

Núbia Aguilár Moreno

MIRIAM MAKEBA: PRIMEIROS ANOS DA CARREIRA NA UNIÃO SUL-AFRICANA (1932-1959)

Miriam Makeba: her early career years in the South African Union (1932-1959)

RESUMO: Miriam Makeba foi uma cantora sul-africana que teve a carreira artística entrelaçada a militância política. Suas músicas alcançaram um público expressivo em seu território de origem e a nível internacional. Para analisar o viés político presente na carreira da cantora, vamos discutir a importância dos anos vividos na União Sul-Africana para entender a formação de sua identidade pessoal, artística e política. Contaremos com sua primeira gravação no território que dá indícios das seleções realizadas em sua formação. Sua juventude, marcada pela atmosfera de opressão, traz elementos que ajudam a compreender a militância política que foi tão proeminente ao longo de sua carreira.

PALAVRAS-CHAVE: Miriam Makeba; Militância Política; União Sul-Africana; Juventude.

ABSTRACT: Miriam Makeba was a South African singer who had an artistic career connected with political militancy. Her music reached an expressive audience in her homeland and internationally. To analyze the political present in the singer's career, we will discuss the importance of the years lived in the South African Union to understand the formation of her personal, artistic and political identity. We will use your first recording in the territory that gives evidence of the selections made in your formation. Her youth, lived in atmosphere of oppression, have elements that help to understand the political militancy that has been so prominent throughout his career.

KEY WORDS: Miriam Makeba; Political Activism; South African Union; Youth.

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

MIRIAM MAKEBA: PRIMEIROS ANOS DA CARREIRA NA UNIÃO SUL-AFRICANA (1932-1959)

Núbia Aguilar Moreno ¹

Introdução

A história de uma vida, como enfatiza Reinhart Koselleck, se envolve por diferentes maneiras nas relações temporais. Neste sentido a história de um sujeito se constrói através de contatos com distintas camadas. Esta explicação ajuda a entender a relação estreita entre indivíduo e aspectos de seu contexto de inserção, assim como a compreender a própria relevância do estudo de partes em um todo (KOSELLECK, 2014, p. 94).

Ao trabalhar com a história de vida de Miriam Makeba temos contato com elementos que são compartilhados por outros indivíduos e sociedade. Analisar percursos realizados pela cantora é buscar compreender movimentos, construções, rupturas e aplicabilidades de categorias sociais. As vivências de seus primeiros anos e juventude delimitam os passos iniciais importantes para a construção e apropriação de significados em suas concepções de mundo que foram também compartilhadas por uma geração (KOSELLECK, 2014, p. 34).

Ao refletir sobre a vida de Miriam Makeba o caminho que será percorrido perpassa por sua produção. Evidentemente, a música toma lugar na reflexão sobre as relações desenvolvidas no passado. O registro musical foi produzido ao longo de sua carreira e através dele é possível acessar diferentes fases e condições que estiveram presentes em sua vida e nas respectivas realidades de inserção.

A vida da cantora informa sobre experiências individuais e coletivas. Os anos vividos na África do Sul foram elementares para a construção das bases de sua identidade artística vinculada a militância política. Através de uma música gravada no período, captamos informações circundantes a suas experiências e ao mesmo tempo que esta fonte serve como substrato de elementos presentes na realidade social do contexto estudado.

Nos apoiamos nas reflexões de Shirli Gilbert, em que o texto musical é concebido como fornecedor de distintas informações sobre experiências difíceis de acessar. Vivências que são produzidas e influenciadas pela temporalidade em que se inserem e permitem interrogar sobre compartilhamento de ideias, oralidades e elementos valorizados por uma coletividade (GILBERT, 2005). Através da música buscaremos compreender o que Koselleck considera como

¹ Doutoranda do Programa História Social (USP). nubiaaguilar@gmail.com

princípio indispensável ao historiador: o motivo dos eventos históricos terem seguido determinado desdobramento e não outros (KOSELLECK, 2014, p. 42).

Os anos iniciais da cantora são vestígios de uma realidade constituída por experiências marcantes para sua formação enquanto indivíduo. Tais reflexos podem ser observados em muitas gravações². Em seus discos há músicas que remetem ao cenário sul-africano, bem como ao seu posicionamento enquanto militante. Devido a isso, analisar uma das músicas gravada por Makeba, enquanto ainda vivia na África do Sul, é buscar entender a formação de uma cantora que teve participação de destaque na luta contra o apartheid.

Esta análise conta com duas autobiografias de Makeba (MAKEBA; HALL, 1988), (MAKEBA; MWAMUKA, 2004). Os momentos em que as autobiografias foram escritas influenciaram consideravelmente a narrativa construída. Mas é possível averiguar pontos em comum que remetem a experiências também relatadas em outras fontes, como as músicas gravadas. A escrita autobiográfica, ao refletir um ponto de vista sobre os corredos do passado, traz informações sobre um lugar que o sujeito histórico sentiu que ocupou na sociedade em que viveu e possibilita investigar outros indivíduos que compartilharam desses espaços. Neste sentido, a história individual não se desvincilha do plural (POSSING, 2017).

A escrita sobre sua vida foi realizada com colaborações. As memórias de Miriam Makeba foram construídas por adjetivos e substantivos – assim como outros recursos linguísticos - que não só deram materialidade a eventos, mas situaram os mesmos dentro de uma percepção. Tal natureza da fonte não invalida o arrolamento dos dados que utilizamos nesta análise. A narrativa que versa contar sobre suas experiências, assim como sua percepção sobre esse passado, adquiriu um olhar que foi condicionado por fatores que geraram critérios de seleção, mas, ainda assim, contém indícios do passado.

As autobiografias abrangem os primeiros anos de vida, seguindo uma linearidade que leva o leitor até o momento da escrita. Sobre seu passado, Makeba se identificou como negra e pertencente a um ambiente familiar que dispunha de poucos recursos financeiros (MAKEBA; HALL, 1988, p. 14). Tais elementos delineavam o lugar que uma pessoa ocuparia dentro da sociedade sul-africana naquele período. Identificamos, dentro dos livros, quatro elementos que foram substanciais para sua formação artística e individual: raça, classe, gênero e música.

Juventude na União Sul-Africana

²Nas gravações de Miriam Makeba encontramos diversas músicas que retratam a realidade sul-africana, como: *The Retreat Song* (1960), *In the Land of the Zulus* (1965), *Khawuleza* (1965).

Zenzile Miriam Makeba nasceu em 1932 na União Sul-Africana, atual África do Sul. A União Sul-Africana ganhou esta formação em 1910, após o tratado político que reuniu territórios bôeres e britânicos, dando materialidade ao projeto social delineado para usufruto da população branca. Os movimentos políticos acompanhavam, em certos aspectos, as mudanças que ocorriam em territórios vizinhos, afetados pelas distintas realidades coloniais que se estenderam sobre o continente desde o século XIX.

No território sul-africano a competição pela dominação política entre ingleses e bôeres³ deixava as relações com outros grupos sociais em condição de desigualdade. Com domínio político e econômico na mão de brancos, a população não branca (negros, indianos, asiáticos, *Coloureds*, por exemplo) gozava de diferentes espaços, que passaram a ser cada vez mais limitados após a unificação do território (THOMPSON, 1990).

A infância e juventude de Miriam Makeba, durante os anos em que viveu na União Sul Africana, sentiram os efeitos das leis discriminatórias que estavam em vigor. O *Land Act* (1913) já alicerçava uma base primária, com referência aos locais que poderiam ser adquiridos pelos diferentes grupos, sobre regiões em que a população negra poderia morar. Miriam Makeba, ainda que tenha vivido em diferentes espaços, ora com os pais, ora com a avó, compartilhou de forma geral das condições de habitação com a grande maioria da população negra. Outra lei que se destaca neste período é o *Native Urban Areas Act* (1923) que regulava a circulação da população negra em áreas urbanas.

Essas leis imprimiam a segregação no cotidiano da população. Makeba sentiu essas medidas de diferentes formas. A segregação tornou-se condicionadora de muitas experiências, atingindo o local onde ela poderia morar, ambientes em que ela poderia circular, alcançando sua vida pessoal e profissional. As leis que passaram a restringir onde pessoas poderiam andar ou morar limitavam também oportunidades. A ausência de equidade na sociedade tornava cada vez mais distantes os espaços ocupados por brancos e negros nos ambientes de trabalho.

Antes de entrar na carreira musical, Makeba precisou ingressar no mercado de trabalho para contribuir com a renda familiar. A possibilidade de emprego que encontrou foi servir de mão de obra em casa de famílias brancas, assim como sua mãe (MAKEBA; HALL, 1988). Os lugares atravessados por Zenzile Makeba na sociedade, diante das categorias de gênero, raça e classe, foram importantes para a sua formação social e posterior criação de memórias, cuja

³Bôeres são frequentemente relacionados aos descendentes de europeus que estabeleceram núcleos populacionais no território desde o século XVII e voltados, principalmente, ao desenvolvimento de atividades rurais. O processo de migração para o interior do território e a formação das Repúblicas foram articulações que ganham destaque na literatura sobre o tema. No século XIX, e principalmente no XX, partindo das demandas indenitárias do período, membros deste grupo passaram a ser cada vez mais envolvidos na identidade africâner.

temática é abordada em seus livros e músicas. A narração sobre as experiências de opressão e desigualdade, que estão materializadas, fazem parte dos conteúdos selecionados para compor suas autobiografias.

Além da escrita que expõe as condições de vida que a cantora tinha, dentro do ambiente em que intensificava a segregação, é destacada a relação com a musicalidade, que fez parte de sua vida e formação. A cantora recorda que desde de sua infância ouvia música. Na igreja que frequentava, hinos eram cantados em idiomas falados pela população negra— como xhosa, zulu e sotho – o que lhe despertava profundo interesse (MAKEBA; HALL, 1988, p. 14). Mas foi durante sua vida escolar que Makeba participou das primeiras apresentações ao ser integrante de corais. Seu irmão mais velho tocava piano e saxofone alto e seu pai quando vivo participou de um grupo musical. Referências musicais de cantoras norte americanas como Ella Fitzgerald e Billie Holiday aparecem ao relatar essas experiências (MAKEBA; HALL, 1988, p.14).

A presença e repetição de temas nas produções da cantora (músicas e autobiografias) demonstram a relevância de um estudo prosopográfico de Miriam Makeba, que soma para entender o complexo contexto sul-africano do período. Como sugere Laurence Stone “A prosopografia não tem todas as respostas, mas ela é idealmente adequada para revelar as redes de vínculos sociopsicológicos que mantêm um grupo unido” (STONE, 2011). Ao escolher determinados temas para trabalhar a cantora demonstra não só seus próprios interesses para construir sua narrativa, mas dá indícios sobre valores de seu passado. Ao verificar estes dados ressaltamos a importância plural que a música teve para a sociedade sul-africana no período, como aparece na produção de Makeba.

David Coplan destaca que músicas estiveram presentes em muitos momentos e com diversas funcionalidades para muitos grupos sul-africanos, desempenhando funções religiosas, de entretenimento e até formas de expressão política (COPLAN, 1985, p. 92). A análise do autor frisa a importância que a música desempenhou em diversas regiões de Johannesburgo, onde se formavam núcleos africanos ligados a exploração de minérios. Nestas regiões surgiam novas composições e atualizações frente as necessidades do novo contexto. No centro dessa dinâmica emergiam novos estilos como o *marabi* e o jazz sul-africano, itens importantes para entendermos o estilo desenvolvido por Miriam Makeba (BALLANTINE, 2012, p. 119).

Além de usos para o lazer, ganha destaque articulações políticas realizadas no meio musical. Músicas críticas ou até mesmo denunciativas tornaram-se formas de reação às medidas de opressão. Após a instauração do apartheid, em 1948, muitos utilizaram desse artifício para criticar o regime (SCHUMANN, 2008).

Início da carreira e apartheid

Junto aos dezesseis anos de Zenzile Makeba veio a intensificação da segregação. Em 1948, sob liderança do Partido Nacional tendo como primeiro ministro François Malan, o apartheid foi parte da política governamental, tornando ainda mais fecundas as medidas de segregação. As categorias raciais criadas alinhavam as pessoas em diferentes grupos sociais, o que resultou em uma interferência direta no modo de vida das pessoas tanto no ambiente público quanto privado.

Zenzile Makeba era mulher, negra, que em busca de oportunidades foi para Johannesburgo. O trabalho nas minas, iniciado no século XIX, atraiu diversos migrantes que deram forma a uma vida social dinâmica à localidade. Em meados da década de 1950, período em que Makeba foi para a região, Johannesburgo era um dos maiores centros urbanos da União Sul-Africana, permanecendo atrativo para muitas pessoas. Por outro lado, encarar as leis do apartheid era prática cotidiana.

Como demonstra Owen Crankshaw, tornou-se mais frequente na década de 1950 a emergência de leis que buscaram colocar os africanos dentro de uma única identidade para serem abrangidos pelas restrições. As diferenças de classes para a população negra antes da instauração do apartheid foram mais acentuadas antes da implementação do regime. Durante o apartheid os governos lançaram leis que aprofundaram a distância entre brancos e negros, o que dificultou ainda mais o acesso a oportunidades para a população negra. É nesta década, por exemplo, que são promulgados o *Population Registration Act*, impondo a classificação formal da população e *Bantu Education Act*, que fomentou um ensino escolar desigual (CRANKSHAW, 2005).

As diferenças de classe, ainda que influenciassem as vivências dos distintos grupos sociais, passam a ficar menos marcantes com o apartheid. Mas vale considerar que, possivelmente, um africano com um pouco mais de poder aquisitivo poderia garantir acessos como um maior letramento e pleitear determinados empregos. Tais oportunidades ficavam mais distantes de quem detinha menor renda. As políticas racistas e opressoras afetavam ambos grupos, mas as formas com elas eram sentidas e confrontadas sofriam variações.

Com as dificuldades postas, a procura por oportunidades aumentou. Johannesburgo foi uma região que atraiu muitos africanos. Entre 1911 e 1921 a população africana aumentou 2,7% entre 1921 e 1936 e o aumento foi para 4,6% e 5,3% entre 1936 e 1946. No entanto, a busca por oportunidades era condicionada. A maior parte da população negra fornecia serviços como mão de obra não qualificada (CRANKSHAW, 2005).

Neste ambiente, com intenso fluxo de pessoas e trocas culturais incessantes, Zenzile Makeba conheceu a banda *Cuban Brothers*, na qual começou a cantar. Makeba relata em suas memórias que nesta primeira experiência profissional ela foi desvalorizada. Os padrões sociais vigentes na sociedade, além de limitar os africanos por serem negros, sustentavam as desigualdades de gênero. Vizinhos a criticavam por ela ser mulher e ocupar esses espaços. O fato dela ser a única mulher do grupo, divorciada e mãe, a submeteu a um julgamento pejorativo (MAKEBA; HALL, 1988).

Apesar de ter sido um desafio para mulheres, como foi para Makeba ao receber críticas negativas, outros grupos sul-africanos seguiam um formato parecido na década de 1950. Mulheres foram persistentes e seguiram participando de grupos majoritariamente masculinos, como pode ser observado nos *African Inkspots*, que contava com a participação feminina da cantora Dolly Rathebe, e nos *Manhattan Brothers*, grupo em que Makeba fez parte.

A participação de Makeba no *Cuban Brothers* desdobrou-se em um convite de audição para o *Manhattan Brothers*, um grupo já conhecido pelo público sul-africano. Este foi o início de sua carreira profissional, inaugurando Miriam Makeba como seu nome artístico.

As apresentações dos *Manhattan Brothers* começaram por volta de 1953, contando com quatro integrantes masculinos: Nathan Mdledle, Rufus Khoza, Joe Mogotse e Ronnie Sehuma. Christopher Ballantine, enfatiza a influência de bandas norte americanas para a formação de grupos sul-africanos. Os *Mills Brothers*, por exemplo, foi um grupo inspirador para a formação identitária dos *Manhattan* (BALLANTINE, 2012, p.119).

Os *Manhattan Brothers* estão relacionados a introdução do “*South African Jazz*” no cenário musical sul-africano, por cantarem jazz em idiomas locais, como xhosa e zulu (BALLANTINE, 2012, p. 130). Ainda que enfrentassem obstáculos, em função da dificuldade de traduzir letras originais do inglês para idiomas locais, já que muitas palavras não tinham tradução direta, o grupo passou a usar harmonias e a construir melodias com elementos regionais, atribuindo características próprias ao estilo que desenvolvia (BALLANTINE, 2012, p. 137).

Surgia, entre segmentos negros da União Sul-Africana, o interesse pela afirmação de uma música caracteristicamente local, com influência da música norte-americana. Esta música passou a retratar as realidades e necessidades dos negros sul-africanos, o que abriu caminho para diversas manifestações em um contexto marcado pela intensificação da opressão. Em regiões com altos índices de analfabetismo músicas foram veículos eficazes de resistência ao transmitir mensagens políticas.

Miriam Makeba passou a participar de um grupo que contribuiu para o desenvolvimento deste objetivo, diante do esforço estatal em inferiorizar e suprimir as expressões culturais da

população negra. O papel desempenhado pela banda, destaca-se na importância de criar representações e identificações. O reconhecimento de sul-africanos negros neste grupo fomentava não só uma maior procura na ocupação destes espaços por outros indivíduos, como encorajava uma indústria musical crescente.

Quando a cantora ingressou nos *Manhattan Brothers*, eles já detinham um público cativo. A experiência de cantar em um grupo reconhecido a tornou conhecida. Sua participação foi importante para o desenvolvimento como artista. Makeba passou pelas primeiras experiências com grande plateia. Foi um momento importante para o estabelecimento da vida pública definindo sua postura nas performances, que incluía desde sua vestimenta até a maneira como se apresentaria no palco.

Música e viés político

Com o sucesso adquirido na União Sul-Africana, o grupo foi convidado para fazer shows em outros territórios do continente. A visita a outras regiões indica circulação de músicas, de indivíduos e de ideias em um período em que as lutas em busca de independência alastravam-se. Também na década de 1950 músicas da banda alcançavam o público norte-americano e já faziam sucesso por lá (BALLANTINE, 2012, p. 137).

Na União Sul-Africana, o deslanche resultou em gravações. A primeira gravação de Makeba com os *Manhattan Brothers* foi realizada em 1954, pela *Gallotone*. Estabelecida no território desde da década de 1930, a gravadora conseguiu desenvolver um estúdio que a princípio buscou corresponder a demanda local, mas com o tempo acabou tornando-se um grande centro de gravações, prestando serviços para diversos artistas sul-africanos.

No primeiro álbum Makeba gravou a música *Lakutshon Ilanga*, composta pelo jazzista Mackay Davashe, sobre qual detemos pouca informação. O trabalho gerou uma regravação de uma música já conhecida no território. Mas o sucesso alcançado por Miriam Makeba cantando-a no filme “*Come back Africa*” a fez ainda mais popular (ALLEN, 2009). Para demonstrar a dimensão do ocorrido, uma versão da música em inglês foi solicitada nos Estados Unidos da América, pela gravadora Decca. Neste trabalho a música passou por uma releitura, recebendo novas palavras e significados em sua composição. *Lakutshon Ilanga* foi a primeira gravação sul-africana que entrou no top 100 do *American Billboard* (ALLEN, 2009).

Na pesquisa histórica músicas são fontes importantes para análises do passado. Através delas, mensagens e intenções podem ser investigadas, uma vez que as mesmas se caracterizam como um produto social. Em uma música encontramos elementos que coexistem para dar forma

ao resultado final. Textos, ritmo, melodia, harmonia, entre outros, são diferentes partes que caminham juntas. Cada parte que compõe o produto final guarda especificidades.

Como um produto, uma música não possui um fim em si mesma. Ela estabelece diálogos com a realidade que a circunda. Quem consome uma música pode dar novos usos e significados diante da interação. Outro ponto que merece atenção recai sobre o capital financeiro que uma produção envolve (ADORNO, 2011, p. 239).

Para argumentar sobre o viés político que Miriam Makeba assumiu, assim como a importância do contexto partilhado em sua juventude na União Sul Africana, utilizaremos a música *Lakutshon Ilanga* - a primeira música gravada pela cantora que aparece em diversos momentos em sua carreira no exterior, como no primeiro álbum solo em 1960 nos Estados Unidos da América.

Na análise de *Lakutshon Ilanga* o intercâmbio entre texto e contexto ganha atenção ao considerar texto como mensagem⁴. Em um sentido literal a letra de *Lakutshon Ilanga* conta uma história de ausência. No decorrer da composição há vários sinais que corroboram a intensificação dessa ausência até a tomada de decisão de ir à procura do sujeito ausente. Ele será procurado em casas, ruas, hospitais e prisões até ser encontrado (ALLEN, 2009).

No corpo textual da música há verbos que sugerem movimento progressivo dentro de um espaço e tempo. Os ocorridos passam ideia da aceleração temporal seguido da intensificação do sentimento/sofrimento. A construção demonstra que a preocupação ou saudade torna-se mais intensa ao escurecer (“*When the sun sets; When the cows come back home (...); When the moon rises*”).

A orientação temporal (*When*) condiciona as demais ações. É a partir dela que se desenvolve todos os outros acontecimentos que a letra da música narra. Ocorrências naturais são utilizadas para demarcar os episódios. Elementos como sol, lua, pássaros e vacas dão forma a uma ideia de ciclo temporal através de recursos naturais. O anoitecer, aclamado ao longo de todo o desenvolvimento da música, é reforçado pela hora em que pássaros e vacas se recolhem. Estes dados sugerem aspectos de uma regionalidade e vivências que fazem sentido tanto para os sujeitos que compuseram e gravaram a música quanto aos seus respectivos consumidores, que correspondem ao sentido da mensagem.

Após a apresentação da temporalidade, circunscrita pelos eventos naturais que intensificam a informação sobre o anoitecer, a pessoa que está ausente será procurada. A ação de procurar é apresentada como necessidade. A ausência da pessoa na letra da música poderia ter

sido exposta de forma não intencional e com menos preocupação do que o texto sugere. O ordenamento dos elementos construtivos dá indício da ocorrência de algo grave. Informação que aparece paulatinamente.

A ausência é marcada por adjetos de intensificação e a procura por substantivos: a busca chegará em casas e ruas, hospitais e prisões. Locais que aparecem na canção de forma progressiva, com diferentes significados. Casas e ruas detêm uma funcionalidade diferente de hospitais e prisões, que possuem finalidade de acolhimento, sugestivamente, ligado a algum problema. Se há possibilidade de a pessoa desaparecida parar em um destes ambientes, o desencadeamento da narrativa transcorre para uma gravidade do desaparecimento e a consequente necessidade de um encontro.

A contextualização temporal é repetida cinco vezes ao longo da música, sendo a informação mais presente. Há uma intrínseca relação entre o anoitecer e o desaparecimento de uma pessoa, assim como a gravidade deste desaparecimento sugerida pelos locais onde será procurada.

Na segunda estrofe é adicionada uma informação nova: “*Come here at home*”. Quem desapareceu possivelmente morava com quem estava a sua procura. É intensificado o tempo decorrido pelo cansaço da espera, um cansaço que é compartilhado (*We are worried*), pois o narrador que lamenta sobre a situação está acompanhado pelos filhos. No fim da estrofe é lançado: “*Why are you not coming back?*”.

Seguindo a narrativa, uma procura foi realizada em prisões e hospitais, mas a pessoa procurada não foi encontrada. Se compararmos esta informação com os dados anteriores, podemos observar que há uma exclusão da procura em casas e ruas. O desaparecimento assume importância elevada que direciona a procura apenas em hospitais e prisões.

O desfecho traz uma interrogação: “*My love, that stops you from coming back home?*” Ao longo do texto não é apresentado indícios que possam esclarecer o que ocorreu. O investimento em uma procura não trouxe resultados, a música finda sem informar de modo explícito o desdobramento.

Esta música quando comparada com a narrativa memorialística de Miriam Makeba traz outras informações. Makeba relata que procurar por alguém em prisões e hospitais era uma mensagem que os africanos sabiam o significado (MAKEBA; HALL, 1988, p. 52). A música que ganhou grande sucesso dentro do território e no exterior traz aspectos das vivências de muitos negros sul-africanos que estavam sob as leis opressoras e de segregação.

⁴Lara Allen faz uma análise contextual da gravação de “*Lakutshon Illanga*.” Em artigo sobre a música, a autora traz uma tradução para o inglês da letra original em xhosa. Utilizaremos sua tradução para concretizar a análise aqui

Músicas assumiram importantes funções, sendo uma delas passar mensagens. A música era cantada em xhosa, um idioma predominantemente falado por grupos considerados como negros pelo apartheid. O inglês e o africâner eram as línguas oficiais. Desse modo, uma música cantada em um idioma específico, acessível dentro do grupo oprimido pelo regime, poderia conter informações e mensagens importantes para seus receptores. Bem como possibilitava a identificação com a mensagem transmitida.

A oralidade que a música detém passou a ser veículo de articulação para as ações destes sujeitos históricos, que buscavam cotidianamente mecanismos de expressões e ações para responder às opressões que confrontavam diariamente. É possível refletir sobre o motivo desta música carregar este formato de mensagem, assim como o motivo dela ter alcançado tamanha expressão pelo público.

Como foi demonstrado, a música cantada recorre constantemente ao uso de símbolos para a construção da mensagem que deseja passar. A repetição de determinados elementos e a forma como palavras foram escaladas para compor o texto fazem parte da estrutura pensada para o produto final, que tem por objetivo chegar ao público ouvinte. Essa mensagem, quando entra em contato com os receptores, assume diversas funções.

Uma análise semiótica do produto musical, que investiga a construção de seus significados, como verificado em *Lakutshon Ilanga*, fornece caminhos para problematizar as camadas textuais que fazem parte deste material. A abordagem de temas e sua exposição são pistas que permitem uma aproximação dos significados constituintes do universo social que produz e recebe determinado produto musical.

Este argumento torna-se mais atraente quando submetido a uma comparação. Na gravação de *Lakutshon Ilanga* em inglês é perceptível a alteração na mensagem da música. A melodia não sofreu alterações. O novo contexto, que alterou os receptores e produtores, incidiu diretamente na letra que passou a dialogar com seu ambiente de inserção.

A canção passou a ser “*Love Lies*”. Este título já demonstra uma modificação profunda, uma vez que *Lakutshon Ilanga* na tradução para o inglês seria “*When the sun sets*”, demarcando a localização temporal que envolve todos os acontecimentos da narrativa. A nova composição enfoca a temática do amor. O envolvimento com um amor que mente e machuca o coração.

Nessa versão, o discurso é sobre um amor mentiroso, com olhos amáveis e beijos adoráveis, que sempre atrai para o “*Love Lies*”. A lamentação do eu lírico nesta composição se contrapõe em muitos pontos com a primeira. Nos dois casos a interação do texto e contexto se

proposta.

impõe como necessidade para a compreensão de ambas mensagens. Enquanto na primeira existe uma lamentação devido à ausência de uma pessoa amada, a segunda aborda um amor que mente.

Ao considerarmos que ambas mensagens estabelecem vínculos com seus contextos, uma das diferenças que destacamos diz respeito às questões que influenciaram as composições e seus públicos receptores. A alteração que a letra da primeira versão sofreu foi realizada devido ao fato de a mensagem original não dialogar com o público de outra região. As informações da música cantada em xhosa, que traz em suas camadas textuais informações políticas sobre a realidade sul-africana, possivelmente não foi bem aceita para uma tradução literal da música para o inglês. Afinal, era na sociedade sul-africana, sobretudo a população negra, que neste momento estava exposta a maior eminência de perder um ente querido sem ter poucas informações do que ocorreu.

A interação com o contexto também demonstra que a mesma base de música apresenta flexibilidade de interpretação e recriação. Esta capacidade de adaptação não se torna exclusiva, apesar de mais atraente à natureza deste objeto. Esta flexibilidade liga-se também a maneira como o público recebe determinado produto. Outras sociedades poderiam, desse modo, dar novas formas a uma mesma música. Algumas alterações possíveis ficam condicionadas a variáveis como tempo e espaço.

Contudo, podemos afirmar que na União Sul-Africana, no período em que os *Manhattan Brothers* gravaram “*Lakutshon Ilanga*”, esta assumiu uma funcionalidade específica em seu contexto de diálogo. A música poderia carregar mensagens para aqueles que compartilhavam das vivências que a letra abordava. Uma estratégia que foi amplamente utilizada no território.

Considerações finais

A gravação que Miriam Makeba realizou com os *Manhattan Brothers* em 1954 foi passo importante para a carreira da cantora. Através de suas apresentações no grupo, Makeba tornou-se cada vez mais reconhecida dentro do campo musical sul-africano. Posteriormente, esta popularidade resultou em convites para apresentações musicais, teatrais e até a participação em um filme – “*Come back Africa*”.

A vida pública da cantora coexistiu com a vida pessoal e, mesmo com reconhecimento, a barreira racial limitava os acessos e espaços de circulação, realidade compartilhada com muitos outros sul-africanos negros. Essas experiências deixaram marcas visíveis ao longo da carreira da cantora, que no exterior continuou sendo crítica e denunciadora à realidade sul-africana.

Quando analisamos *Lakutshon Ilanga* verificamos a importância política que a música assumiu socialmente. Além de ser uma música que foi cantada por uma mulher negra, em idioma falado pela população negra durante o regime do apartheid, possui muitos outros elementos simbólicos. Retratar os interesses e interpretação que indivíduos constroem a partir dos contatos com o mundo que os circundam em uma canção é expor seus valores.

O sucesso de Miriam Makeba pode estar relacionado às suas posturas na carreira artística. A escolha em cantar não veio sozinha. A forma como a cantora apresentava-se, nutrindo uma estética popular para muitos sul-africanos, assim como o idioma utilizado, são demonstrações da permanência de vínculo com elementos importantes para a cultura da população negra sul-africana. Traços que a acompanharam ao longo de sua carreira.

Miriam Makeba saiu da África do Sul em 1959 e demorou até a década de 1990 para retornar ao território. A participação realizada no *Come back Africa* foi acontecimento marcante para sua saída da União Sul-Africana. Com o filme a cantora tonou ainda mais popular a música *Lakutshon Ilanga*, como demonstra em estudo Lara Allen (ALLEN, 2009). O diretor norte-americano Lionel Rogosin transformou em roteiro a vivência da população negra sul-africana e Miriam Makeba foi convidada para cantar essa música.

O sucesso garantiu que Makeba fosse participar em um festival em Veneza, no qual o filme seria exibido. Uma viagem ao exterior que perduraria anos. Depois de Veneza, novos convites surgiram. Makeba foi para os Estados Unidos da América. Sua carreira alcançou sucesso mundial. O período em que a cantora viveu no exterior foi significativo para sua consolidação na área musical, mas o período em que viveu na África do Sul foi elementar para a construção de sua identidade.

A gravação de *Lakutshon Ilanga* já demonstra o interesse crítico em uma produção artística. Em muitos de seus discos é perceptível a presença de músicas que trazem questões políticas, de forma direta ou indiretamente. Os primeiros álbuns contavam com músicas que abordavam experiências da população negra sul-africana. Idiomas locais, como xhosa e zulu, continuaram a ser utilizados em seus shows e gravações no exterior. Apesar de inserida em outro contexto, Makeba fez diálogos constantes com seu passado. Em algumas apresentações, para conscientizar sua plateia, fazia introduções em inglês para informar ao público sobre as temáticas das músicas que cantava.

As músicas de Makeba ganharam um público consumidor expressivo, incentivando a continuidade de sua produção. Mas, além do materialismo que possibilitou a execução do trabalho, dentre muitos formatos possíveis a cantora escolheu o que produzir. As gravações realizadas ao longo de sua carreira percorreram distintos espaços. Shows, discos, rádios, cinema

e TV foram alguns dos canais utilizados para a propagação do trabalho da cantora. Em muitas músicas é possível encontrar diferentes histórias, que abarcam desde elementos culturais presentes no cotidiano da população negra sul-africana até mensagens críticas a outras realidades do continente africano. Desde modo, ao estudarmos a trajetória da cantora realizamos uma aproximação com expressões e vivências que constituem múltiplas narrativas.

Como verificamos neste artigo, durante sua infância e juventude a futura cantora passou por vivências que marcaram sua vida e se tornaram perceptíveis em sua arte. Quando Miriam Makeba passou a ser mundialmente reconhecida, suas músicas contavam histórias sobre seu passado na África do Sul. As temáticas relacionadas a opressão e articulações realizadas por africanos aparecem em suas apresentações. Sua arte expressou a realidade de muitos sul-africanos que foram oprimidos pela segregação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALLEN, Lara. Seeking the significance of two 'classic' South African jazz standards: sound, body, response. **Studies in Africa**, vol.45 n.2, p. 91-108, 2009.

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

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

CORNEVIN, Marianne. **Apartheid, poder e falsificação histórica**. Lisboa: UNESCO, 1979.

CRANKSHAW, Owen. Class, race and residence in black Johannesburg, 1923-1970. **Journal of Historical Sociology**. Vol. 18. No 4, p. 353-393, 2005.

FIELDHOUSE, Roger. **Anti-Apartheid: a history of the movement in Britain**. London: The Merlin Press, 2005.

GILBERT, Shirli. Music as Historical Source: Social History and Musical Texts. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Jun., 2005, Vol. 36, No. 1, p. 117-134, 2005.

GINZBURG, C. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo. Estudos sobre História**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

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.

- MERRIAM, A. O. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MULLER, C. **Focus- music of South Africa**. New York: Routledge, 2008.
- NATTIEZ, Jean Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. **PER MUSI – Revista Acadêmica de Música**, v 9, p. 5- 46, 2004.
- OLWAGE, Grant. **Composing Apartheid: Music For and Against Apartheid**. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 2008.
- POSSING, Birgitte. **Understanding Biographies: On Biographies in History and Stories in Biography**. Translated by Gaye Kynoch, UP of Southern Denmark, 2017.
- 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, p. 57-71, 2008
- RANGER, Terence. “Iniciativas e resistência africanas em face da partilha e da conquista”. In BOAHEN, Albert Adu. (Edit.). **História Geral da África, Vol. VII. África Sob Dominação Colonial**. Brasília: São Paulo: Cortez, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROSS, Robert. **A Concise History of South Africa**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SACKS, O. **Alucinações Musicais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- 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, p. 17-39, 2008.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Sinais diacríticos: música, sons e significados. **SOMA/USP**, São Paulo, nº1, p. 237-260, 2004.
- STONE, Laurence. Prosopografia. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 19, n. 39, p. 115-137, 2011.
- THOMPSON, Leonard. **A History of South Africa**. New Haven: Yale. University Press, 1990.
- VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**. Buenos Aires: Ed. Gedisa, 1993.
- VERSHBOW, Michela E. The Sounds of Resistance: The Role of Music in South Africa's Anti-Apartheid Movement. **Inquiries Journal/Student** Vol. 2, n 06, p. 1 - 2, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Recebido em: 18/10/2020
Aprovado em: 15/11/2020