro período em que viveu nos Estados Unidos, enquanto não encontrava um espaço para si, Makeba viveu na casa de Mburumba Kerina, namibiano envolvido na fundação da Organização do Povo do Sudoeste Africano (SWAPO), que lutou pela independência do território. A esposa de Mburumba, Jane, era da Califórnia.

A Namíbia é um país africano que teve uma primeira experiência de colonização com a Alemanha, e depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi administrado, principalmente, pela União Sul-Africana. Desde 1920 a região ficou sob o domínio de seu vizinho do sul. Em 1959, durante um protesto contra a retirada de negros de uma área que seria reservada para brancos, tropas sul-africanas atiraram nos manifestantes. Depois desse episódio, ativistas políticos negros foram para o exílio. Entre eles estava Mburumba Kerina, com quem Makeba morou por um tempo nos Estados Unidos¹⁷³.

Kerina trabalhava na Organização das Nações Unidas (ONU), como representante da luta pela independência da Namíbia. Makeba não menciona, em suas memórias, a atividade política de seu anfitrião, nem explica como chegou até ele, ou o motivo de ter se hospedado em sua residência. Tais omissões possuem estreitas relações com a insistência de Makeba, na autobiografia, em negar qualquer tipo de envolvimento político ao longo de sua trajetória. No entanto, como veremos em outras partes desta dissertação, Makeba esteve envolvida, em diferentes momentos, com personalidades políticas importantes de sua época, o que nos leva a encarar com grandes reservas sua afirmação recorrente de desinteresse pela política. Vale lembrar que através de Kerina a cantora passou a frequentar a ONU, onde teve contato com personalidades políticas importantes, especialmente voltadas para questões do continente africano.

Ao mesmo tempo em que omite, em sua autobiografia, explicações importantes sobre algumas atividades e interlocutores, a cantora escolhe fornecer informações que, à primeira vista, parecem descoladas da narrativa principal. No ano de 1960 teve lugar, no continente africano, a independência de dezessete colônias¹⁷⁴. Esses acontecimentos são comentados pela cantora, inclusive com orientações espaciais sobre a localização dos jovens países. Tais referências sugerem que, nos anos 1980, Makeba pretendeu reforçar

¹⁷²*Ibidem*.p.90

¹⁷³GEWALD, Jan-Bart. Imperial Germany and the Herero of Southern Africa: Genocide and the Quest for Recompense. In.: JONES, Adam. *Genocide, War Crimes and the West*. London & New York: ZED BOOKS, 2014.

¹⁷⁴MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.92

sua ligação com a África, entrelaçando acontecimentos de sua vida com eventos fundamentais da história do continente.

Em função de sua agenda de shows, Makeba passou a conhecer muitos artistas norte-americanos que iam assisti-la, como a atriz Elizabeth Taylor, o ator Laurence Harvey e as cantoras Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan. Sua popularidade não parava de crescer. Um dia, quando retornava para casa caminhando, a cantora avistou um cartaz anunciando “*Come Back Africa*, estreando Miriam Makeba”¹⁷⁵. Embora sua participação no filme durasse poucos minutos, seu sucesso nos shows transformara seu nome em um atrativo publicitário.

A participação em “*Come Back Africa*” foi decisiva para que Makeba fosse vista, nos Estados Unidos, como um símbolo da luta contra o apartheid. Por outro lado, essa imagem contribuiu para despertar o interesse dos ativistas negros norte-americanos pela cantora. Afinal, eles também lutavam contra a segregação racial em seu próprio país.

Segundo Ruth Feldstein, é difícil demarcar de modo exato quando começaram as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos¹⁷⁶. A presença de escravos negros nos Estados Unidos remonta ao período colonial. Após a independência do país, em 1776, foi mantida não apenas a escravidão, como também o tráfico de africanos escravizados¹⁷⁷. No século XIX, as discussões em torno da abolição geraram um campo conflituoso, marcado por fortes divergências entre os territórios do norte e do sul, o que culminou na guerra de secessão (1861-1865). A escravidão foi abolida em 1865, durante a guerra civil americana.

Em 1867, o Congresso dos Estados Unidos aprovou a Lei de Reconstrução, garantindo que os estados da União tivessem suas próprias constituições, desde que não ferissem a constituição nacional. Entre 1876 e 1965, a partir de um impulso inicial no Mississippi, leis locais e estaduais de segregação racial se alastraram, variando em grau e condições de estado para estado¹⁷⁸.

Algumas leis exigiam que as escolas e a maioria dos locais públicos (incluindo trens e ônibus) tivessem instalações separadas para brancos e negros. Em algumas

¹⁷⁵*Ibidem*.p.94

¹⁷⁶FELDSTEIN, Ruth. *How It Feels to Be Free: Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*. New York: Oxford University Press, 2013.

¹⁷⁷SALLES, Ricardo. Capitalismo, Estados Unidos e o tráfico internacional de escravos no século XIX. *Almanack* Nº.17 Guarulhos Sept./Dec. 2017.

¹⁷⁸PURDY, Sean. “Rupturas do Consenso, 1960-1980”. In: KARNAL, Leandro et. al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo, Contexto, 2007. pp.235-256;

regiões, os locais de moradia também passaram a ser ditados por critérios raciais. Tal legislação segregacionista ficou conhecida genericamente como “Leis de *Jim Crow*”.

Miriam Makeba, primeiro álbum, 1960



Figura 6: Miriam Makeba, 1960. ¹⁷⁹

Bongi chegou aos Estados Unidos com nove anos de idade, e precisou ir para uma escola com reforço, pois sabia pouco inglês. Com a menina veio a notícia da doença de sua avó Cristina, mas Makeba não podia fazer nada a respeito enquanto estivesse na América.

Com o sucesso do show e da participação em programas de TV, Makeba teve oportunidade de gravar seu primeiro álbum na RCA Victor Studio, uma das gravadoras mais importantes dos Estados Unidos. A RCA também mantinha contrato com Belafonte, que ajudou em todo processo, desde a contratação de Miriam Makeba até a gravação do disco.

O disco teria o nome da cantora: Miriam Makeba. Com tudo praticamente pronto, surgiu um problema. O contrato de Makeba com a *Gallotone*, em Johannesburgo, ainda estava em vigência. A gravadora estava cobrando da RCA 75 mil dólares para liberar a

¹⁷⁹ MAKEBA, Miriam. *Miriam Makeba*. New York: RCA Victor Studio, 1960

cantora. Após negociações, as duas gravadoras chegaram a um acordo. A RCA pagaria à *Gallotone* uma indenização de 45 mil dólares, os lucros desse primeiro disco cobririam essa dívida. O fato da RCA ter aceitado tal acordo revela que a gravadora tinha grandes expectativas comerciais em relação à sua nova artista contratada.

O álbum teve boa recepção. Makeba reconhece, em suas memórias, que a militância política em prol dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos aguçava o interesse pela cultura e pela estética africana, contribuindo para o sucesso do seu disco. O álbum tinha quatorze faixas, sendo que dez delas não eram cantadas em inglês. Os músicos de Belafonte ajudaram na produção.

Nesta época, Makeba fez apresentações em Chicago por uma semana. Bongie estava de férias e a acompanhou. Um dia, pouco antes da apresentação, a cantora recebeu um telefonema da União Sul-Africana. Sua mãe havia falecido. Apesar disso, os produtores não deixaram que o show fosse adiado.

Os shows seguintes daquela semana foram cancelados, pois Makeba pretendia viajar para seu país para comparecer ao funeral. No consulado sul-africano, onde foi providenciar o visto de entrada, sua identidade de nativa, negra e portadora de poucos direitos voltou à tona. Ali ela era apenas uma *kaffir*, expressão depreciativa usada na União Sul-Africana para designar os negros¹⁸⁰.

Depois de um tempo de espera, a cantora foi atendida. Ao receber seu passaporte, o funcionário do consulado carimbou a palavra “inválido”. A partir de então, Makeba tornou-se oficialmente uma exilada, impedida de entrar em seu país até mesmo para ir ao funeral de sua mãe. Em suas memórias, afirmando ter ficado surpresa pelo ocorrido, a cantora defende que nunca tinha abordado assuntos políticos em suas entrevistas, pois ainda era perigoso¹⁸¹.

De todo modo, sua participação no filme “*Come Back Africa*”, que criticava o regime do apartheid, fora interpretada como um ato político. Além disso, Makeba estava se aproximando, naquele contexto, da luta dos negros americanos pelos direitos civis.

O envolvimento de Makeba na luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos foi expressivo. Após as apresentações em Chicago, a cantora foi para Atlanta, Geórgia, onde cantou em um comício do reverendo Martin Luther King. Luther King era líder da SCLC – Conferência da Liderança Cristã no Sul –, organizada para lutar pelo fim da segregação racial. Considerado um dos mais influentes militantes pela igualdade de

¹⁸⁰ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.98

¹⁸¹ *Ibidem*.p.98

direitos entre negros e brancos, defendendo a não violência para alcançar esse objetivo, Luther King seria agraciado com o Prêmio Nobel da Paz em 1964.

Embora Makeba negue com veemência, em vários momentos de sua autobiografia, o envolvimento em assuntos políticos, podemos duvidar que ela tenha participado inocentemente, sem saber do que se tratava, do comício de Martin Luther King. Corroborando essa ideia, sabemos que Miriam Makeba esteve fortemente envolvida com outras personalidades e movimentos importantes da militância negra norte-americana. Voltaremos a isso posteriormente. Por ora, lembremos que a militância negra neste período foi intensa, abarcando não apenas reivindicações no plano jurídico, mas também a valorização da cultura e da estética negra, num movimento conhecido como “*Black is beautiful*”.

É importante lembrar que no período em que fez apresentações no Sul dos Estados Unidos, Makeba conviveu, novamente, com a segregação racial, tendo sido impedida de entrar, com Belafonte e sua esposa Julie, em um restaurante onde pretendiam jantar. Em sua autobiografia, a cantora afirma que, na ocasião, apenas pensou “*aqui estamos nós de novo*”¹⁸². Em seu país existia o apartheid, e ali existiam as “*Leis de Jim Crow*”.

A forma como os negros eram tratados em algumas localidades dos Estados Unidos, principalmente no Sul, se assemelhava à forma como eram tratados na União Sul-Africana. Ali não existiam as *Townships*, mas existiam os guetos. Os negros não podiam morar em qualquer lugar, ou sentar em qualquer lugar nos ônibus.

Naquela altura, outros artistas sul-africanos despertavam atenções na Europa e nos Estados Unidos. O espetáculo *King Kong* fazia uma turnê pela Europa, incluindo sua amiga Letta, que a havia substituído no musical, e Hugh Masekela. Cabe realçar que o musical divulgaria, fora do continente africano, a crítica ao regime do apartheid. No mesmo ano em que o espetáculo saiu em turnê pela Europa, em 1961, a União Sul-Africana saiu da *Commonwealth* e se tornou a República da África do Sul. Tal mudança não provocou alteração nas leis do apartheid, e o país continuou com o mesmo sistema de opressão.

Também em 1961, Makeba fez várias viagens em turnê com Belafonte, nos Estados Unidos e no Canadá. Passaram por Massachussetts, Rochester, Nova York, Toronto, Vancouver, Califórnia, Boston e Philadelphia. Quando se apresentaram no

¹⁸²MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.100

Carter Barron Amphithater em Washington, Makeba foi abordada por dois homens da embaixada sul-africana, que lhe deram um colar de presente, que diziam ser de sua “tribo”. Na sua autobiografia, ela afirma ter sentido muita raiva e perguntado a que “tribo” eles se referiam. A resposta teria sido direta: xhosa.

Uma das medidas adotadas pelo regime do apartheid, com o objetivo de manter a população negra subjugada, foi dividi-la a partir de critérios étnicos. No entanto, mesmo no início de sua carreira, Makeba já havia assumido uma identidade que ultrapassava barreiras étnicas, uma vez que ela cantava em diferentes línguas oriundas de diferentes grupos sociais sul-africanos, como xhosa e zulu. Cabe mencionar, ainda, que a expressão “tribo” é marcada, historicamente, pela ideia de inferioridade, especialmente no que diz respeito às populações africanas. Essas duas informações talvez expliquem a forma como Makeba expos o corrido.

Por outro lado, é possível sugerir que a tomada de consciência crítica relativa às ideias de tribalismo e etnicidade, por parte da cantora, tenha ocorrido nos Estados Unidos, em função do contato com os movimentos negros e as influências do pan-africanismo.

Cabe refletir, ainda, sobre os possíveis motivos que levaram a embaixada sul-africana a oferecer um presente à Miriam Makeba. É possível imaginar que a aproximação à cantora, que certamente seria fartamente divulgada pelos meios de comunicação, fosse uma tentativa de amenizar, diante da opinião pública, a imagem fortemente negativa do regime sul-africano. Por outro lado, do ponto de vista da cantora, podemos imaginar que a repercussão do fato poderia ser lida em termos de cooptação, arranhando a sua imagem de representante da resistência africana nos meios negros e progressistas norte-americanos e sul-africanos.

Depois da turnê com Belafonte, Makeba se apresentou no *Apollo Theater*, no Harlem. Este local era simbólico, pois muitos artistas que ela admirava tinham se apresentado lá: Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Lena Horne, Eartha Kitt, Peral Bailey e Josephine Baker. Agora era sua vez.

Em 1962 a cantora se mudou para um apartamento maior, no edifício onde moravam Ray Charles, um dos maiores jazzistas norte-americanos, Brock Peters, Abbey Lincoln e Horace Silver. Um dia, Makeba recebeu uma visita inesperada de Hugh Masekela, que havia terminado a turnê de *King Kong* em Londres e pretendia estudar música na *Manhattan School of Music*, em Nova York. Makeba, que conhecia Masekela desde que ele tinha quatorze anos, ofereceu-se para hospedá-lo por um tempo, até que ele

encontrasse onde morar. Era agora era um homem de 24 anos, e pouco tempo depois os dois iniciaram um relacionamento amoroso.

Auge da carreira, EUA, 1960 28 anos

O aniversário do presidente Kennedy estava por chegar e seria comemorado na *Madison Square Garden*. Através de Belafonte, Makeba foi convidada para cantar na festa, onde se apresentariam ou estariam presentes muitos outros artistas. Em sua narrativa, Makeba afirma ter ficado surpresa com o convite: “*uma pequena africana cantando para o presidente do EUA*”.¹⁸³ Ao incluir esta frase em suas memórias, a cantora reforça a sua imagem, marcante na década de 1980, de representante da África em todo o mundo.

No dia da festa Makeba não estava tão bem de saúde, mas mesmo assim cantou “*Wimoweh*”, uma música que circulou por várias partes do mundo, em diferentes versões¹⁸⁴. A música foi composta em 1939 pelo sul-africano negro Salomon Linda. Originalmente recebeu o título de “*Mbube*”, que significa leão na língua zulu. Carol Muller afirma que sua letra possui forte relação com o fato de Salomon Linda lembrar-se de ter visto, na infância, um leão caçando¹⁸⁵. A letra original era menos extensa do que a presente em versões posteriores. Com uma mensagem direta, mencionava a presença de um leão. Em dois minutos e quarenta e três segundos, a música se destacava, principalmente, pelo ritmo.

Em 1940, a música de Linda vendeu mais de 100 mil cópias no Sudoeste Africano, de onde foi enviada, por um locutor de rádio, para os Estados Unidos. Em 1950, em uma gravação do grupo *The Weavers*, adquiriu o nome de “*Wimoweh*” porque, segundo Muller, os músicos do grupo americano não compreenderam a pronúncia do título em zulu. Nessa versão, o canto principal passou a ser acompanhado por instrumentos, diferindo da versão original, em que os acordes eram vocalizados por *backing vocals*¹⁸⁶.

Após essa gravação, a música passou a ser relacionada quase sempre aos *The Weavers*. Depois disso, George Weiss agregou novas palavras à letra e a música, gravada pelo grupo *The Tokens* em 1961, passou a ser conhecida pelo título “*In the Jungle (The*

¹⁸³*Ibidem*.p. 107

¹⁸⁴*Ibidem*.p.108

¹⁸⁵MULLER, C. *Focus- music of South Africa*. New York: Routledge, 2008. p.5.

¹⁸⁶*Ibidem*.

Lion sleeps tonight)”. Essa é sua versão mais popular, que foi incluída na trilha sonora do filme “*The Lion King*”, produzido pela Walt Disney.¹⁸⁷

Cabe ressaltar que o compositor Salomon Linda não se beneficiou financeiramente do sucesso internacional de sua música. Poucas vezes mencionou-se sua autoria, e Linda não recebeu direitos autorais, que segundo Muller eram negados a grande parte dos sul-africanos negros durante o regime do apartheid. Linda morreu pobre na África do Sul, em 1960, e apenas seus herdeiros conseguiram se beneficiar financeiramente de sua obra, a partir de fevereiro de 2006¹⁸⁸.

Em 1960, Miriam Makeba gravou “*Wimoweh*” em seu primeiro disco. De acordo com Carol Muller, essa música abriu oportunidades para a cantora, pois cerca de dez anos antes de seu primeiro disco, tinha sido uma porta de entrada para os ritmos sul-africanos nos Estados Unidos. De todo modo, ressaltamos que a versão gravada por Makeba buscou se aproximar da versão original de Samolon Linda, afastando-se da versão do grupo *The Weavers*, gravada em 1950 nos Estados Unidos.

Makeba gravou *Mbube* na faixa 7 de seu LP de 1960. Através da cantora, a música voltou a circular na década de 1960 com o nome original, e na língua zulu. Foi essa versão, mais próxima da original, que Makeba cantou no aniversário do presidente dos Estados Unidos.

Após apresentar-se, Makeba voltou para casa, por estar indisposta. Logo depois, recebeu a visita de um homem alto, que disse que o presidente gostaria de vê-la novamente. Makeba relata, em suas memórias, que durante a festa Kennedy tinha conversado com ela, afirmando que estava muito feliz por ter uma artista africana em seu aniversário.¹⁸⁹ Ao convidar Makeba para sua festa, Kennedy acenava para os negros norte-americanos que lutavam por igualdade de direitos, uma causa pela qual o presidente ficaria lembrado. Por vontade própria ou levada pelas circunstâncias, Miriam Makeba se tornava, cada vez mais, um símbolo da luta dos negros por melhores condições de vida, e não apenas na África do Sul.

Naquela altura o queniano Tom Mboya convidou-a para fazer um show durante um evento em que discursaria, com o objetivo de arrecadar fundos para levar estudantes

¹⁸⁷THE LION KING. Direção Rob Minkoff, Roger Allers. Estados Unidos da América: Buena Vista Pictures, 1994.

¹⁸⁸*Ibidem*.

¹⁸⁹MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.109

quenianos para a América¹⁹⁰. Após o alcance da meta, Makeba foi convidada para fazer um show no Quênia, a fim de arrecadar fundos para as órfãs da guerra do Mau-Mau¹⁹¹.

A viagem ao Quênia, em 1962, foi a primeira oportunidade de regresso da cantora ao continente africano. A partir do Quênia, Makeba foi para a Tanzânia, que tinha acabado de conquistar a independência. Na ocasião, conhecendo sua condição de exilada, o presidente Julius Nyerere ofertou-lhe um passaporte da Tanzânia.

Neste momento, de acordo com sua autobiografia, Makeba sentiu que não era apenas uma mulher sul-africana, pois pertencia a todo o continente africano. Tal afirmação reflete sua aproximação aos movimentos independentistas africanos, bem como à ideologia pan-africana, que marcariam sua trajetória e sua imagem até o fim de seus dias. Segundo Makeba, ela percebia que sua própria vida tinha algo em comum com a emergência das nações na África. Ela própria e os demais africanos tinham vozes, e estavam descobrindo o que podiam fazer com elas¹⁹². Através desta afirmação, a cantora resume uma identidade e um projeto pessoal evidenciados em vários momentos de sua trajetória. Makeba sua imagem a dos africanos perante o mundo.

Em 1963, de volta aos Estados Unidos, Makeba participou do Comitê Especial contra o apartheid na ONU. Reunida com 12 membros do Comitê, a cantora discursou: “Por favor, eu apelo para que a ONU use sua influência para abrir as portas das prisões e campos de concentração da África do Sul, onde milhares de pessoas – homens, mulheres e crianças – agora estão presos”. Pelo que se percebe, a aproximação ao movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos e à luta pelas independências africanas não foi capaz de afastá-la da crítica ao apartheid. Com efeito, a participação nessas três frentes de luta, estreitamente relacionadas aos ideais pan-africanos, tornaram-se elementos essenciais da imagem e da identidade de Miriam Makeba.

Sobre esse aspecto, Makeba lembra que foi aconselhada por Belafonte, que sugeriu que ela tomasse muito cuidado com sua exposição pública nos Estados Unidos, pois um dia teria a oportunidade de falar sobre os interesses de seu povo.

¹⁹⁰ Tom Mboya participou de vários comícios, nos Estados Unidos, em prol da campanha pelos direitos civis dos negros. Além disso colaborou, com John Kennedy e Martin Luther King, em campanhas de arrecadação de fundos para a ida de estudantes quenianos para universidades americanas. Fundador do Partido da Independência do Quênia (KANU) e importante líder pan-africanista, após a independência do Quênia tornou-se Ministro do Planejamento Econômico.

¹⁹¹ Confronto armado que opôs, entre 1952 e 1956, rebeldes Kikuyus às forças coloniais britânicas no Quênia. A Guerra dos Mau-Mau fez parte do processo de independência do Quênia, concretizado em 1963.

¹⁹² MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.110.

Em seu pronunciamento no Comitê Especial contra o apartheid na ONU, em 1963, Makeba comentou ações do governo do primeiro ministro Hendrik Frensch Verwoerd – um dos arquitetos do apartheid – que durou de 1958 até 1961. Na autobiografia, a cantora afirma que, mesmo temendo as represálias que sua família poderia sofrer, na África do Sul, em função da divulgação do seu discurso, não poderia deixar de fazê-lo¹⁹³. Cabe lembrar que Makeba mencionou o primeiro ministro Verwoerd em uma música gravada em 1965, na qual alertava que ele devia tomar cuidado, “pois a população negra estava ali”¹⁹⁴. Verwoerd foi assassinado no ano seguinte ao da gravação da música, que não é mencionada na autobiografia da cantora.

Após seu pronunciamento, os delegados da ONU a elogiaram. Kwami Ketosugbo, do Gana, agradeceu pelo seu “*show de coragem*”. Privado Jimenez, das Filipinas, disse que ela era um símbolo da mulher africana. Jose Aguirre, da Costa Rica, também lhe agradeceu. O pronunciamento na ONU trouxe novos contornos para sua militância, realçando sua imagem de cantora-símbolo da luta contra o apartheid. Ao agradecer pelos cumprimentos, Makeba teria dito que não era política ou diplomata, mas apenas uma cantora. E agora, por ter feito aquele discurso, era uma criminosa na África do Sul¹⁹⁵.

Além de estar no exílio, Makeba teve suas gravações banidas da África do Sul, onde era proibido vender seus discos gravados pela *Gallotone* ou pela *RCA*. Ainda assim seu trabalho circulava, através do contrabando, e chegava às *Townships*¹⁹⁶.

Depois de participar do Comitê na ONU, Makeba passou um tempo em Los Angeles, para uma sequência de apresentações. Foi nesse período que conheceu Marlon Brando, ator de sucesso que se tornou seu grande amigo, sendo citado com frequência em sua autobiografia.¹⁹⁷

De volta a Nova York, Makeba deu seu primeiro concerto solo no *Carnegie Hall*, em 20 de abril de 1963. Na divulgação do espetáculo dizia-se: “*Da África, uma voz pulsante e convincente. Miriam Makeba*”¹⁹⁸. Após o show houve uma comemoração organizada por Belafonte, da qual Makeba voltou para casa com Marlon Brando. Na ocasião, o ator convidou-a para acompanhá-lo na première de seu filme “*The Ungly*

¹⁹³*Ibidem*.p. 112

¹⁹⁴NKOALA, Sisanda Mcimeli. Songs that shaped the struggle: A rhetorical analysis of South African struggle songs. *African Yearbook of Rhetoric* v4,n 1, 2013.

¹⁹⁵África do Sul a partir de 1961.

¹⁹⁶MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.113

¹⁹⁷*Ibidem*.p.114

¹⁹⁸Cartaz Carnegie Hall, 1963.

American”, onde vários diplomatas estariam presentes. Neste período, segundo o que ela narra, muitas especulações sobre acontecimentos na África do Sul eram postas.

Em 21 de março de 1960 foi organizada uma manifestação contra a lei de passe na *Township* de Sharpeville. Segundo Maylam, esta *Township* foi construída na década de 1940 para abrigar trabalhadores negros. O protesto foi resultado de uma articulação do ANC e do PAC (*Pan Africanist Congress*) com a população. A resposta policial à manifestação resultou em 69 mortos e 180 feridos¹⁹⁹.

A militância atravessa fronteiras, da América à África 1963 31 anos

Em 1963 Makeba foi convidada para cantar em Addis Abeba, na Etiópia, na fundação da *Organization of African Unity* (OAU). Representantes de 25 países africanos estariam presentes à reunião. A OAU seria o maior organismo internacional do continente africano, marcado pela proposta de apoio mútuo nos processos de independências e de consolidação das jovens nações, respeitando-se, entretanto, as fronteiras traçadas na época colonial.²⁰⁰ O local escolhido para fundar a organização foi extremamente simbólico. A Etiópia é lembrada pelo êxito na resistência ao colonialismo, tendo expulsado as tropas italianas na batalha de *Adwa*, no final do século XIX, e mantido a soberania do território²⁰¹.

O Palácio de Adis Abeba era lindo, segundo suas memórias. Lá a cantora foi recebida pelo imperador etíope Haile Selassié. No encontro de Adis Abeba, Miriam Makeba conheceu muitos líderes africanos, como Gamal Nasser do Egito, Habib Bourguiba da Tunísia, Sekou Touré da Guiné Conakry, Leopold Senghor do Senegal, Kwame Nkrumah do Gana, Félix Houphouët-Boigny da Costa do Marfim. Vale destacar que a maioria dos líderes políticos presentes em Adis Abeba estavam envolvidos nos processos de independências, tornando-se os primeiros presidentes de seus respectivos países. A presença de Miriam Makeba na fundação da OAU reforçou sua ligação à luta pelas independências africanas e ao pan-africanismo.

¹⁹⁹MAYLAM, Paul. “A tragic turning-point: remembering Sharpeville fifty years on”. Talk given at the Faculty of Humanities Rhodes University 23 March 2010.

²⁰⁰CLARK, Esekumemu Victor. The Organization of African Unity (OAU): A Revisit. IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS) Volume 21, Issue 7, Ver. V (July. 2016) pp. 66-72.

²⁰¹Análises sobre os movimentos de resistências podem ser encontradas em: BOAHEN, Albert Adu. (Edit.). *História Geral da África, VII. África Sob Dominação Colonial*. Brasília: São Paulo: Cortez, 2012.

A cantora conta, em suas memórias, que em Adis Abeba foi procurada, no quarto do hotel, por dois soldados, que levaram um livro enviado pelo presidente da Guiné Conakry, Sekou Touré, escrito por ele próprio. A partir de então, Sekou Touré seria um personagem marcante em sua vida.

Ao retornar aos Estados Unidos, Makeba manteve a rotina de apresentações. No entanto, começou a se sentir muito cansada. Quando procurou um médico, descobriu que estava com câncer. Em suas memórias, a cantora afirma que ficou muito preocupada, a ponto de ter preparado todos os documentos necessários para que Belafonte ficasse responsável por Bongí, caso ela não se recuperasse da doença. Após uma operação de risco, Makeba ficou curada, embora impossibilitada de engravidar novamente.

No período em que estava no hospital, Belafonte participou da marcha pelos direitos civis em Washington, em 1963, com Martin Luther King. Impedida de participar, Makeba assistiu a marcha pela televisão. A esposa do embaixador da Guiné Conakry, Achkar Marof, acompanhou de perto seu restabelecimento. Também Pernell Roberts, atriz da série norte-americana *Bonanza*, tornou-se sua grande amiga nesta época.

Após a recuperação, suas atividades foram retomadas. No dia 21 de novembro de 1963 Makeba se apresentou no clube *Georgetown*, em Washington. No dia seguinte, quando acordou, soube que o presidente Kennedy fora assassinado durante uma visita a Dallas, no Texas²⁰². O acontecimento foi uma notícia infeliz para a cantora, uma vez que ela considerava Kennedy um bom presidente, defensor dos direitos civis e querido pelos africanos e afro-americanos²⁰³.

Pouco tempo depois, Makeba e Belafonte foram convidados pelo presidente Kenyatta para participar da celebração da independência do Quênia, ex-colônia inglesa, em 12 de dezembro de 1963. Seria a primeira visita de Belafonte ao continente africano, e a primeira participação de Makeba em uma celebração de independência²⁰⁴.

Depois da viagem ao Quênia, a cantora foi, a convite do presidente Houphouët-Boigny, visitar a Costa do Marfim. Lá, ficou hospedada na casa do presidente, a quem ofereceu uma cópia de *Come Back Africa*, que teria sido assistido várias vezes.

Desde sua participação na conferência de fundação da OAU, Makeba passou a receber muitos convites de chefes de estados africanos, demonstrando o reconhecimento

²⁰²A visita a Dallas fazia parte do projeto de reeleição do presidente Kennedy. As eleições estavam marcadas para o ano seguinte e Kennedy pretendia aumentar seu eleitorado nos estados do sul, que eram os menos simpáticos ao seu governo.

²⁰³ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.127

²⁰⁴*Ibidem*.

de seu papel no apoio às independências. O estreitamento de laços com o continente africano também envolveu Belafonte, que foi para a Guiné Conakry em 1964, sendo recebido pelo presidente Sekou Touré. Na ocasião, a cantora permaneceu nos Estados Unidos, atuando no Comitê Especial sobre o apartheid na ONU e fazendo apresentações no *Village Gate*, em Nova York.

A relação com Hugh Masekela prosseguia, mas naquele momento ganhou novos contornos. Quando Makeba apresentou o músico à sua audiência no *Village Gate*, ela disse: “Senhoras e senhores, apresento a vocês meu novo marido, Hugh Masekela”²⁰⁵. Os dois haviam se casado em uma cerimônia simples, em uma igreja em *Connecticut*.

Naquela época, muitos amigos africanos da cantora migraram para os Estados Unidos, como o músico Ciphus Semenya, que chegou em uma turnê do musical *Sponono*, e a cantora Letta Mbulu. Na altura Bongi estudava na *High School of Music and Art* em Nova York, que só aceitava alunos que demonstrassem talentos artísticos²⁰⁶.

Após o casamento, Makeba se mudou com Masekela para Nova Jersey. Bongi permaneceu em Nova York com Letta. A nova casa de Makeba era cheia de música, pois Masekela praticava muito. Segundo a cantora, a vida com ele era bem tranquila. Masekela gostava de cozinhar e às vezes preparava pratos africanos, cujos ingredientes podiam ser facilmente comprados em Nova York. Na vizinhança morava o jazzista Dizzy Gillespie e sua esposa Loraine, que se tornou uma amiga próxima²⁰⁷.

Entre esses contatos e mudanças Makeba conheceu o músico brasileiro Sivuca. Que fez um teste para participar de sua banda. Na ocasião, Sivuca apontou a semelhança entre o ritmo “upacaga”, presente em algumas músicas de Makeba, e o ritmo nordestino denominado “balaio”. Durante o teste, as conversas foram mediadas por Bongi, pois Sivuca só falava português e francês, idiomas que a cantora não dominava²⁰⁸. Sivuca trabalhou na banda de Makeba, nos Estados Unidos, por quatro anos e meio.

Pata Pata pelo mundo, 1967

35 anos

²⁰⁵Tradução adaptada. Original: “*Ladies and gentlemen, I am very pleased to present to you my new husband, Hugh Masekela*”. *Ibidem*.

²⁰⁶*Ibidem*.p 129.

²⁰⁷MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.131.

²⁰⁸Entrevista concedida ao Gafieiras. In.: GAFIEIRAS entrevistas de música brasileira. <http://gafieiras.com.br/entrevistas/sivuca/10/> (acesso: 19/01/2019).



Figura 7: Miriam Makeba – Pata Pata, 1967²⁰⁹

1965 também foi um ano difícil. Nos Estados Unidos, Malcolm X, militante pelos direitos civis da população negra, foi assassinado. Em sua autobiografia, Makeba ressalta uma declaração de Malcolm X, dirigida aos afro-americanos, que dizia rejeitar a África era rejeitar a si mesmos²¹⁰. Essa declaração de Malcolm X conciliava diferentes frentes de luta em que a cantora esteve envolvida: a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e a defesa da África, naquele contexto consubstanciada no apoio aos jovens países recém-independentes ou aos movimentos de libertação ainda em curso, bem como na crítica ao apartheid²¹¹.

A propósito da declaração de Malcolm X, Makeba relembra que, quando chegou aos Estados Unidos, percebeu que muitos negros americanos se envergonhavam de suas raízes africanas. Em suas memórias, a cantora explica que essa vergonha era um resultado dos estereótipos difundidos nos filmes de *Hollywood*, que mostravam a África como um espaço primitivo e selvagem.

²⁰⁹ MAKEBA, Miriam. *Pata Pata*. New York: Reprise, 1967.

²¹⁰ MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p 134.

²¹¹ MARABLE, Manning. *Malcolm X uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.p. 17-21

No entanto, a relação dos negros americanos com a África estava mudando, e Miriam Makeba contribuiu para isso. De um modo geral, os afro-americanos começavam a se orgulhar de suas origens, de sua cor e de sua aparência. Naquele contexto, a gravadora *Motown Records* incentivava a produção de trabalhos de artistas negros para um público negro. Por outro lado, a estética afro que Makeba ajudou a criar ganhou espaço, fazendo com que homens e mulheres negras deixassem seus cabelos naturais e usassem roupas de inspiração africana. Todo esse processo estava relacionado ao movimento político e cultural “*Black is beautiful*”. A valorização da estética e da cultura negra prosseguiu na década de 1970. Através da *Motown Records*, artistas como Diana Ross, Marvin Gay, Steve Wonder e Jackson Five viraram referências da música norte-americana, tornando-se apreciados em todo o mundo, e não apenas pelo público negro.

Percebendo o interesse crescente do público pela música africana, Makeba, Letta e Caiphus decidiram fazer um show em Los Angeles. Antes do show, as duas cantoras ouviram notícias sobre confrontos e prisões num bairro negro (gueto) da cidade. O show precisou ser cancelado. O tumulto permaneceu por seis dias, resultando em 34 mortos, mais de mil feridos e três mil presos. Makeba diz que não estava surpresa. Em sua autobiografia, ela afirma: “*Você pode manter pessoas por baixo, mas não por muito tempo, até elas explodirem*”²¹².

Segundo a cantora o evento, conhecido como *Watts*, despertou lembranças da África do Sul. Para exemplificar a opressão dos negros em seu país, Makeba conta que a mãe de Hugh Masekela, que era *coloured*, divorciou-se do marido, que era negro. Para que suas filhas tivessem direito a documentos de *coloured*, que davam pequenas vantagens não concedidas aos negros, seu sobrenome foi modificado. De Masekela tornou-se Maskell, “que soava mais mestiço”²¹³.

Nos Estados Unidos, Masekela ficou insatisfeito com sua carreira. Comparações eram inevitáveis. Enquanto sua esposa fazia enorme sucesso, ele permanecia na sombra. No final do ano de 1965, Makeba foi para Gana, onde ficaria até o ano seguinte. Depois foi para a Tanzânia e de lá para Suécia, onde se apresentaria pela primeira vez. De volta para os Estados Unidos, a cantora assinou um novo contrato de gravação com o *Reprise Records*.

As coisas com Hugh não melhoraram. Além das comparações no terreno profissional, outras situações incomodavam o casal. Como Makeba era mais velha,

²¹²MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.136

²¹³*Ibidem*.

muitos perguntavam se ele era seu filho ou seu irmão mais novo²¹⁴. Diante desses e outros problemas, Hugh pediu separação.

Nesta época *Pata Pata*, composta por Miriam Makeba em 1956, tornou-se um hit mundial. “*Pata Pata*” significa tocar ou mover-se em zulu. A música foi lançada no seu primeiro disco, de mesmo nome, gravado pela *Reprise Records*²¹⁵, que entrou para o “top five” das paradas de sucesso em 1967. Desde sua chegada aos Estados Unidos, em 1959, Makeba não alcançara tanto sucesso com uma música. Posteriormente, em uma turnê na América do Sul, a cantora percebeu, com surpresa, que todos conheciam *Pata Pata*.

Após a separação, Makeba mudou-se novamente para Nova York. Na altura, ela e Belafonte preparavam uma turnê. Nas outras ocasiões em que trabalharam juntos, Belafonte foi a grande estrela, enquanto Makeba acupou o papel de coadjuvante. No entanto, o sucesso de *Pata Pata* modificou a situação. Agora, muitos compravam ingressos porque queriam assistir Miriam Makeba²¹⁶.

Naquele ano de 1967 ocorreu a chamada “guerra dos seis dias”, envolvendo o Egito, a Síria, a Jordânia e o Iraque, apoiados pelo Kuwait, a Arábia Saudita, a Argélia e o Sudão, contra o Estado de Israel. Alegando que o Egito preparava um ataque a Israel, forças israelenses atacaram a base aérea egípcia no Sinai. Além disso, forças terrestres do mesmo país avançaram na Faixa de Gaza e na Península do Sinai. O conflito terminou com a vitória israelense.

Na altura, Belafonte e Makeba tinham iniciado sua turnê, com um espetáculo que incluía, entre muitas outras, uma música judaica. Makeba relata em suas memórias que, em função da guerra, foi procurada por delegados da ONU, que solicitaram que a música fosse retirada do espetáculo, argumentando que o Egito era também uma nação africana. Makeba revela que ficou incomodada com o pedido, mas decidiu conversar com Belafonte sobre o assunto²¹⁷.

Segundo Makeba, Belafonte ficou irritado, dizendo que nem a música, nem o espetáculo, tinham relação com a guerra. Quando a cantora chegou ao hotel, soube que Belafonte dera uma entrevista afirmando que africanos estavam querendo determinar o que ele deveria fazer, e que Miriam Makeba queria impedir que ele apresentasse um de

²¹⁴*Ibidem*.P.138

²¹⁵*Ibidem*.P.140

²¹⁶*Ibidem* p.142

²¹⁷*Ibidem* p.142

seus números no espetáculo. Esse acontecimento fez com que os dois artistas se mantivessem afastados por anos²¹⁸.

No entanto, a turnê continuou, e Belafonte tirou a música do show. Em sua narrativa, Makeba afirma que ficou incomodada com a atitude do parceiro, pois a retirada da música transmitiu ao público a impressão de que as acusações de Belafonte eram verdadeiras. Quando a turnê chegou ao Havaí, Makeba e seus músicos já não faziam parte do espetáculo.

Pouco tempo depois Sekou Touré, presidente da Guiné Conakry, convidou a cantora para participar de um festival de música em seu país, que reuniria artistas de diversas regiões do continente africano. Bongí, de férias, pode acompanhá-la nesta viagem, servindo de intérprete para a cantora, que não falava francês. Makeba afirma, em sua autobiografia, que Sekou Touré era muito respeitado em toda a África, além de ser o homem mais imprevisível que ela conheceu. O presidente também lhe concedeu um passaporte do país. Neste momento, a cantora já tinha cidadania em diversos países africanos.²¹⁹

Durante a viagem à Guiné, Makeba descobriu que seria avó. Bongí tinha 17 anos, a mesma idade de Makeba quando engravidou. A cantora decidiu apoiá-la. O pai do bebê, um norte americano de 19 anos, chamava-se Nelson.

²¹⁸*Ibidem* p.143

²¹⁹*Ibidem* p.146

CAPÍTULO III

A luta continua

Mozambique a luta continua
A luta continua, continua, continua

In Zimbabwe a luta continua
A luta continua, continua, continua

In Botswana a luta continua
A luta continua, continua, continua

In Zambia a luta continua
A luta continua, continua, continua

In Angola a luta continua
A luta continua, continua, continua

In Namibia a luta continua
A luta continua, continua, continua

In South africa a luta continua
*A luta continua, continua, continua*²²⁰

²²⁰MAKEBA, Miriam. *Welela*. Chicago: Mercury, 1989.

Encontros e despedidas, 1968

36 anos



Figura 8: Miriam Makeba e Stokely Carmichael²²¹

Até aqui analisamos a trajetória de Miriam Makeba até o ápice de sua carreira, alcançado com o álbum *Pata Pata* em 1967. No entanto, no final da década de 1960 a vida da cantora sofreu grandes mudanças. Na viagem a Guiné Conakry, Makeba conheceu Stokely Carmichael, que na época era um jovem militante pelos direitos civis nos Estados Unidos. Em 1966, Carmichael tornara-se líder do *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC), organização que, desde sua fundação em 1960, atuava contra a discriminação racial no sul dos Estados Unidos. Dirigida por Carmichael e defendendo o “*Black Power*”, a organização ganhou repercussão nacional²²².

O primeiro encontro dos dois, na Guiné Conakry, foi em uma festa. Na ocasião, Carmichael teria falado de sua militância no movimento “*Black Power*”²²³. Em sua autobiografia, Makeba transmite a ideia de não ter sido próxima dessa organização,

²²¹ Fonte: DRUM, Dezembro, 1971.

²²² STOPER, Emily. The Student Nonviolent Coordinating Committee: Rise and Fall of a Redemptive Organization. *Journal of Black Studies*, Vol. 8, No. 1, 1977. pp. 13-34.

²²³ A expressão *Black Power* foi lançada por Carmichael em 1966, representando a impaciência dos jovens negros diante da persistência do racismo e da segregação racial. Ao lado da imagem de um punho cerrado, a expressão tornou-se um slogan político. Para saber mais, ver JOSEPH, Peniel E. Revolution in Babylon Stokely Carmichael and America in the 1960s. *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*. n° 9 vol. 4, 2007. pp281-301

embora “não visse nada de errado” nela.²²⁴ Carmichael, por sua vez, valoriza o teor político da viagem para a Guiné, onde teria participado de um congresso em comemoração aos nove anos da independência do país, com a presença de líderes importantes como o presidente de Gana Kwame Nkrumah, figura de proa do Pan-Africanismo.

Segundo Carmichael, ele foi apresentado a Makeba por Shirley Du Bois, escritora e militante pelos direitos civis, viúva de um dos ativistas norte-americanos de maior influência no Pan-Africanismo²²⁵. Cabe ressaltar que Makeba não menciona Shirley Du Bois em sua autobiografia, o que possui estreitas relações com o fato da cantora negar, por diversas vezes, o interesse pela política. Em suas memórias, Makeba evita explicações prolongadas sobre encontros com importantes personalidades políticas. Em geral, tais contatos ocupam pouco espaço de descrição. Carmichael, em contraste, ao relatar suas primeiras impressões sobre a cantora, descreve-a como “militante”²²⁶.

Como vimos até aqui, Makeba não desconhecia a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos ao longo da década de 1960, tampouco as ideias pan-africanas. Pelo contrário, vários elementos de sua trajetória sugerem seu envolvimento com tais movimentos, ainda que não assumido²²⁷. Podemos supor que sua insistência em negar interesse pela política se deva ao fato da cantora, embora famosa, ter escrito sua autobiografia na condição instável e insegura de exilada.

Na Guiné, Makeba manteve um contato estreito com o presidente Sekou Touré, com quem conheceu de modo detalhado o país. Segundo seu relato, o presidente costumava apresentá-la aos seus compatriotas como a “*nossa irmã da África do Sul*”. A cantora afirma que, durante a viagem, os dois conversaram sobre a situação da África do Sul, e o presidente compartilhava a ideia de que a Guiné não poderia ser livre enquanto todo o continente não fosse livre também²²⁸. Embora se refira a Sekou Touré com certa afetividade, Makeba evita comentar sua atuação política como primeiro presidente da Guiné Conakry.

²²⁴MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p 147

²²⁵CARMICHAEL, Stokely; THELWELL, Ekwueme Michael. *Ready for revolution. The Life and struggles of Stokely Carmichael*. New York: Scribner, 2005.p. 611

²²⁶*Ibidem*.p. 619

²²⁷Alessandro Portelli argumenta que a omissão é também elemento presente nas narrativas. São características que reverberam as escolhas de construção do discurso por quem narra. PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, n.14, fev. 1997, p. 25-39.

²²⁸MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p 147

Sekou Touré convidou pessoalmente a cantora para morar na Guiné²²⁹. Para além da possível simpatia e do estabelecimento de laços afetivos, podemos sugerir outros motivos para este convite. Miriam Makeba já tinha viajado por vários países, tanto no continente africano quanto na América e na Europa. Tinha discursado na ONU e era a artista africana de maior repercussão internacional. Makeba se tornara conhecida nos Estados Unidos por sua militância contra o apartheid, mas não deixara de apoiar a luta pelos direitos civis. Para o presidente de uma jovem nação africana, ter Miriam Makeba ao seu lado significava adquirir um importante capital simbólico, capaz de fortalecê-lo como líder político.

Após participar do congresso na Guiné, Makeba viajou para a Libéria e depois para a Tanzânia. Lá encontrou novamente Carmichael, que ficaria na Tanzânia por algumas semanas. Carmichael explica que foi à Tanzânia para encontrar o presidente Julius Nyerere²³⁰. Como destaca Elikia M'Bokolo, Nyerere envolveu-se desde cedo na resistência ao colonialismo²³¹. Segundo Aleck Che-Mponda, foi um dos poucos de sua região a se formar em *Makerere College*, em Uganda, uma das mais antigas universidades africanas²³². Listowel afirma que Julius Nyerere desenvolveu uma importante reflexão crítica a respeito do colonialismo²³³. A viagem de Carmichael é reveladora do aumento do interesse das lideranças negras dos Estados Unidos pelo continente africano e por seus líderes políticos.

Quando Carmichael voltou aos Estados Unidos, os dois começaram um relacionamento amoroso. Ao se relacionar com um dos maiores militantes pelos direitos civis dos negros norte-americanos, a cantora ficou ainda mais próxima dos debates políticos, embora tenha negado, na autobiografia, seu interesse por eles.

Nas suas memórias, Makeba sugere que, enquanto progredia em seu relacionamento com Carmichael, amadurecia a ideia de aceitar o convite de Sekou Touré para ir morar na Guiné. A cantora afirma que tinha consciência de que tal decisão significaria deixar as facilidades que a vida na América lhe proporcionava: a indústria

²²⁹*Ibidem*.p.148

²³⁰CARMICHAEL, Stokely; THELWELL, Ekwueme Michael. *Ready for revolution. The Life and struggles of Stokely Carmichael*.New York: Scribner, 2005.p 623.

²³¹M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilizações*. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011p. 606.

²³²CHE-MPONDA, Aleck Humphrey. Aspects of Nyerere's political philosophy: A Study in the Dynamics of African Political Thought. *African Study Monographs*, nº5, December 1984. pp.63-74

²³³LISTOWEL, Judith .*The Making of Tanganyika*. London: Chatto and Windus, 1965.

musical pulsante, o grande número de casas de espetáculos, as muitas possibilidades de apresentações na TV²³⁴.

É possível sugerir que o destaque de Carmichael na militância tenha acelerado tal decisão. Em uma análise sobre a trajetória de Miriam Makeba nos Estados Unidos, Tyler Fleming a divide em dois momentos: antes e depois de Carmichael. Sua análise destaca as enormes implicações do envolvimento com Carmichael para a carreira da cantora²³⁵.

Na época, Carmichael passou a ser reconhecido nos Estados Unidos como “*Black Power monger*”. Em sua autobiografia, a cantora comenta que, em seus discursos, Carmichael defendia que os negros pegassem em armas, provocando pânico entre os brancos. Além disso, afirma que seus amigos reprovavam o relacionamento, alegando que a militância política de Carmichael prejudicava sua carreira. É interessante perceber que, em sua narrativa sobre o passado, Makeba revele que à época tinha pleno conhecimento das atividades políticas de Carmichael, embora negue sua própria participação nessas atividades. A cantora defende que foi prejudicada pelas ações do companheiro, das quais alegadamente não participou²³⁶.

No ano de 1968 ela se apresentou no Brasil. Uma reportagem do Diário de Notícias, no dia 08 de fevereiro de 1968, informava que a cantora viria ao Brasil, mas antes iria a Cuba para encontrar Fidel Castro. A matéria afirma que a cantora não pertencia a nenhum partido político, e portanto não poderia ser taxada de comunista, embora frisasse seu apoio à luta dos negros²³⁷. A preocupação em negar uma hipotética adesão da cantora ao comunismo diz muito sobre o contexto brasileiro, marcado pela existência de uma ditadura civil militar de forte feição anticomunista. Em tais circunstâncias, a simples menção à visita a Cuba lançava suspeitas sobre a cantora. Cabe mencionar, ainda, que a divulgação da visita a Cuba também tinha consequências sobre a reputação de Makeba nos Estados Unidos, que lideravam o bloco capitalista naquele contexto de guerra fria.

O Diário de Notícias continuou a informar sobre sua vinda para o Brasil, divulgando que ela teria cobrado quatro mil dólares por apresentação²³⁸. O Jornal do Brasil anunciou sua apresentação, que aconteceria no Canecão dia 24 de fevereiro de

²³⁴MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.150.

²³⁵FLEMING, Tyler. A marriage of inconvenience: Miriam Makeba’s relationship with Stokely Carmichael and her music career in the United States. *Safundi. The Journal of South African and American Studies*. n° 3, vol. 17, 2016.

²³⁶MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p. 154.

²³⁷Fonte: Diário de Notícias, 8 de fevereiro de 1968.

²³⁸Fonte: Diário de Notícias. 18 de fevereiro de 1968.

1968²³⁹. As notícias sobre a cantora a qualificavam, ora como autora e intérprete de “*Pata Pata*”, ora como esposa de Carmichael²⁴⁰.

Cabe referir que não deixa de ser contraditório que Makeba, uma militante pelos direitos civis, tenha aceitado fazer shows no Brasil, que estava sob um regime de ditadura civil militar desde 1964. Poderíamos cogitar que a cantora não tivesse conhecimento da situação do país, mas isso parece pouco provável se lembrarmos que ela trabalhava com Sivuca. De fato, apesar de sua militância, Makeba parece ter sido movida, em sua viagem ao Brasil, por interesses propriamente ligados ao meio artístico. Além disso, a cantora não visitou o país a convite do regime, como ocorreria em algumas de suas visitas a países africanos recém-independentes.

Após essa turnê na América, as coisas começaram a mudar, possivelmente em função de sua relação com Carmichael, que provocava desconforto em uma parcela da população americana. Até o casamento com Carmichael, a associação da cantora aos movimentos civis norte-americanos não parece ter incomodado a opinião pública e os setores contrários a tais movimentos. Mas o casamento fez com que Makeba passasse a ser encarada como militante da vertente mais radical do movimento negro norte-americano. Cabe realçar que as reações a seu casamento com Carmichael talvez ajudem a explicar a insistente negação do interesse pela política em sua autobiografia publicada em 1988. Em seu relato, escrito *a posteriori*, Makeba afirma que evitou envolver-se nos projetos do esposo, e que apenas procurou orientá-lo no que dizia respeito às roupas que usava nas apresentações em público. Enquanto Carmichael e seus companheiros diziam que as roupas eram escolhidas para facilitar a identificação com as massas, ela afirmava que pobreza e sujeira não deveriam necessariamente caminhar juntas²⁴¹.

Além da carreira artística, ela tentou atuar como empresária, abrindo uma loja de roupas nas Bahamas. Após cantar no show de inauguração, Makeba encontrou Pindling, que se tornara primeiro ministro nas eleições legislativas ali realizadas.

Embora fosse o primeiro negro a ocupar tal cargo nas Bahamas, Pindling vetou o funcionamento de sua loja devido ao seu envolvimento com Carmichael. Makeba perdeu todo o seu investimento nas Bahamas, que se tornaram independentes da Inglaterra em 1973²⁴².

²³⁹Fonte: Jornal do Brasil. 30 de maio de 1968.

²⁴⁰Fonte: Jornal do Brasil, 16 de maio de 1968.

²⁴¹*Ibidem*.p.156

²⁴²*Ibidem*.p.158

Na mesma época, e pelo mesmo motivo, Makeba foi sendo cada vez menos procurada para shows nos Estados Unidos, embora se esforçasse em dizer que era apenas uma artista, sem interesses políticos. Sivuca, que trabalhava com ela neste período, afirmou, em entrevista concedida posteriormente, que Makeba enfrentou uma das piores situações que uma artista poderia enfrentar:

“Ela havia se casado com Stokely Carmichael, do Poder Negro, e no dia em que ela anunciou o noivado, o Sindicato das Estações de Rádio e Televisão deu uma declaração proibindo a apresentação ou o tocar discos de Miriam Makeba. Foi proibido em todos os Estados Unidos”²⁴³

As tensões nos Estados Unidos nesta época estavam afloradas. Pouco tempo antes do casamento dos dois, Martin Luther King fora assassinado. Seria difícil, em meio a este contexto tão complexo, que a opinião pública não associasse a cantora a uma vertente mais radical do movimento pelos direitos civis.

Em 1969, Carmichael tornou-se uma liderança do *Black Panther Party* (BPP), que defendia que todos os meios eram legítimos para que os direitos da população negra fossem alcançados. O armamento da população negra foi uma medida propagandeada pelo partido, gerando profundo desconforto em uma considerável parcela da população norte-americana²⁴⁴.

Em sua autobiografia, Makeba nega o envolvimento do esposo com o partido, que caracteriza como controverso. Ao mesmo tempo, destaca que na época Carmichael enfrentava uma situação delicada, alertando-a constantemente: “*nunca fale sobre isso, não olhe para aquilo*”²⁴⁵.

Na altura, seu neto nasceu, ganhando o nome de Lumumba – como veremos, uma referência a Patrice Lumumba, político congolês assassinado em 1961.²⁴⁶ Lumumba foi uma grande liderança da luta contra o colonialismo belga no Congo, destacando-se na defesa dos valores anti-imperialistas e pan-africanistas. Lumumba tornou-se primeiro-ministro do Congo após a independência, em 1960, sendo assassinado no início do

²⁴³Entrevista concedida ao gafieiras. In.: GAFIEIRAS entrevistas de música brasileira. <http://gafieiras.com.br/entrevistas/sivuca/10/> (acesso: 19/01/2019).

²⁴⁴THE BLACK PANTHER PARTY. New York: Merit Publishers, 1966.

²⁴⁵MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p. 162.

²⁴⁶*Ibidem*.p 159.

mandato. Há indícios de que seu assassinato teve o apoio dos Estados Unidos e da Bélgica, que o viam como um aliado da União Soviética.

Os problemas de Makeba só aumentaram. Ao tentar retornar para os Estados Unidos após um show na Jamaica, a cantora foi impedida de embarcar. A situação só foi resolvida quando Carmichael interveio e divulgou a notícia nos Estados Unidos, mobilizando parte da opinião pública que era avessa a arbitrariedades como aquela.

A crença que seus shows financiavam atividades revolucionárias só aumentava. Como vimos, Harry Belafonte, que a introduzira no meio artístico norte americano, era um militante pelos direitos civis. Além disso, Makeba cantara em eventos organizados por importantes lideranças negras, como Martin Luther King. Tais fatos ocorreram no período de ascensão de sua carreira artística. O casamento com Carmichael, entretanto, trouxe consequências indesejáveis, inclusive porque ele era visto como representante de uma vertente mais combativa e ameaçadora do movimento negro norte-americano, além de se aproximar das ideias socialistas.

O ápice das represálias à carreira artística de Makeba foi o cancelamento de seu contrato pela gravadora. Assim, a ideia de morar na Guiné Conakry se consolidou. Após uma turnê de três meses na Europa, Makeba e Carmichael partiram para a Guiné Conakry.

Os anos na Guine Conakry, 1969

37 anos

A Guiné Conakry (*République de Guinée*) é um país no oeste do continente africano. Durante o colonialismo, ficou sob domínio da França²⁴⁷. Após o início dos movimentos pelas independências em África, o governo francês desenvolveu o *Loi Cadre* (1956), inaugurando uma política que dava a antigos territórios coloniais uma autonomia limitada. A França tentou de muitas formas evitar a independência de seus territórios coloniais, articulando uma transição gradual da administração. Na Guiné Conakry, africanos favoráveis à independência criaram o *Parti Démocratique de Guinée* (PDG). Segundo John Marcum o partido, liderado por Sekou Touré, tinha suas bases na luta

²⁴⁷A França dividiu suas áreas coloniais em duas zonas: a África Ocidental Francesa – Senegal, Sudão Francês (Mali), Guiné Francesa, Costa do Marfim, Daomé (Benin), Níger e Mauritânia, Alto-Volta (Burquina Faso) – e a África Equatorial Francesa – Congo, Chade, Oubangui-Chari (República Centro-Africana) e Gabão. Durante o período colonial, cada zona teve um Governo Geral (Dakar e Brazaville) e cada colônia um tenente governador. In.: CHAFER, T. *The End of French Empire in French West Africa: France's Successful Decolonization*. New York: Berg, 2002, p.27-47.

sindicalista e no marxismo, o que facilitou a adesão de trabalhadores através dos comitês existentes²⁴⁸.

Em 1957 os habitantes da Guiné decidiram, em plebiscito, que não desejavam participar da comunidade francesa. Desde então os líderes independentistas buscaram, com demasiada dificuldade, apoio em outros países. A independência da Guiné Conakry foi conquistada em outubro de 1958.

Ainda segundo Marcum, durante a Segunda Guerra Mundial Sekou Touré entrou para o serviço postal da Guiné, onde se envolveu com o movimento sindical. A partir da atividade sindical, Touré se aproximou de outras áreas de atuação política, tornando-se prefeito de Conakry em 1955, representante da Guiné Conakry na Assembleia Geral Francesa em 1956, e um dos principais articuladores do movimento de independência do país, o que lhe valeu o cargo de primeiro presidente²⁴⁹. Sekou Touré instaurou um regime de partido único, de caráter socialista, que suprimiu a liberdade de expressão e a oposição política. Governou até a sua morte, em 1984, tendo seu nome frequentemente associado ao desrespeito aos direitos humanos.

Makeba e Carmichael chegaram à Guiné aproximadamente onze anos após a independência. Era um país recente, mas poucos na África não o eram – sem falar nos que ainda não haviam conquistado a independência. Eles foram morar na *Villa André*, bairro cujo nome foi inspirado na esposa do presidente Sekou Touré, onde casas foram construídas especialmente para convidados do governo.

Carmichael ficou um ano sem retornar aos Estados Unidos, estudando política africana com Kwame Nkrumah²⁵⁰, que vivia na Guiné desde o golpe ocorrido no Gana em 1966. Nkrumah foi um dos principais articuladores da independência do Gana, antiga Gold Coast. Também participou ativamente na divulgação das ideias pan-africanistas no contexto das lutas pela independência no continente.

De acordo Henry Kam Kah, o pan-africanismo possui origem difusa, distintos apoiadores e variadas vertentes. Entre os que contribuíram para o desenvolvimento das ideias pan-africanas o autor destaca Henry Sylvester Williams, Marcus Garvey, George Padmore, Peter Abrahams, Jomo Kenyatta, Sekou Toure, Julius Nyerere e Kwame

²⁴⁸MARCUM, John. One Year After Sekou Toure & Guinea. *Africa Today*, nº. 5 vol. 6, Nov., 1959, pp. 5-8.

²⁴⁹*Ibidem*.

²⁵⁰Nkrumah foi um dos líderes africanos que mais se destacou na luta pelas independências, sendo lembrado como um expressivo defensor do pan-africanismo. Gana alcançou sua independência em 1957 e Nkrumah foi primeiro ministro a partir de 1960. Após sofrer um golpe em 1966, estabeleceu-se na Guiné, onde permaneceu até sua morte em 1972.

Nkrumah.²⁵¹ Nkrumah defendeu as ideias pan-africanas ao participar da independência do Gana e apoiar outros países do continente durante as lutas pela independência. Abraham ainda salienta que, para Nkrumah, o pan-africanismo era acompanhado das ideias de unidade e ajuda mútua entre os estados africanos.²⁵²

Carmichael, em sua autobiografia, demonstra profunda admiração por Kwame Nkrumah e Sekou Touré. Isento de um olhar crítico sobre os mesmos, transborda elogios ao descrever detalhadamente suas formações, desde a época em que eram estudantes até o momento em que alcançaram cargos políticos, afirmando que com eles aprendeu muito sobre política²⁵³. Tal admiração motivou-o a adotar o nome Kwame Ture.

Quando Makeba e Carmichael lá chegaram, a vulnerabilidade econômica marcava a vida de grande parte da população da Guiné. Muitas casas eram construídas com areia da praia, o que ameaçava a segurança dos moradores. A independência levava a maioria dos franceses a saírem do país, como ocorrido em outras partes do continente. A falta de infraestrutura básica se somava à carência de quadros técnicos e superiores, ao analfabetismo, ao inchaço dos maiores centros urbanos, à repressão derivada da adoção de um regime de partido único e a muitas outras dificuldades.²⁵⁴

Em dado momento de sua narrativa, Makeba informa que ela e o marido decidiram se mudar da *Villa André*, construindo uma casa em *Dabola*, que ficava próxima às montanhas mas distante do centro, aproximadamente 7 horas de carro. Na altura, numa viagem à Suécia, a cantora visitou a fábrica da Volvo e comprou um carro, que foi o primeiro Volvo a circular na Guiné. O fato do casal decidir morar num local aprazível, próximo às montanhas, e circular num Volvo, demonstra o quanto as elites guineenses mantinham-se afastadas dos problemas que afetavam a maior parte do povo, usufruindo privilégios a despeito da adoção do regime socialista.

Sekou Touré, ao assumir a presidência da Guiné Conakry, colocou em vigor um projeto nacionalista que tinha na cultura um de seus principais campos de investimentos. Angie Epifano argumenta que o governo adotou uma política de “desmitificação”, que combateu práticas “tradicionais”, consideradas retrógradas, e impulsionou projetos de

²⁵¹KAM KAH, Henry. Kwame Nkrumah e a visão pan-africana: entre a aceitação e a rejeição. *Austral: Revista Brasileira de Estratégia e Relações Internacionais*, n.9v.5, Jan./Jun. 2016. p.150-177

²⁵²*Ibidem*.

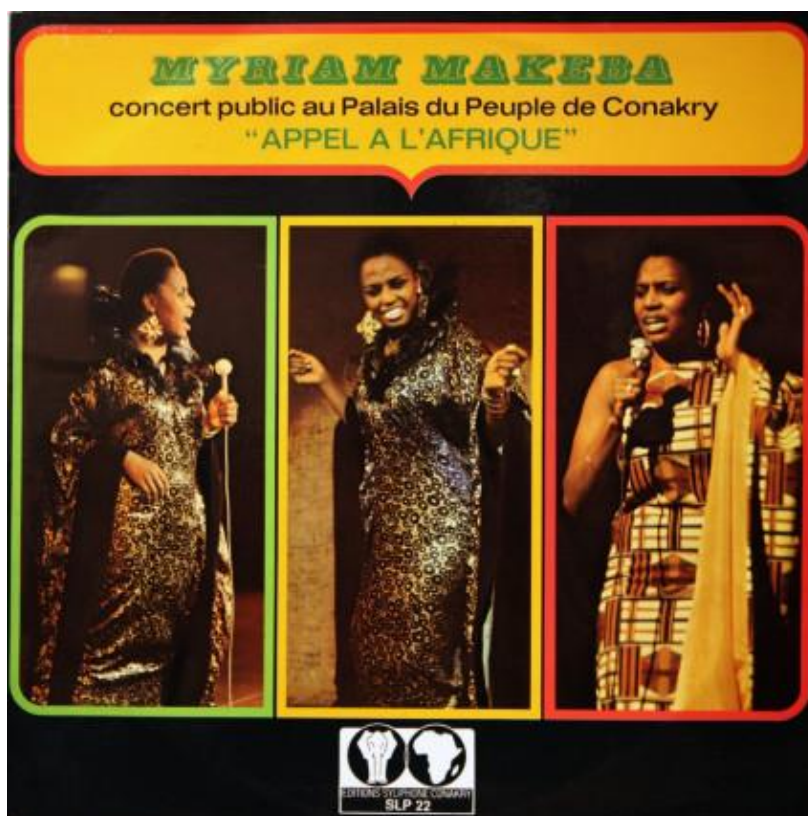
²⁵³CARMICHAEL, Stokely; THELWELL, Ekwueme Michael. *Ready for revolution. The Life and struggles of Stokely Carmichael*. New York: Scribner, 2005.p 641

²⁵⁴MEREDIT, Martin. *The Fate of Africa: A History of Fifty Years of Independence*. New York: Public Affairs, 2005. p.69

integração.²⁵⁵ Em meio a tais medidas, o governo limitou a liberdade de expressão e assumiu um caráter cada vez mais autoritário.

Para divulgar sua própria imagem e conquistar a admiração da população, o governo de Sekou Touré realizava festivais culturais nacionais. Epifano mostra que a imagem de Sekou Touré foi amplamente divulgada em livros de fotografias desses festivais, que ressaltavam o papel desempenhado pelo chefe de Estado no desenvolvimento do país.²⁵⁶ Miriam Makeba participava, como artista, desses festivais, fortalecendo a estratégia e a imagem de Sekou Touré.

Na Guiné, a militância de Makeba tornou-se mais evidente em suas músicas, que inclusive passaram a divulgar slogans políticos. Durante sua permanência nos Estados Unidos, a cantora gravou onze álbuns que, de diferentes maneiras, valorizavam a cultura negra sul-africana. Parte considerável das músicas gravadas em seus LPs eram cantadas em línguas não ocidentais. Além disso, a cantora explorava sua própria imagem, valorizando uma estética africana cujo eixo era o cabelo crespo natural, o uso de turbantes.



²⁵⁵EPIFANO, Angie. *The Image of Sékou Touré: Art and the Making of Postcolonial Guinea*. In.: BAKER, Charlotte; GRAYSON, Hannah. *Fictions of African Dictatorship. Postcolonial Power Across Genres*. New York: Peter Lang AG, 2008.

²⁵⁶*Ibidem*.

Nem todas as músicas gravadas por Makeba, naquele período, eram de sua autoria. Muitas eram, inclusive, composições de músicos sul-africanos. Com essas informações, podemos observar que a cantora promoveu a circulação de símbolos, ritmos, línguas e histórias sul-africanas em espaços cada vez mais amplos, não só nos Estados Unidos mas também em outras partes do mundo. Consideramos que tais atitudes possuíam um caráter político, podendo inclusive ser caracterizadas como parte do processo histórico de resistência ao apartheid e de afirmação do orgulho e dos direitos dos negros nas Américas. Entretanto, notamos que, na época, a cantora tomou o cuidado de não divulgar slogans políticos ou assumir posições claramente partidárias em suas gravações.

No entanto, após a mudança para a Guiné, suas músicas passaram a abordar mais diretamente temas políticos. Seu primeiro álbum gravado no país saiu em 1971, com o título “*Appel a L'Afrique*”. Em uma das faixas estava a música “*Malcolm X*”, de autoria de Bongi, que fora morar na Guiné e trabalhar com a mãe no meio musical.

Everybody seems to be preaching revolution
Though no one ever seems to show appreciation
To that man over there who brought about a new
generation
To that man over there who brought about a new black
nation
Do you remember Malcolm
Do you remember him, Malcolm
Yeah brother Malcolm
Don't you know he was a great man
He tried to keep the people away from oppression
From day to day M lived for liberation
Until that man with a gun took away his devotion
He left his wife and kids without protection
Do you remember Malcolm
Do you remember him, Malcolm
Yeah brother Malcolm

²⁵⁷ MAKEBA, Miriam. *Appel A L'Afrique*. Guiné Conakry: Editions Syliphone Conakry, 1971.

Don't you know he was a great man
Oh yeah
It seems life and death seem to go together
For me in my heart, Malcolm will live forever
Especially when I think about the blackness he
reflected
I said especially when I think about the one he
represents
Do you remember Malcolm
Do you remember him, Malcolm
Oh yeah brother Malcolm
Don't you know he was a great man
Oh yeah²⁵⁸

Na gravação, Makeba faz um pequeno discurso antes de começar a cantar, no qual afirma que a música, escrita por Bongi, falava sobre um grande homem que lutou pela liberdade da população negra²⁵⁹. Nesta música a cantora assumiu explicitamente uma posição política, algo inexistente nas gravações realizadas nos Estados Unidos. A música sobre Malcolm X foi a primeira a revelar, em sua discografia, seu apoio explícito à militância negra norte-americana.

O álbum seguinte, denominado “*Keep Me in Mind*” e gravado em 1974, também possui traços explícitos de militância. Em sua primeira faixa estava “*Lumumba*”, composta por Bongi, com alusões ao líder político assassinado na República Democrática do Congo em 1961. Como vimos anteriormente, o assassinato de Lumumba foi apoiado pelos governos da Bélgica e dos Estados Unidos, que temiam sua aproximação à União Soviética.

A letra de Bongi revela o desejo de que o espírito de Patrice Lumumba permanecesse em seu filho, que recebera seu nome.

Life's golden threads are growing
A child is springing in spirit
Soul and mind
Each day brings more joy

²⁵⁸*Ibidem.*

²⁵⁹*Ibidem.*

Oh Lumumba
That's my little boy
I named him after the great man (yeah)
Who fought for the liberty of the Congo
Patrice Lumumba
A-ha O Lumumba
May his spirit live on
In my little boy
Each day he brings more joy
That's my little boy
O Lumumba, O Lumumba
O-ho Lumumba hmmm-hmm Lumumba
I named him after the great man
Who fought for the liberty of the Congo
Patrice Lumumba
O Lumumba
May his spirit live on (yeah)
In my little boy
(O Lumumba)
That's my little boy
(O Lumumba)
Each day he brings more joy
O Lumumba²⁶⁰

A música não teve, como “*Malcolm X*”, uma introdução. O público africano, para o qual a música foi destinada, podia não conhecer Malcolm X, mas possivelmente sabia quem era Patrice Lumumba.

No início da década de 1970, quando viajou para uma apresentação no Senegal, Makeba foi proibida de cantar músicas da Guiné Conakry, que passaram a fazer parte de seu repertório desde sua mudança para o país. Existia, na época, uma rivalidade entre as duas ex-colônias francesas, que se manifestava no terreno musical, artístico e mesmo político. Yair Hashachar destaca que o pan-africanismo foi bastante difundido na Guiné, inclusive através da música. A força do pan-africanismo na Guiné gerou um posicionamento antagônico em relação ao movimento de negritude, defendido no Senegal

²⁶⁰ MAKEBA, Miriam. *Keep Me in Mind*. Alemanha: Reprise, 1970.

por Léopold Sédar Senghor. A negritude era interpretada na Guiné como uma doutrina racista e anacrônica²⁶¹.

Makeba tornou-se ainda mais próxima do governo da Guiné quando Sekou Touré convidou-a para ser embaixadora do país. Desde então, a cantora colocou sua vida artística a serviço dos interesses de Sekou Touré. Neste período, como destaca Yair Hashachar, Makeba fez várias apresentações no país, e algumas fora dele, em nome do presidente. Hashachar ainda argumenta que Makeba incluiu, em seu repertório, músicas como “*Touré Barika*”²⁶², que exaltava o presidente, e “*Maobé Guinée*”, que exaltava o Partido Democrático da Guiné, único a atuar legalmente no país. Cabe ressaltar que os discos de Makeba eram produzidos pela gravadora *Syliphone*, associada ao governo. Segundo Hashacha, muitas bandas gravaram músicas dedicadas a Sekou Touré, como *Kakandé Jazz* (Mangue Touré), *Koloum Jazz* (Hommage a Sékou Touré), *Fetoré Jazz* (Sékou Touré barika); *Bembeya Jazz National* (Touré); *Kébendo Jazz* (Président Sékou Touré djarama); *Les Ballets Africains* (Touré)²⁶³.

Além de divulgar a imagem do governo em espetáculos realizados na Guiné, Makeba passou a fazer contatos políticos, no exterior, representando o país. Exercendo tal função, Makeba cantou na comemoração da independência de Angola, em 1975.

A luta pela independência de Angola foi uma das mais prolongadas no continente africano, durando aproximadamente quatorze anos (1961-1975). Angola foi colônia de Portugal, que enfrentou guerras de libertação nacional em três de suas cinco possessões em África (Angola, Moçambique, Guiné Bissau)²⁶⁴. Após a independência, Angola passou a enfrentar uma Guerra Civil que durou até 2002.

Makeba também participou da festa de independência de Moçambique, que como Angola foi colônia de Portugal e adotou o socialismo após a independência. A cantora relata que se tornou muito próxima do presidente Samora Machel e de sua esposa

²⁶¹HASHACHAR, Yair. Playing the backbeat in Conakry: Miriam Makeba and the cultural politics of Sekou Touré’s Guinea, 1968–1986. *Social Dynamics*, n. 2, vol.43, 2007, pp 259-273.

²⁶²Yair Hashachar afirma que essa música foi composta por Emile Cisse. Segundo os trabalhos de Jay Straker e Bram Posthumus, Cisse prestou muitos serviços, além da composição de músicas, para Sekou Touré, incluindo tortura e assassinatos. Entretanto, não encontrei essa afirmação em outros autores. Ver: HASHACHAR, Yair. Playing the backbeat in Conakry: Miriam Makeba and the cultural politics of Sékou Touré’s Guinea, 1968–1986. *Social Dynamics*, vol.43n.2, 259-273, 2017.p. 266. POSTHUMUS, Bram. *Guinea: Masks, Music and Minerals by Bram Posthumus*. London: Hurst Publishers, 2016. p. 182. JAY Straker. *Youth, Nationalism, and the Guinean Revolution*. Bloomington: Indiana University Press. 2009. p. 140

²⁶³Referência encontrada em: HASHACHAR, Yair. “*Miriam Makeba in Guinea--Deterritorializing History through Music*.” The Hebrew University of Jerusalem, Dessertação, 2015. p. 52.

²⁶⁴Guiné Bissau, Angola e Moçambique enfrentaram uma guerra em busca de independência com Portugal. Cabo Verde e São Tomé e Príncipe foram também regiões colonizadas, mas são ilhas.

Graça²⁶⁵. Tal proximidade culminou na gravação da música “*A Luta Continua*”, cujo título remete a um slogan da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Além de se referir à política moçambicana, a música faz alusão a diversas nações africanas: Botswana, que foi alvo de incursões sul-africanas por abrigar guerrilheiros do Congresso Nacional Africano; Zâmbia, que apoiava o combate ao regime de minoria branca na Rodésia; Angola, que passava por uma guerra civil marcada pelo apoio sul-africano à Unita; Namíbia, então dominada pela África do Sul; e a própria África do Sul, que vivia sob o regime do apartheid. Cabe lembrar que a popularidade de Makeba no continente, no cenário pós- independências, foi marcante.

My people, my people open your eyes
And answer the call of the drum
Frelimo, Frelimo,
Samora Machel, Samora Machel has come.
Maputo, Maputo home of the brave
Our nation will soon be as one.
Frelimo, Frelimo,
Samora Machel, Samora Machel has won.
Mozambique a luta continua
A luta continua, continua, continua.
And to those who have given their lives
Praises to thee
Husband and wives, all thy children
Shall reap what you sow
This continent is home.
My brothers and sisters stand up and sing,
Eduardo Mondlane is not gone²⁶⁶
Frelimo, Frelimo, your eternal flame
Has shown us the light of dawn
Mozambique a luta continua
A luta continua, continua, continua
In Zimbabwe a luta continua
A luta continua, continua, continua

²⁶⁵MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.194

²⁶⁶ Fundador e primeiro presidente da Frelimo, Eduardo Mondlane foi assassinado em 1969.

In Botswana a luta continua
A luta continua, continua, continua
In Zambia a luta continua
A luta continua, continua, continua
In Angola a luta continua
A luta continua, continua, continua
In Namibia a luta continua
A luta continua, continua, continua
In South Africa a luta continua
A luta continua, continua, continua²⁶⁷

Nesse momento da carreira, Makeba passou a usar claramente sua música para corroborar ideias pan-africanas, transmitindo a imagem de que em várias partes do continente era travada uma luta comum. Tal estratégia acabaria fazendo com que, mais tarde, a cantora ficasse conhecida como “*Mama África*”.

A situação na África do Sul, apesar de um aumento da pressão internacional pelo fim do apartheid, ainda era muito ruim. Em 1976, em um protesto de estudantes no Soweto contra a imposição da língua africâner nas escolas, a repressão policial foi intensa, provocando a morte de 176 manifestantes, entre eles Hector Pieterse, um menino de 13 anos. O massacre de Soweto levou à intensificação da desaprovação internacional ao regime do apartheid.

Em 1977, Makeba foi para a Nigéria para participar do *Festac 77*, que dava continuidade a um festival cuja primeira edição, conhecida como *Fesman*, ocorrera em Dakar, no Senegal, em 1966. Babasehinde Ademuleya e Michael Fajuyigbe argumentam que esses festivais fizeram parte de uma iniciativa de divulgação do pan-africanismo, pois criaram uma forma de ultrapassar fronteiras nacionais e unir a população negra através da arte²⁶⁸. O *Festac 77* inspirou o ANC a formar a *Amandla*, uma organização cultural de combate ao apartheid.

A vida pessoal e as mudanças na vida artística, 1970 38 anos

²⁶⁷Gravação da música em LP: MAKEBA, Miriam. *Welela*. Chicago: Mercury, 1989.

²⁶⁸ADEMULEYA, Babasehinde; FAJUYIGBE, Michael. Pan-Africanism and the Black Festivals of Arts and Culture: Today's Realities and Expectations. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)* Vol 20, n 3, pp 22-28, 2015.

Em 1970 Carmichael teve um problema de saúde. Para que ele se recuperasse com mais segurança, os dois decidiram voltar para a *Villa André*. A noite, naquela região, era muito diferente das que passaram na América. Havia pouca luz, silêncio e alguns sons da natureza, como miados de gatos ou barulho de cocos a cair.

Em uma noite, o barulho foi diferente. Assustado, o casal telefonou para a casa do presidente Touré e recebeu a informação que a Guiné tinha sido invadida. Através da operação conhecida como Mar Verde, tropas portuguesas invadiram a Guiné Conakry à procura de fugitivos da vizinha Guiné Bissau, que estava em guerra contra a dominação colonial portuguesa desde 1963. Alguns líderes do movimento de libertação da Guiné Bissau, como Amílcar Cabral, utilizavam a Guiné Conakry para articular suas ações.

Sekou Touré pediu que a população realizasse a autodefesa. Makeba relata que muitos no país sabiam usar armas, inclusive ela, que tinha uma em casa²⁶⁹. A instabilidade política do continente, marcado por um grande número de guerras civis e golpes de Estado motivados, em parte, pela adoção generalizada do modelo de partido único sem alternância prevista no poder, explica a distribuição de armas à população por muitos governos africanos. Não tardou para as tropas guineenses expulsarem os portugueses das terras da Guiné Conakry.

Aproximadamente um ano depois deste acontecimento, Makeba foi avó novamente. Zenzi, sua mais nova neta, nasceu em 1971 em Nova York. Cabe ressaltar que, durante os anos em que viveu na Guiné, Bongi apresentou diversos problemas psiquiátricos. Na ocasião, Makeba contou com a ajuda próxima de Sekou Touré, que inclusive providenciou a realização de tratamentos fora do país.

Os netos de Makeba estudariam em Monróvia, capital da Libéria, que possui uma história peculiar quando comparada a de outros países africanos. A Libéria foi considerada uma colônia para negros embarcados em navios apreendidos no combate ao tráfico ilegal de escravos. Em 1847, tornou-se independente dos Estados Unidos. A Universidade da Libéria, fundada em Monróvia em 1862, é uma das mais antigas universidades africanas. Makeba afirma que escolheu enviar os netos para Monróvia porque gostava de lá, era perto da Guiné e tinha o inglês como língua oficial, Às vezes ela e Bongi viajavam para lá para visitá-los²⁷⁰.

²⁶⁹MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.177

²⁷⁰*Ibidem*. p. 179

Em 1974, após o envolvimento com um músico da banda de Makeba, Bongsi engravidou novamente, ficando impedida de dar continuidade ao tratamento psiquiátrico que iniciara na Argélia. Seu novo filho recebeu o nome de Themba. Apesar de uma melhora provisória após o parto, as oscilações de humor de Bongsi se agravaram. Makeba relata que sua filha fugiu de casa várias vezes, algumas delas levando Themba consigo.

Em 1978, Makeba e Carmichael celebraram dez anos de casados. Entretanto, este foi seu último aniversário de casamento, pois, segundo a cantora, Carmichael a traiu. Makeba conta que a separação foi um momento difícil, pois ela depositou muita confiança, e abriu mão de muitas coisas, pela relação.²⁷¹ Ainda assim, Makeba pediu o divórcio. Carmichael ficou na Guiné, onde se casou novamente. O relato sobre a separação sugere que Makeba atribuía ao casamento com Carmichael o fato de ter passado a ser negligenciada nos Estados Unidos.

Neste ano de 1978, todos os netos de Makeba estavam com ela: Lumumba, de 11 anos, Zenzi, de 8, e Themba, de 3. Um dia, após passar mal em casa e ser levado ao hospital, Themba faleceu. Como a Guiné era um país muçulmano, no qual não eram realizadas autópsias, Makeba não soube o motivo do falecimento de seu neto²⁷².

Makeba afirma, em sua autobiografia, que passado um tempo de sua separação, foi orientada por Sekou Touré a se casar novamente. O presidente teria, inclusive, oferecido um de seus ministros para ser seu futuro marido. No entanto, ela tinha um pretendente. Na época, a cantora tinha investido em um clube de dança chamado *Zambezi*, que abrigava aproximadamente duzentas pessoas. A casa abria às 21h e, dependendo do movimento, fechava às 4h. Em alguns momentos ela trabalhava na cozinha, pois gostava de cozinhar. O clube crescia, os estrangeiros iam visitá-lo²⁷³.

Um dos homens que frequentavam o clube era Bageot Bah. Ele tinha trinta e poucos anos e trabalhava na *Belgian Airlaine*. Um dia, ele e Makeba saíram para um piquenique. Os encontros prosseguiram, mas ele era muçulmano e, como muitos outros na Guiné, adepto da poligamia. Em sua autobiografia, a cantora conta que não tinha interesse em um relacionamento sério desta forma, por isso recusou seu pedido de casamento.²⁷⁴

²⁷¹*Ibidem.* p.205

²⁷²*Ibidem.* p.208

²⁷³*Ibidem.* p.215

²⁷⁴*Ibidem.*p.216

No entanto, Bageot Bah insistiu, até que Makeba lhe fez uma proposta. Enquanto ela estivesse na cidade, ele ficaria em sua casa. Quando ela viajasse, ele ficaria com sua outra família. Após o aceite do pretendente, a cantora decidiu perguntar a opinião de Sekou Touré a respeito. De acordo com seu relato, o presidente foi contra, enfatizando que a poligamia fora abolida no país e solicitando que Bageot fosse levado até ele, para uma conversa. A cantora narra que, no encontro, o presidente fez perguntas que um pai faria ao pretendente de sua filha. Por fim, aceitou o casamento, desde que Makeba se tornasse a esposa oficial.²⁷⁵

Devemos desconfiar de que Sekou Touré tenha sido movido apenas por um interesse paternal ao interferir na vida privada da cantora. Lembremos que Makeba atuava como embaixadora, de modo que sua imagem estava intimamente relacionada à do governo e à do próprio presidente. Ao que parece, Sekou Touré não queria que seu governo fosse associado a uma esposa secundária num casamento poligâmico.

Pouco tempo após o casamento com Bageot, Makeba foi convidada para participar do filme *Amok*, do diretor marroquino Souheil Bem Barka, que criticava o regime do apartheid. Ela interpretaria a irmã do personagem principal. Seus netos Lumumba e Zenzi também participariam do filme²⁷⁶.

Naquela época por participar de um documentário produzido pela TV Suíça, a cantora ganhou o epíteto de “*Mama África*”. O documentário, que mostrou-a nos espaços que frequentava na Guiné, abordou sua relação com Sekou Touré e divulgou sua imagem na Europa.²⁷⁷

Apesar disso, sua vida financeira não corria tão bem, e seu clube de dança acabou sendo fechado. Além disso, o país ficou bastante instável quando, em 1984, Sekou Touré ficou doente e faleceu. Em sua narrativa, Makeba lamenta a perda do amigo e líder político, sem entrar em maiores detalhes²⁷⁸.

Com a morte do presidente, a Guiné Conakry passou por um golpe de estado. O chefe militar Lansana Conté assumiu o poder e dissolveu a constituição de 1982, permanecendo no governo até 2008. Dominique Bangoura assinala que, no início de seu governo, Conté não realizou alterações profundas no país.²⁷⁹

²⁷⁵*Ibidem*.p.218

²⁷⁶AMOK. Direção Souheil Ben-Barka. Marrocos, 1983.

²⁷⁷MIRIAM MAKEBA – MAMA AFRICA. TRS produção. Suíça,1981.

²⁷⁸MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.226

²⁷⁹BANGOURA, Dominique. Transitioning to Democratic Governance in Guinea. In.: BRYDEN, Alan; FAIRLIE Chappuis, *Learning from West African Experiences in Security Sector Governance*. Ubiquity Press, 2015.

A cantora relata que, neste período, a imagem do ex-presidente Sekou Touré começou a mudar. Na rádio e na TV, reportagens diziam que ele fora um líder perverso. Em sua autobiografia, a cantora afirma que não sabia se enfrentaria problemas, neste novo contexto, por ter sido tão próxima ao ex-presidente.

Na altura, Bongi estava na Guiné e ainda tinha problemas de saúde. Com 34 anos, engravidou novamente de um rapaz guineense, chamado Sanousi. Seu filho Lubumba tinha, à época, 16 anos. Quando estava com sete meses de gravidez, Bongi entrou em trabalho de parto. Makeba estava em Londres na ocasião.

Ao entrar em trabalho de parto, Bongi foi atendida em um hospital com uma infraestrutura precária. Seu bebê nasceu morto. Ao receber a notícia, Bongi fugiu do hospital, o que prejudicou severamente sua saúde. Internada novamente, e sem alcançar melhoras, Bongi faleceu.²⁸⁰ Era o dia 17 de março de 1985.

Makeba narra que a perda da filha foi uma ruptura em sua vida. Ela e Bageot começaram a brigar por coisas pequenas e grandes. Fumar e beber tornaram-se hábitos. Makeba ganhou peso. Sua vida ganhou novos contornos.

Quatro dias após o funeral de Bongi, a cantora precisou fazer uma apresentação. A audiência não fazia ideia do que tinha corrido. A morte de sua filha foi pouco divulgada. Poucos amigos compareceram para prestar solidariedade. A única artista que compareceu foi Aisha Koné, da Costa do Marfim. Makeba acreditava que a instabilidade emocional de Bongi era devida às viagens constantes e à impossibilidade de fincar raízes em seu país de origem. Em suas palavras, isso a incentivou a continuar a lutar contra o apartheid²⁸¹.

Makeba já não era tão jovem, e o fato de não poder enterrar a filha na África do Sul, junto a outros membros de sua família, é narrado como muito doloroso. Além disso, seus netos decidiram ir morar com o pai nos Estados Unidos. Os problemas financeiros persistiram e não fazia mais sentido continuar na Guiné.

O reencontro com a África do Sul, 1990

58 anos

²⁸⁰MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.p.239

²⁸¹*Ibidem*. p.245

Makeba saiu da Guiné em 1986, um ano após o falecimento de sua filha. Foi morar na Bélgica, onde tinha poucos amigos, o que lhe proporcionava ficar em casa e ouvir o disco de sua artista favorita, “*Nina Simone at Town Hall*”²⁸².

Na África do Sul, desde 1985 os boicotes ganharam força nas mais diversas regiões. Lester R. Kurtz destaca que os boicotes foram tão intensos que pela primeira vez, em vinte e três anos, o regime declarou estado de emergência. Em 1986, devido a tantas mobilizações e protestos, a lei do passe foi abolida. Essa pode ser considerada uma das primeiras medidas internas que abalaram o apartheid, mas naquele momento, o seu fim ainda não era esperado.

No cenário internacional, a reprovação ao regime aumentou consideravelmente a partir da década de 1970. Desde 1958 o Congresso Nacional Africano (ANC) buscava apoio internacional para a luta, mas ainda demoraria duas décadas para que o mundo condenasse, com mais vigor, o que ocorria no país. A partir da década de 1970 a África do Sul passou por um embargo econômico, que a deixou sem petróleo. Em 1986, os Estados Unidos vetaram os investimentos no país.

Leonard Thompson relaciona o fim da Guerra Fria para a progressiva desestruturação do regime. Com o enfraquecimento do temor de uma expansão do comunismo, a África do Sul perdeu o papel, que até então desempenhava, de bastião do capitalismo na África Austral. Desta forma, o enfraquecimento do apartheid, ancorado nas críticas internacionais, ocorria paulatinamente.

Segundo Thompson, embora o governo de P. W. Botha encarasse as mudanças com grande resistência, buscou aos poucos negociar com o ANC, através de Nelson Mandela, o processo de transição. Em 1985, Mandela foi colocado em isolamento na prisão, mas prosseguiu veemente rejeitando as ofertas de negociação. Em 1988, foi transferido para uma área residencial, onde recebeu tratamento diferenciado dos demais prisioneiros²⁸³.

A mobilização da população civil, na África do Sul e fora dela, se deu de muitas formas. Em Londres, várias manifestações artísticas divulgaram críticas ao apartheid. No *Mermaid Theatre*, por exemplo, foram apresentados poemas pela liberdade na África do Sul.²⁸⁴

²⁸²MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomsa. *Makeba: The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publishers. 2004.p.198

²⁸³THOMPSON, Leonard. *A History of South Africa*. New Haven: Yale. University Press, 1990. p.245

²⁸⁴GILBERT, Shirli (2007) Singing against apartheid: ANC cultural groups and the international anti-apartheid struggle. *Journal of Southern African Studies*, nº2, vol.33, 2007, pp.421-441.

Na década de 1980 foi formado o departamento cultural do ANC, culminando em uma organização chamada “*Amandla*” (Poder), inspirada na *Festac 77*. Vários festivais foram organizados, em distintos países, mostrando, através de manifestações culturais, a realidade da África do Sul²⁸⁵.

Além disso, bandas estrangeiras, como a escocesa *Simple Minds*, muito popular na década de 1980, gravaram músicas em prol da causa. O álbum *Street Fighting Years*, de 1989, trazia mensagens antiapartheid.

Neste período, em que aumentou muito a militância internacional contra o apartheid, Makeba foi convidada pelo cantor norte-americano Paul Simon para fazer uma turnê. A turnê começou em 1987 na Holanda, e depois passou pela Bélgica, França e Zimbabwe. Se por um lado o contato com Zimbabwe lhe trouxe um afago, quando retornou para Europa foi acolhida com críticas. Paul Simon foi à África do Sul, e todos os outros que aceitaram realizar turnê com ele, mesmo sem ter ido junto à África do Sul, foram acusados de quebrar o movimento contra o apartheid. Isso gerou muito desgaste sobre sua imagem.

Em 1988, Makeba gravou *Sangoma*, pela gravadora *Warner Bros Records*, com músicas “tradicionais” sul-africanas. A cantora gravou este álbum no auge da crítica internacional ao apartheid, o que certamente favoreceu a assinatura do contrato com a gravadora norte-americana.

No ano de 1989 a mudança ganharia velocidade na África do Sul. Botha, o então chefe de Estado, sofreu um derrame e precisou se afastar do cargo, sendo sucedido por Frederick De Klerk, que deu continuidade ao processo de transição por perceber que o fim do regime era inevitável. Em 1990, as mudanças ganharam mais espaço, sobretudo quando o ANC e o Partido Comunista da África do Sul (SACP) alcançaram a legalidade²⁸⁶.

No mesmo ano, Nelson Mandela saiu da prisão. Assim que soube do ocorrido, Makeba procurou representantes do ANC na Suécia, que organizaram um encontro dos dois no país. No encontro, Mandela convidou-a a retornar para a África do Sul. Com um visto de permanência por seis dias, Makeba pode finalmente voltar ao seu país, onde pouco tempo depois recuperaria a cidadania que havia perdido.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ THOMPSON, Leonard. *A History of South Africa*. New Haven: Yale. University Press, 1990.p.246.

CONCLUSÃO

Miriam Makeba iniciou sua carreira na União Sul Africana, onde nasceu, mas cresceu artisticamente no cenário norte-americano, em um momento em que as lutas pelos direitos civis naquele país e no mundo estavam intensas. As experiências por ela vivenciadas nos Estados Unidos foram decisivas para a transformação de Zenzile, uma sul-africana, na artista internacional Miriam Makeba.

Buscamos apresentar ao longo destas páginas como a vida da cantora – que pudemos investigar através de suas autobiografias – perpassou diversos contextos históricos, que deixaram marcas não apenas na sua narrativa, mas também em sua música.

O nascimento, a infância e parte da juventude na África do Sul marcaram-na de modo profundo. Em sua infância e adolescência, Makeba vivenciou experiências de opressão oriundas da existência de um regime em que a população negra era considerada inferior. Tal característica foi aprofundada com a institucionalização do regime do apartheid, em 1948, através da aprovação de um conjunto de leis segregacionistas. Essas experiências são algumas vezes relatadas em letras de músicas que a cantora escolheu gravar no exterior, além de serem narradas em suas autobiografias.

Na África do Sul, Zenzile Miriam Makeba era uma negra como outras, em oposição aos brancos, mestiços e indianos. No exílio, primeiro nos Estados Unidos e depois na Guiné Conakry, construiu sua identidade artística como negra sul-africana e como militante em prol dos direitos da população negra que era oprimida em seu país de origem. A identidade e a agência assumidas por Makeba acabaram por aproximá-la tanto do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos quanto do pan-africanismo e da luta pelas independências africanas. Além disso, contribuíram para aproximá-la de líderes

políticos de países africanos recém-independentes, como Sékou Touré, Samora Machel e Agostinho Neto.

Em sua autobiografia, a cantora reflete sobre o exílio, o afastamento de familiares e amigos e sobre uma territorialidade que passa a substanciar-se apenas em pensamentos²⁸⁷. Por outro lado, o falecimento de familiares, a impossibilidade de retorno e a ida para outros países do continente africano também aparecem de muitas maneiras em sua produção musical.

A dimensão política de sua vida é exponencial – mesmo que negada em suas autobiografias. Sua militância não se fez unicamente no terreno da cultura, envolvendo também a convivência com líderes políticos, a realização de pronunciamentos da ONU e a posição de embaixadora da Guiné Conakry.

Como cantora, Makeba explorou uma série de elementos oriundos da África do Sul. Desde a início de sua carreira internacional, após sua participação no filme *Come Back África*, em 1959, destacou-se por cantar músicas de seu país. Se o contexto estadunidense favoreceu o surgimento de uma demanda para a música africana, Makeba soube aproveitá-lo, escolhendo utilizar os meios de que dispunha para falar da opressão e da resistência negra que tinham lugar em seu país de origem.

A escolha de como cantar e se apresentar tornou-se emblemática, demonstrando um entrelaçamento constante entre a arte e a militância. Por outro lado, seu envolvimento com países africanos recém-independentes transformou-a em uma espécie de símbolo do continente, o que lhe valeu o epíteto de “Mama África”, que a acompanhou até seu último show em 2008.

O objetivo geral deste trabalho foi demonstrar que Miriam Makeba, enquanto militante, agregou elementos culturais à luta política. A análise de sua trajetória demonstra que, atuando sobretudo no terreno da cultura, Makeba contribuiu para diferentes frentes de luta, combatendo o apartheid a partir do exílio, defendendo os direitos civis dos negros nos Estados Unidos, apoiando as independências africanas e o pan-africanismo.

Com esse trabalho sugerimos que Miriam Makeba foi uma das mais assíduas militantes contra o regime do apartheid e, através de sua visibilidade internacional, assumiu outras demandas e frentes de militância. A análise de suas autobiografias, com

²⁸⁷Como disserta Eduard Said “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar.” SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, P. 46.

sua complexidade e contradições, forneceu subsídios para a melhor compreensão de uma época e de diversas frentes de resistência.

BIBLIOGRAFIA

ADEMULEYA, Babasehinde; Fajuyigbe, Michael. Pan-Africanism and the Black Festivals of Arts and Culture: Today's Realities and Expectations. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)* Vol 20, n 3, pp 22-28, 2015.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ALLEN, Lara. Seeking the significance of two 'classic' South African jazz standards: sound, body, response. *Studies in Africa*, vol.45 n.2, 91-108.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai; a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAER, G. *History of Education Journal*. Vol. 4, No. 2, pp. 73-77, 1953.

BAINES, Gary. *The control and administration of Port Elizabeth's African population, c. 1834-1923*. Contree, 1989.

BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Hucitec, 1987.

BALANDIER, G. A situação colonial: abordagem teórica. *Cadernos CERU*, n.25 vol.1, 33-58.

BALLANTINE, Cristopher. *Marabi Nights: Jazz, 'race' and Society in Early Apartheid South African*. Pietermaritzburg: UKZN Press, 2012.

_____. Gender, Migrancy, and South African Popular Music in the Late 1940s and the 1950s. *Ethnomusicology*, Vol. 44, No. 3, pp. 376-407. 2000.

- BEER, Mona De. *King Kong: A Venture in the Theatre*. Cape Town: Norman Howell, 2001.
- BERGER, I. *Threads of Solidarity*, Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- BHEBE, Ngwabi. Os britânicos, os bôeres e os africanos na África do Sul 1850-1880. In.: ADE, J. F. *História Geral da África- Vol. VI África do século XIX a década de 1880*. São Paulo: Cortez, 2011.
- BOAHEN, Albert Adu. (Edit.). *História Geral da África, VII. África Sob Dominação Colonial*. Brasília: São Paulo: Cortez, 2012.
- BOKOLO, Elikia M'. *Aula inaugural do Programa Pós-colonialismos e cidadania Global*. Universidade de Coimbra, 2006.
- BRINK, Elzabe. *University of Johannesburg: The University for a new Generation*. Johannesburg: Division of Institutional Advancement, University of Johannesburg, 2010.
- BROGDEN, M.; SHEARING, C. *Policing for a new South Africa*. London: Routledge, 1993.
- BROWN, Kendrick. "Coloured and Black Relations in South Africa: The Burden of Racialized Hierarchy," *Macalester International*, Vol. 9, 2000.
- BUTLER, Anthony. *Contemporary South Africa*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- CHAFER, T. *The End of French Empire in French West Africa: France's Successful Decolonization*. New York: Berg, 2002. p.27-47.
- COERTZEN, P. *The Huguenots of South Africa in documents and Commemoration*. Stellenbosch: Stellenbosch University, 2012.
- COOPER, Frederick. Condições análogas à escravidão: imperialismo e ideologia da mão-deobra livre na África. In: *Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005. pp. 201-270.
- _____. *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*. New York: Cambridge University Press. 1996.
- _____. "Conflito e conexão: repensando a história colonial da África." Anos 90, Porto Alegre, vol. 15, n. 27, 2008.
- COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1985.
- COSTA E SILVA, Alberto da. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

- _____. *A manilha e o libambo: a África e a escravidão de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: MINC/BN, Departamento Nacional do Livro, 2002.
- _____. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / UFRJ, 2003
- CROSS, Michal. A Historical Review of Education in South Africa: Towards an Assessment. *Comparative Education*, Vol. 22, No. 3, pp. 185-200, 1986.
- CURTIN, Philip; FEIERMAN, S; THOMPSON, L; VANSINA, Jan. *African History – from earliest times to independence*. Nova York; Londres, Longman, 1995.
- DAVE, N. “Une Nouvelle Revolution Permanente: The Making of African Modernity in Sekou, Toure’s Guinea.” *Forum for Modern Language Studies* vol.45 n.4,pp 455–471, 2009.
- FAGE, J. *História da África*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. Evolução da historiografia africana. In: KI-ZERBO, Joseph (org). *História Geral da África. I- Metodologia e pré-história africana*. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.
- FALOLA, Toyin; FLEMING, Tyler. *Music, Performance and African Identities*. London: Routledge, 2012.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- FEBVRE, Lucien. *Martinho Lutero, um destino*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- FELDSTEIN, Ruth. *How It Feels to Be Free: Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*. New York: Oxford University Press, 2013.
- FIELDHOUSE, Roger. *Anti-Apartheid: a history of the movement in Britain*. London: The Merlin Press, 2005
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992
- FICK, M. The Educability of the South African Native. Pretoria: South African Council for Educational and Social Research, 1939.
- FLEMING, Tyler. Stars if Song and Cinema: The impact of film on 1950s Johannesburg’s Black Music Scene. In.: FALOLA, Toyin; FLEMING, Tyler. *Music, Performance and African Identities*. London: Routledge, 2012.
- _____. King Kong, Bigger than Cape Town. A History of South African Musical. Tese. The Univerty of Texas at Austin. 2009.
- GEWALD, Jan-Bart. Imperial Germany and the Herero of Southern Africa: Genocide and the Quest for Recompense. In.: JONES, Adam. *Genocide, War Crimes and the West*. London & New York: ZED BOOKS, 20014.

- HARRIES, Patrick. *Work, Culture and Identity. Migrant laborers in Mozambique and South Africa, c. 1860 -1910*. Portsmouth, NH: Heinemann, 1993.
- HASHACHAR, Yair. Playing the backbeat in Conakry: Miriam Makeba and the cultural politics of Sékou Touré's Guinea, 1968–1986., *Social Dynamics*, vol.43n.2, 259-273, 2017.
- _____. "Miriam Makeba in Guinea--Deterritorializing History through Music." The Hebrew University of Jerusalem, Dissertação, 2015.
- HOBBSBAWN, Eric. O que os historiadores devem a Karl Marx? In. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- _____. *História social do jazz*. Editora Paz e Terra, 6 Ed. 2008.
- _____. *A era dos impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- INMAN, David M. *Television Variety Shows: Histories and Episode Guides to 57 Programs*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2005.
- JAY Straker. *Youth, Nationalism, and the Guinean Revolution*. Bloomington: Indiana University Press. 2009.
- JEEVES, A.; CRUSH, J.; YUDELMAN, D. *South Africa's Labor Empire: A History of Black Migrancy to the Gold Mines*. Boulder: Westview Press, 1991.pp. 2–3.
- JONES, Adam. *Genocide, War Crimes and the West*. London & New York: ZED BOOKS, 20014.
- KARNAL, Leandro et. al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo, Contexto, 2007.
- KAKE, Ibrahima Baba. Sekou Toure. *Le Héros et le Tyran*. Paris: Jeune Afrique Press, 1987.
- KI-ZERBO, Joseph (Coord.). *História geral da África*. São Paulo: Ática/Unesco, 1982.
- _____. *História da África Negra*. Trad, Lisboa, Publicações Europa-América, 1979. v.1.
- _____. *História da África Negra*. Portugal: Publicações Europa-América, 1999. v. 2.
- KLUG, Heinz. *Constituting Democracy: Law, Globalism and South Africa's Political Reconstruction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KOECHLIN, Stéphane. *Jazz Ladies. A História de Uma Luta*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.
- LIPTON, M. *Capitalism and Apartheid: South Africa (1910-1986)*. London: Aldershot, 1986.

- MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- _____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *O Capital: crítica da Economia Política*. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MAYLAM, P. *A history of the African People of South Africa: from the Early Iron Age to the 1970s*. Cape Town: David Phillip, 1986.
- MELEIRO, Alessandra. *Cinema no Mundo. África*. Vol. 1. São Paulo: Escrituras, 2007.
- MEREDITH, Martin. *The Fate of Africa: A History of Fifty Years of Independence*. New York: Public Affairs, 2005.
- NGCONGO, Leonard. O Mfecane e a emergência de novos Estados Africanos. In: ADE, J. F. *História Geral da África- Vol. VI África do século XIX a década de 1880*. São Paulo: Cortez, 2011.
- _____. Problems of southern African historiography. In.: *The historiography Southern African*. Botswana: UNESCO, 1977.
- POSTHUMUS, Bram. *Guinea: Masks, Music and Minerals by Bram Posthumus*. London: Hurst Publishers, 2016.
- OLWAGE, Grant. *Composing Apartheid: Music For and Against Apartheid*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 2008.
- PARKER, Beverly L. Art, Culture and Authenticity in South African Music. In. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 39, No. 1, pp. 57-71, Jun., 2008.
- PURDY, Sean. “Rupturas do Consenso, 1960-1980”. In: KARNAL, Leandro et. al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo, Contexto, 2007. pp.235-256;
- RANGER, T. “Iniciativas e resistência Africanas em face da partilha e da conquista” in BOAHEN A. *História Geral da África VII, A África sob dominação colonial, 188-1935*. UNESCO, 2010.
- ROGERSON, Jayne M. ‘Kicking Sand in the Face of Apartheid’: Segregated Beaches in South Africa. *Bulletin of Geography. Socio-economic Series*. No. 35 pp.93–109, 2017.
- ROSS, Robert. *A Concise History of South Africa*. Cambridge: University Press, 2008.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAPIRE, Hilary. African loyalism and its discontents: the royal tour of South Africa, 1947. *The Historical Journal*, Vol. 54, No. 1 (MARCH 2011), pp. 215-240. Published by: Cambridge University Press.

SCHIPPER, Henry. *Broken Record: The Inside Story of the Grammy Awards*. Secaucus, N.J.: Carol Pub. Group, 1992.

SCHUMANN, Anne. 2008. The Beat that Beat Apartheid: The Role of Music in the Resistance against Apartheid in South Africa. Stichproben: Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien / *Vienna Journal of African Studies* (Special issue: Popular music and politics in Africa) n.14. pp.17-39, 2008.

THOMAS, Anthony. *Rhodes: The Race for Africa*. New York: St. Martin's Press. 1997.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Leonard. *A History of South Africa*. New Haven: Yale. University Press, 1990.

WATSON, Mary R.; ANAND, N. *Award Ceremony as an Arbiter of Commerce and Canon in the Popular Music Industry*. Popular Music, Published by: Cambridge University Press, Vol. 25, No. 1, Special Issue on Canonization, pp. 41-56, Jan. 2006.

WHITEFORD, AC; VAN SEVENTER, DE. South Africa's changing income distribution in the 1990s, *Journal of Studies in Economics and Econometrics*, vol.24 n.3 pp. 7-30. 2000.

FONTES:

DISCOGRAFIA

OUTROS

BELAFONTE, Harry; MAKEBA, Miriam. *An evening with Belafonte/Makeba*. New York: RCA Victor Studio, 1965. 1 LP.

BELAFONTE, Harry. *Belafonte Returns at Carnegie Hall*. New York: RCA Victor Studio, 1960. 1 LP

CLOONEY, Rosemary. *Come On-A My House / Rose Of The Mountain*. New York: Columbia, 1951.

MAKEBA, Bongi. *Blow On Wind*. França: Disques Esperance, 1980.

THE SKYLARKS, *Goodbye To Africa*. Johannesburg: Gallotone, 1959.

MIRIAM MAKEBA

MAKEBA, Miriam. *Miriam Makeba*. New York: RCA Victor Studio, 1960.

MAKEBA, Miriam. *The Many Voices of Miriam Makeba*. Estados Unidos da América: Kapp, 1962.

MAKEBA, Miriam. *The World of Miriam Makeba*. New York: RCA Victor Studio, 1963.

MAKEBA, Miriam. *The Voice of Africa*. New York: RCA Victor Studio, 1964.

MAKEBA, Miriam. *Makeba Sings*. New York: RCA Victor Studio, 1964.

MAKEBA, Miriam; BELAFONTE, Harry. *An Evening with Belafonte/Makeba*. New York: RCA Victor Studio, 1965.

MAKEBA, Miriam. *The Magic of Makeba*. New York: RCA Victor Studio, 1965.

MAKEBA, Miriam. *The Magnificent Miriam Makeba*. Chicago: Mercury, 1966.

MAKEBA, Miriam. *All About Miriam Makeba*. Chicago: Mercury, 1966.

MAKEBA, Miriam. *Pata Pata*. New York: Reprise, 1967.

MAKEBA, Miriam. *Makeba!* New York: Reprise, 1968.

MAKEBA, Miriam. *Keep Me in Mind*. Alemanha: Reprise, 1970.

MAKEBA, Miriam. *Appel A L'Afrique*. Guiné Conakry: Editions Syliphone Conakry, 1971.

MAKEBA, Miriam. *A Promise*. German Democratic Republic: AMIGA, 1974.

MAKEBA, Miriam. *Miriam Makeba & Bongi*. Guiné Conakry: Editions Syliphone Conakry, 1975.

MAKEBA, Miriam. *Country Girl*. França: Disques Espérance, 1978.

MAKEBA, Miriam. *Comme une Symphonie d'amour*. França: Sonodisc, 1979.

MAKEBA, Miriam. *Sangoma*. California: Warner Bros, 1988.

MAKEBA, Miriam. *Welela*. Chicago: Mercury, 1989.

MAKEBA, Miriam. *Africa*. Estados Unidos da América: Novus, 1991.

MAKEBA, Miriam. *Homeland*. New York: Putumayo World Music, 2000.

FILMOGRAFIA

AMOK. Direção Souheil Ben-Barka. Marrocos, 1983.

COME BACK AFRICA. Direção Lionel Rogosin. África do Sul/ Estados Unidos da América: Milestone Films, 1959.

DRUM. Direção Zola Maseko. África do Sul/ Estados Unidos da América: Armada Pictures Internacional, 2004.

MIRIAM MAKEBA – MAMA AFRICA. TRS produção. Suíça, 1981.

MUSIC FOR MANDELA. Direção Jason Bourque. Canadá, 2013.

SARAFINA!. Direção Darrell Roodt. França. 1992.

THE LION KING. Direção Rob Minkoff, Roger Allers. Estados Unidos da América: Buena Vista Pictures, 1994.

VIDEOS YOUTUBE

ASSOCIATED PRESS. Shakira Goes 'Waka Waka' in Africa. 2010. (1m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUSMDzLJtFU> (acesso: 28/01/2019).

BRITISH PATHÉ. *Kenya Gains Independence (1963)*. 2014 (2m02s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GZR099-5USo> (Acessado em 19/01/2019).

CARNEGIE HALL. *Angélique Kidjo: Influence of Miriam Makeba - UBUNTU festival*, 2014. (2min 36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PrSQjmyDYk> (Acesso em: 30/01/2019).

FLORENCOM. *Solomon Linda & The Evening (The First Version) – Mbube*. 2007. (2m23s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrrQT4WkbNE> (Acessado em: 14/02/2019).

FLORENCOM. *The Tokens - The Lion Sleeps Tonight*. 2007. (2m41s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LBUwi6mEo> (Acessado em 14/02/2019).

MIRIAM MAKEBA OFFICIAL CHANNEL. *Miriam Makeba - Ihabhalazi (Live) (1987 Pioniere OS Dresden Ballett)*. 2015. (2m28s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=50agUbFwA5k> (acesso 19/01/2019).

MIRIAM MAKEBA OFFICIAL CHANNEL. *Miriam Makeba - Khawuleza (Live 1966)*. 2015. (2m26s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fqdcz0eYLSQ> (Acesso: 14/02/2019).

MIRIAM MAKEBA OFFICIAL CHANNEL. *Miriam Makeba - The Click Song (Live At Berns Salonger, Stockholm, Sweden, 1966)*. 2015. (1m59s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mtl62-6pY_I (Acessado em: 14/02/2019)

TED. *Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história*. 2009. (10m16s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=380s> (Acesso: 30/01/2019).

MIRIAM MAKEBA OFFICIAL CHANNEL. Miriam Makeba in Come Back, Africa in honor of Nelson Mandela. 2015. (2m47s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vFt2IdIm3sE> (Acessado em 14/02/2019).

MIRIAM MAKEBA OFFICIAL CHANNEL. *Miriam Makeba - Mbube (Taken from Live At Berns Salonger, Stockholm, Sweden, 1966)*. 1015. (3m20s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zl4-GwsVvz8> (Acessado em: 14/02/2019).

OUTROS DOCUMENTOS

OFFICE OF POPULATION RESEARCH. *The 1936 Census of the Union of South Africa*. Population Index, Vol. 9, No. 3, pp. 153-155, Jul., 1943.

MAKEBA, Miriam; HALL, James. *Makeba: my story*. New York: New American Library, 1988.

MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomsa. *Makeba: The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publishers. 2004.

THE BLACK PANTHER PARTY. New York: Merit Publishers, 1966.

PERIÓDICOS

Diário de Notícias, 8 de fevereiro de 1968.

Diário de Notícias. 18 de fevereiro de 1968.

Jornal do Brasil. 30 de maio de 1968.

DRUM, Abril 1960.

DRUM, Outubro de 1959.

DRUM, Dezembro, 1971.