

MARKU RIBAS: ENCRUZILHADAS AFROSSÔNICAS ATRAVÉS DA DIÁSPORA*

Rafael Pinto Ferreira de Queiroz  

Universidade Federal de Pernambuco

Stephen Bocskay 

Universidade Federal de Pernambuco

Foi entre os anos 1960 e 1970 – em plena ditadura militar, depois de seu regime ter endurecido, o que causou muitas prisões e mortes arbitrárias, além da suspensão de direitos políticos e da liberdade de expressão – que o soul brasileiro cresceu e chegou ao grande público. Já havia Jorge Ben e Wilson Simonal, que, de forma pioneira, pavimentariam o caminho para o surgimento de muitos outros artistas, como Tim Maia, Cassiano, Hyldon, Tony Tornado, Dom Salvador, Gerson King Combo, Banda Black Rio, entre tantos outros.¹ Vivendo no período pós-luta pelos direitos civis e a atual radicalização do discurso antirracista do movimento Black Power, nos Estados Unidos, assim como as lutas anticoloniais para as independências

* Este artigo é parte da tese *FOGO NOS RACISTAS! Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica*, de Rafael Pinto Ferreira de Queiroz, desenvolvida sob orientação de Thiago Soares e coorientação de Stephen Bocskay, e defendida na Universidade Federal de Pernambuco em 31 de julho de 2020.

1 Para mais informações sobre o soul brasileiro, cf.: Bryan McCann, “Black Pau: Uncovering the History of Brazilian Soul”, *Journal of Popular Music Studies*, v. 14, (2002), pp. 33-62; Paulina Alberto, “When Rio Was Black: Soul Music, National Culture, and the Politics of Racial Comparison in Brazil”, *Hispanic American Historical Review*, v. 89, n. 1, (2009), pp. 3-39; Christopher Dunn, *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Brazil*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016; Luciana Xavier de Oliveira, *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*, Salvador: EDUFBA, 2018; e Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe, 1976: *Movimento Black Rio*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

dos países africanos e o enrijecimento do Apartheid sul-africano, a diáspora negra se interconectava politicamente com um sentimento solidário pan-africanista, que proporcionou, também, uma comunicação estética transnacional. Espalhando-se na forma de soul e funk, vários discursos políticos, assim como formas de reafirmação da identidade negra por meio do cabelo, das roupas ou das danças, tornaram mais evidente uma rota que ligava os povos negros da diáspora e de África.

Bebendo nessa fonte afro-americana, assim como afro-caribenha e, claro, afro-brasileira, estava Marku Ribas. Tido, tardiamente, como um dos músicos mais prolíficos de sua geração, era multi-instrumentista, assim como um cantor com muitos recursos e compositor. Foi um dos que melhor utilizou e expandiu, no Brasil, a técnica vocal *scat*, batizada de “canto onomatopaico” pelo próprio, assim como da percussão corporal, que recebeu a alcunha de “polirritimia”. Não se afiliou imediatamente ao soul brasileiro por estar em trânsito, autoexilado depois de passar mais de um mês na prisão por causa de uma letra, censurada, crítica ao regime militar. Morou primeiramente na França, a partir de 1968 e, depois, em 1971, vai passar mais quatro anos no Caribe, na Martinica e em Santa Lúcia, respectivamente.

Dessa maneira, o artigo se situa temporalmente entre os anos de 1968 a 1976, cobrindo com maiores detalhes seu período na França de 1968 a 1970, em que forma e grava com o grupo Batuki e seu período posterior vivido no Caribe, entre 1971 e 1975, em que veio pontualmente ao Brasil para gravar seus dois primeiros discos solo. O primeiro disco foi gravado em 1972 e lançado em 1973, enquanto o segundo foi gravado em 1975 e lançado em 1976. Para tentar reconstruir essa trajetória, os pesquisadores encontraram muita dificuldade na reunião de fontes mais aprofundadas sobre o músico, o que sugere que, apesar de sua importância ser celebrada hoje, nunca fora reconhecida devidamente na academia ou na crítica cultural especializada, assim como também não logrou sucesso de público e vendas.

Esse reconhecimento veio a partir dos anos 2000, por uma conjunção de fatores: a partir da divulgação de seus trabalhos da década de 1970, ainda

hoje LPs raríssimos no mercado, a partir de sua digitalização e compartilhamento de MP3 na internet; um *revival* em grandes metrópoles brasileiras do samba-rock, por meio de festas e bailes que “redescobriram” o gênero e elegem *Zamba Ben* como um de seus hinos; o *sampler* da mesma música na famosa canção *A maldição do samba* (2003), de Marcelo D2; a formação de bandas do gênero, como Farofa Carioca, Clube do Balanço, entre outras, que prestam homenagem a Ribas; e sua legitimação por músicos como Ed Motta, que chegou a fazer a curadoria de uma coletânea lançada pelo selo Dubas em 2007. Como Ed Motta conheceu o trabalho de Marku também é algo ilustrativo, pois, apesar de ser um *connoisseur* e ávido colecionador de discos, somente em 1992, quando viajou para se apresentar em Londres, seu contratante perguntara se ele conhecia Marku e ele terminou escutando a música *Zi Zambi* num café.²

Isso explica, em parte, o tipo de fontes que a pesquisa utilizou e sua temporalidade, anos depois do período coberto pelo ensaio. Os materiais on-line de jornais e revistas, entrevistas em programas de rádio e vídeo, e informações contidas em encartes de discos passam a existir a partir dos anos 2000. Assim como muitas informações sobre Marku são encontradas apenas em matérias póstumas, datadas do ano de 2013. Para além de serem fontes convencionais de uma pesquisa dentro do âmbito da comunicação, ilustra o quase total apagamento da trajetória desse músico antes de sua “redescoberta”.

Dessa forma, a maioria das fontes da pesquisa foram as próprias narrativas de Marku Ribas tentando reconstruir aquela fase de sua vida por meio da memória, já que, sendo quase um pária da MPB, até a sua então revalorização, sua história não fora devidamente documentada por fontes oficiais. Mesmo com o uso de outras fontes, este ensaio, como coloca Abrahão,³ “reconhece-se dependente da memória”, já que “é o componente

2 Marku Ribas, *Marku 50 – Batuki, Parda Pele, Atavu*, Belo Horizonte: Ultra Music, 2013, 2 CDs e 1 DVD (texto no encarte).

3 Maria Helena Menna Barreto Abrahão, “Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica”, *História da Educação*, v. 7, n. 14, (2003), p. 80 ☒.

essencial na característica do(a) narrador(a) com que o pesquisador trabalha para poder (re)construir elementos de análise que possam auxiliá-lo na compreensão de determinado objeto de estudo”.⁴ Dessa forma, contradições apareceram de forma esperada, mas não invalidam o estudo, pois

sabe-se, desde o início, trabalhando antes com emoções e intuições do que com dados exatos e acabados; com subjetividades, portanto, antes do que com o objetivo. Nesta tradição de pesquisa, o pesquisador não pretende estabelecer generalizações estatísticas, mas, sim, compreender o fenômeno em estudo, o que lhe pode até permitir uma generalização analítica.⁵

Uma pesquisa on-line no *Jornal do Brasil*, um dos principais meios de comunicação e um dos mais antigos da história nacional – cujo acervo hoje encontramos digitalizado no site da Hemeroteca do Museu Nacional – foi consultado no período do ensaio em questão e quase nada foi encontrado sobre Marku Ribas. O que se achou foram apenas algumas notas de aviso de alguma apresentação ou outra, sem muito destaque. Também foram consultados os acervos dos jornais *Folha de São Paulo* e *O Globo*, sendo neste último apenas duas matérias encontradas nos anos que o ensaio trata – uma de 1976 e outra de 1977, ambas tratando do segundo álbum do artista, *Marku* (1976). Pessoas próximas e da família do músico também foram procuradas pelos pesquisadores no Facebook, porém não responderam o contato inicial ou as perguntas enviadas depois desse contato, ou não souberam responder os questionamentos levantados.

Para corroborar o fato do apagamento, o não reconhecimento em época ou ostracismo do músico, nenhuma pesquisa acadêmica que ao menos sugerisse sua importância foi encontrada, apenas menções breves e pouco contextualizadas em alguns trabalhos. Por isso, traçar uma narrativa que o interligue a outros artistas da época ou a afiliações mais diretas como ao soul brasileiro, por exemplo, torna-se, até o momento, um trabalho

4 Abrahão, “Memória”, p. 80

5 Abrahão, “Memória”, p. 80

difícil e obscurecido. No trabalho de monografia da pesquisadora Luciana Xavier de Oliveira sobre samba-rock, há uma menção na fala do músico Luis Vagner “Guitarreiro”, um dos expoentes do gênero, que sugere uma ligação desses músicos, mas sem muitos detalhes.⁶

O trabalho não comenta mais possíveis ligações de Marku Ribas, mas volta a citá-lo brevemente em mais duas passagens: a primeira para comentar que a música *Zamba Ben* foi um dos clássicos dos bailes nos anos de 1970.⁷ Essa informação também é reforçada no texto de apresentação do encarte do CD 72/75 (Aorta Música, 2003) – coletânea que tem os dois primeiros discos do músico – que comenta o enorme sucesso da música em questão na época de seu lançamento. Porém, nenhuma das informações tem fonte referendada e a pesquisa em jornais da época não obteve resultados, inferindo que sua música ficou mais restrita a um circuito fora do eixo da grande mídia, mais voltado aos bailes black. Na segunda passagem da monografia, a autora cita Marku entre os inovadores do gênero: “O mineiro Marku Ribas, compositor de *Zamba Ben*, foi um dos inovadores, ao experimentar mesclar outras sonoridades negras com o samba-rock, como o reggae, ritmos regionais de sua terra e sons exóticos”.⁸

Para este ensaio também não há interesse de levantar questionamentos acerca do que levou e prendeu Marku no vórtice do esquecimento, contudo algumas hipóteses podem ser pensadas, sem as devidas respostas. Vivendo no Caribe na época, Marku estava fora do eixo Rio-São Paulo, onde se concentrava todo o conglomerado de mídia para gravação, produção e distribuição de sua imagem e música. Apesar de trabalhar dentro do contexto da indústria fonográfica e utilizar os códigos da música popular, Marku, segundo muitos músicos e críticos de música, estava “à frente de seu tempo”, produzindo uma música *sui generis*, fazendo fusões com gêneros não tão conhecidos no Brasil, assim como cantando em outras línguas.

6 Luciana Xavier de Oliveira, “O swing do samba: o samba-rock, e outros ritmos, na construção da identidade negra contemporânea na mídia brasileira” (Monografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004), p. 16.

7 Oliveira, “O swing do samba”, p. 20.

8 Oliveira, “O swing do samba”, p. 26

Essa confusão está muito bem ilustrada, por exemplo, em matéria de *O Globo*, assinada por Sérgio Cabral em 1977, em que o crítico mostra que teve dificuldades de interpretar a música de Ribas, ao resenhar o disco de 1976, inclusive intitulada “O novo som de um ano atrás”.⁹ Em tom jocoso, o crítico ironiza o sotaque do cantor, deslegitimando assim até sua identidade e cidadania brasileiras: “em certos momentos parece ser uma pessoa que não conhece o português muito bem, que chegou há pouco tempo”. Além disso, Cabral afirma que as melodias e as letras são muito “pobres”, sendo as últimas comparadas com a época da Jovem Guarda; e finaliza comentando que o disco já tinha um ano de lançado e escrevendo “Espero que Marku tenha mudado de lá pra cá”.

A resenha crítica deu destaque à voz de Ribas, comparando-a a Tim Maia e aos “negros-americanos”, à participação de grandes músicos, aos arranjos de João Donato e à ligação com a música caribenha, em que chega a dizer que era a única coisa interessante do disco. O jornalista também destaca como “curioso” o canto onomatopáico de Marku, usando a expressão “musiletras”.¹⁰ Outra observação importante é que as críticas manifestadas na resenha de Cabral ecoam as dos censores na época do regime militar que vetavam frequentemente vocábulos afro-brasileiros.¹¹

A outra matéria encontrada no período data de 17 de agosto de 1976, na coluna do jornalista Nelson Motta, no caderno Cultura. Funciona mais como uma reprodutora de informações, com dados errados ou imprecisos,¹² ou não tão relevantes assim. Provavelmente oriundos da

9 Sérgio Cabral, “O novo som de um ano atrás”, *O Globo*, 27 fev. 1977, p. 9. Nos créditos do disco, contidos no encarte do LP, Marku se identifica como compositor usando a expressão “Musiletras”: “Marku, Musiletras”; além de Voz, Vocal e Percussão e Efeitos.

10 Cabral, “O novo som”, p. 9.

11 Mariana Filgueiras, “Quim Negro foi o compositor com mais sambas vetados pela ditadura”, *O Globo*, Segundo Caderno, 28 mar. 2017, p. 5.

12 Nelson Motta, “Maku: é impossível parar de dançar”, *O Globo*, 17 ago. 1976, p. 36. Escreve-se errado o nome do filme de Robert Bresson em que Marku participou. O nome do seu conjunto Batuki também é escrito de forma errada, “Batuke”. Ao passo que também se diz que ele percorreu as Antilhas, os EUA e África com o diretor, contudo a informação é que o grupo se dissolve em 1971, quando Marku vai para o Caribe, sem ter excursionado nenhuma vez fora da França. Também se afirma que ele morou muitos anos na África,

assessoria de imprensa da gravadora, sem dar muitos detalhes sobre o disco e a carreira de Marku, porém recomendando o disco: *Ideal para os que não podem parar de dançar*. Dessa maneira, essas resenhas de jornais, além de ilustrarem o pequeno número de fontes sobre o artista, também indicam que há uma subvalorização de seu trabalho. Os ouvidos da época talvez ainda não estivessem preparados para o conteúdo afrosônico desenvolvido por Marku Ribas, ligando encruzilhadas musicais da diáspora negra e produzindo uma música original e complexa.

Esse músico negro, nascido às margens do Rio São Francisco, na pequena cidade de Pirapora, Minas Gerais, vai entrar em contato com a cultura afro-indígena de sua região, seja por meio de danças e músicas como o cateretê e o carneiro, seja vivenciando as religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda. Nesse sentido, a expressão artística e intelectual de Marku deve ser entendida também como prisma irradiador de “oralituras da memória”, que são o legado vivo das culturas africanas predominantemente ágrafas e de rica textualidade oral que foram menosprezadas por panteões, cosmologias e teogonias eurocêntricas em países como o Brasil.¹³ Assim, neste ensaio, foi proposta uma rota para tentar entender o início desta trajetória das viagens e dos encontros, mostrando um enegrecimento político e estético da música de Marku como uma continuidade da experiência vivida aprioristicamente, assim como a influência que sofreu a partir dessas trocas transnacionais dentro do “mundo Atlântico negro”. Tal qual definido por Gilroy como “as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mais não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória”,¹⁴ a música de Marku Ribas vai refletir bem essa definição e mostrar a força da música negra nos diálogos entre África e sua diáspora.

o que não bate com as declarações de Marku sobre o período coberto pelo ensaio. Até o nome do artista é grafado de forma errada no título “Maku: é impossível parar de dançar”.

13 Leda Maria Martins, *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997, pp. 24-42.

14 Paul Gilroy, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, São Paulo: Editora 34, 2001, p. 35.

Marco, antes de Marku

Marco Antônio Ribas nasceu em Pirapora, Minas Gerais, em 1947. Estreia sua carreira de músico com o grupo Flamingo em 1962, como cantor e baterista,¹⁵ e grava um compacto em 1965, ocasião em que o grupo foi rebatizado de Fellows,¹⁶ no Rio de Janeiro. Nesse período, ainda adolescente, também veio a acompanhar a cantora Clara Nunes em início de carreira como baterista, mais precisamente em 1964.¹⁷ Em 1967, muda-se para São Paulo e participa de uma audição para novos talentos da gravadora Continental, conseguindo agradar aos diretores. Porém, em busca de lançar uma dupla, e ao questionarem Ribas sobre essa possibilidade, ele confirma que tem um parceiro e então chama o amigo e conterrâneo, Déo, para dividir os vocais, lançando o LP *Déo & Marco*.¹⁸

Segundo algumas fontes e o próprio Ribas em diversas entrevistas, ainda em 1967, participa do II FIC (Festival Internacional da Canção), no Rio de Janeiro, como compositor, com a música *Canto certo*.¹⁹ Entretanto, durante a pesquisa, foi encontrado o nome da canção numa lista de classificação do III FIC publicada no *Jornal do Brasil*, numa edição de 1968, indicando um erro de informação.²⁰ Apesar de ter acabado de gravar um disco de iê-iê-iê, a música inscrita no festival era um samba de alto teor político. Inaugurado no final dos anos 1960, o FIC era uma vitrine prestigiosa para alguns dos artistas brasileiros mais consagrados, como Tom Jobim, Elis Regina, Geraldo Vandré, Roberto Carlos, Chico Buarque, entre outros. A quinta edição do FIC, em 1970, se destacou especialmente pela participação de músicos brasileiros de música soul, sugerindo que

15 “Marku Ribas”, in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras*, São Paulo: Itaú Cultural, 2018 [🔗](#).

16 Carlos França, “Atavu, a música de Marku Ribas” [🔗](#).

17 “Marku Ribas”, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2018 [🔗](#).

18 DJ Pena Silk, *Markú Ribas Fala... by DJ Pena silk* [🔗](#).

19 “Marku Ribas”, *Enciclopédia*.

20 “Festival da Canção divulgará amanhã músicas classificadas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1968, p. 15 [🔗](#).

o estilo tinha ganhado visibilidade e aceitação entre a elite cultural do Rio de Janeiro.²¹

Canto certo expunha uma crítica explícita à ditadura militar e, não por acaso, foi censurada.²² Na primeira estrofe, isso já fica muito claro quando menciona a impossibilidade de ficar calado diante de tudo que está acontecendo, e que até a atividade de cantar se torna algo dificultoso, afirmando já nesse momento o compromisso que o artista deve ter em alertar o povo da situação política e social, produzindo algo que seja reflexo de seu tempo. Essa função social da música é confirmada na segunda estrofe, quando comunica que vai “alertar ao povo inteiro”, colocando também a censura (“Falta samba”) e a situação econômica desfavorável da maioria da população (“E o dinheiro nunca dá”). Na última estrofe, reforça ainda mais o ofício do músico como ator direto numa mudança política radical, anunciando uma “revolução”. Anos mais tarde, em 1978, a canção foi gravada na voz de Alcione com o nome de *Alerta geral* que virou nome de disco e até programa de televisão na Rede Globo.²³

Na narrativa de Ribas, como colocou em entrevistas, informação presente também em matérias jornalísticas, ele teria inscrito *Canto certo* em 1967 e *Nunca vi* no ano subsequente, no mesmo festival. Esta que também teria sido censurada e, supostamente, provocado a prisão do autor durante trinta dias. Porém, como mencionado, *Canto certo* concorreu em 1968, demonstrando que talvez essa tenha sido a canção que o levou à cadeia. No entanto *Nunca vi*, também uma canção de protesto, bem aos moldes de uma esquerda mais nacionalista, em que critica, entre outras coisas, as novelas e a invasão de estrangeirismos na cultura brasileira, realmente foi censurada, só que em 1980.

21 Christopher Dunn, *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, p. 156.

22 Aparece pela primeira vez gravada pela cantora Alcione no disco *Alerta geral* (Philips, 1978). Marku Ribas só veio a gravar a música no DVD *Toca Brasil* (Tratore), gravado ao vivo no Itaú Cultural, em 19 de maio de 2007.

23 “Marku Ribas”, *Enciclopédia*.

Nessa letra, feita em conjunto com o escritor Paulo Coelho, há várias críticas à cultura nacional como um todo, em que os autores tentam apontar diversas contradições do país. A canção começa a criticar uma “democracia” – em claro tom de ironia – que venera títulos da monarquia, que servem para ofuscar o pensamento crítico e a ação política, como deixam claros os versos que se referem a uma enrolação do Rei da Juventude – o fato não está explícito, mas sugere uma referência ao cantor Roberto Carlos. Nos versos que seguem, há uma crítica aberta à homofobia e ao machismo, assim como às novelas televisivas como o mais popular produto cultural do país e ao uso e consumo da cultura norte-americana: como na gastronomia (comer X-burger), na moda da música disco e na utilização de estrangeirismos na linguagem. A última estrofe questiona a hipocrisia da intolerância religiosa: apesar de se declarar um país católico, encontramos no Brasil vários tipos de fé, sendo as religiões de matriz africana muito procuradas pelas pessoas, sem serem, no entanto, professadas pela maioria.²⁴

Nota-se a contradição do autor ao criticar influências estrangeiras na cultura brasileira, já que foi uma das marcas mais fortes de sua sonoridade, destacada pelo hibridismo de línguas e diferentes ritmos da afrodiáspora que enriqueceram e deram destaque ao seu legado. Essas características, por outro lado, talvez tenham afastado sua música de outras mais convencionais e, assim, o relegando para um plano dos “malditos” da MPB, como demonstra a matéria comentada de Sérgio Cabral.

No site do Arquivo Nacional podemos encontrar essa versão de *Nunca vi* analisada, de 1980, em que há uma censura prévia do governo. Os censores inicialmente optaram pelo veto parcial por causa da sigla “PQP”, um palavrão, que aparece circulada na penúltima estrofe da música. Na versão posteriormente corrigida pelos artistas e autorizada

24 Apesar de o próprio autor declarar que essa letra foi de 1968, os pesquisadores só tiveram acesso à sua versão de 1980, que foi reescrita para ser lançada no disco *Mente e coração* (Philips, 1980).

pelos censores, a penúltima estrofe mudou de “Filho disso, vá praquilo, PQP” para “Filho disso, vá praquilo, *é você*” (itálicos nossos).²⁵

Assim, como exposto, acredita-se que a canção censurada tenha sido *Canto Certo*, que foi encontrada em uma lista de canções defendidas em 1968 do FIC e, em outubro do mesmo ano, Ribas é preso pelos militares.²⁶ Não se pode esquecer que estamos no mesmo ano em que se decretará o AI-5, o nebuloso ato que deu ao governo poderes de censura e de suspensão total de liberdades individuais e políticas, inaugurando um período turbulento de terror institucionalizado. No “ano que nunca acabou”, Ribas passa mais de trinta dias na prisão e, depois de solto, resolve se autoexilar na França.

A partir dessa experiência, ficará mais explícita a virada estético-política no fazer musical de Marku Ribas, ao entrar em contato com outros músicos também exilados que formarão seu grupo, Batuki. De cantor de jovem guarda a quase um compositor profissional na categoria de música de protesto da era dos festivais, Marku se tornará um dos músicos mais prolíficos de sua geração, apesar de pouco reconhecido, apresentando um pioneirismo na fusão de ritmos da afrodíaspóra, como samba, funk, soul, mazouk, beguine, bèle e reggae.

Mais adiante, com a descrição da sua experiência em exílio, primeiramente com o grupo Batuki na França (1968 a 1970) e, posteriormente, com sua vivência no Caribe (1971 a 1975), essas transformações na música de Marku Ribas ficarão mais evidentes. Pois, a partir desses deslocamentos e contatos diversos, percebe-se uma mudança radical em seu fazer político-estético, absorvendo elementos pan-africanistas e do mundo Atlântico negro.

25 *Nunca vi* foi consultada no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian) . O código de referência dessa música no site é BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.3

26 “Marku Ribas”, *Enciclopédia*.

Batuki, França (1968-70)

É a partir dessa experiência de exílio que Marku irá fortalecer a narrativa de elementos afrodiaspóricos no seu fazer musical e como personagem derivado de experiências prévias, é que, como afirma em entrevista concedida em vídeo a Ruth Miranda,²⁷ ele tem contato com a cultura e as religiões de matriz africana desde sua infância em Pirapora. Morando em Paris, Ribas conhece os músicos Wilson Sá Brito e Mário Clington, que formavam o Duo Berimbau, um brasileiro e um angolano, respectivamente. Segundo Sá Brito, em entrevista concedida à pesquisadora Luiza Alvim, o duo tocava mais música brasileira, bossa-nova especificamente, e durou de 1966 a 1970, quando da chegada de Marku Ribas e de Manuel Gomes, outro angolano. A partir daí transformaram-se num quarteto, inicialmente chamado Bra-Son e, depois, Batuki.²⁸

Figura 1
Arquivo Pessoal Marku Ribas: “Chegada na França”²⁹



27 Ruth Miranda, “Marku Ribas – Entrevista show no Teatro Dom Silvério” [🔗](#).

28 Luiza Alvim, “Robert Bresson e a música” (Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013), p. 322.

29 Facebook Marku Ribas Oficial [🔗](#).

O grupo chegou a gravar oito músicas no mesmo ano de 1970, porém só foram lançadas (não todas) em formato físico em 2013, no box *Marku 50*.³⁰ O nome faz referência à palavra *batuque*, que é utilizada no Brasil de forma genérica para manifestações de música ou dança de descendência africana, e de forma específica como religião de matriz africana no Rio Grande do Sul.³¹ Desta maneira, o nome do conjunto não foi escolhido ao acaso, visto que havia a intenção deliberada de produzir um som afrodiaspórico e transnacional que era reforçado pela própria formação angolano-brasileira. Ainda de acordo com Brito, foi Mário Clington quem forneceu uma visão política afrocentrada para ele e o grupo: “Era um angolano negro, que já estava há dois anos estudando na Sorbonne, um cara com umas ideias muito legais sobre o mundo afro-universal, toda essa coisa que hoje se vê dos Black Panthers (sic) etc. [...]”.³² Realmente não se pode inferir o que ele quis dizer com “afro-universal”, já que a entrevista não aprofunda a questão; mas, em outro momento, Brito coloca Mário também como um ativista político, como a pessoa que o ensinou mais sobre música brasileira e como aquele que o despertara para uma suposta africanidade: “Naquela época, vê como a gente estava avançado e isso era coisa do Mário – eu era mais existencialista, foi aí que eu descobri a minha africanidade, o meu avô negro”.³³

30 Ribas, *Marku 50*.

31 “Batuque”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, ☑. Sobre o batuque rio-grandense, cf. Norton Figueiredo Corrêa, *O batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense*, Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992. Não há exatidão ao que os membros do grupo quiseram se referir, pois Sá Brito é do Rio Grande do Sul. Os autores do ensaio têm posicionamento crítico em relação ao uso da palavra “batuque” de forma genérica, por ser muito redutora das complexidades e riquezas das culturas africanas e afro-brasileiras manifestadas em solo nacional.

32 Alvim, “Robert Bresson”, p. 322. O partido dos Panteras Negras (Black Panther Party), notável grupo revolucionário estadunidense que militou em prol da ascensão política, social e econômica dos afro-americanos, foi fundado em 1966 (mesmo ano que Brito conhece Mário Clington) e ficou ativo até 1982, não ficando claro o que ele quis dizer com a expressão “que hoje se vê”, já que a entrevista data de 2012. O que se pode extrair é que Clington apresentava uma visão de políticas negras, que não era o caso dos integrantes brasileiros.

33 Alvim, “Robert Bresson”, p. 322

O entrevistado afirma o grande talento musical de Ribas, ao mesmo tempo em que o coloca numa posição de desconhecimento em relação ao que seria a ideia central que o grupo queria passar, quando fala sobre a canção *Musseke*:

Aquele refrão cantado e depois o Marku indo embora era meio no sentido do jazz: uma base e depois vai um solista; em geral, era o Marku que sabia fazer isso. Essa música foi do Marku, mas a gente conversava. Porque o Marku não tinha ideia, a gente tinha: da história do negro, da história da África, da História do Brasil. Eu era um intelectual organizador, o Mário era o intelectual de ações públicas, o Mané era um estudante que tocava bem.³⁴

Essa afirmação de Sá Brito parece ser problemática por dois motivos: primeiro por soar um tanto elitista e eurocentrado, porque parece separar Marku Ribas dos outros integrantes por não estar cursando a universidade, isso fica claro por colocar ele próprio e Clington como intelectuais e Mané como estudante; Marku era “apenas” um músico talentoso. Soa até mesmo contraditório por essa adjetivação negativa em relação aos conhecimentos formais de Marku ser em cima de sua própria composição, que se mostrava algo complexo, comparado ao jazz pelo próprio Brito. Em segundo lugar, há a entrevista já mencionada a Ruth Miranda em que o músico afirma de maneira enfática sua ligação “de berço” com a cultura negra e suas dimensões de textualidade oral mencionadas anteriormente, como forma de vivência e saber decolonial: “Toda essa origem do candomblé, da umbanda, do canto de igreja, dos folguedos [...]: lundu, São Gonçalo, cateretê, carneiro, folia de reis, essas coisas maravilhosas. Isso tudo eu aprendi na minha casa, na minha calçada, no meu quintal”.³⁵

34 Alvim, “Robert Bresson”, pp. 323-324.

35 Miranda, “Marku Ribas”.

E ele continua o depoimento afirmando também a importância de ter viajado e entrado em contato com outras pessoas e culturas: “E obviamente após viajar eu fui percebendo a maravilha da música do mundo, né? A diversidade”.³⁶ Porém, pelos comentários de Sá Brito e pelo *background* que Mário Clington carregava de uma luta anticolonial desde Angola, podemos inferir que ele realmente foi um mentor político, intelectual e cultural para o Batuki, sem deslegitimar as contribuições dos outros integrantes.

Sua posição como um ativista político antes de se exilar na França é mencionada na pesquisa de Moorman sobre a música angolana a partir de 1945, em que o cita como um integrante do conjunto Ngola Melodias³⁷ e como “um participante do começo da luta anticolonial”.³⁸ Em outra pesquisa que aborda o semba angolano, Kuschick³⁹ elenca Clington como fundador do grupo músico-teatral Fogo Negro, importante na formação do semba, assim como na interação que esse gênero teve em sua gênese com a valorização da cultura angolana e a ligação direta com a luta anticolonial. Ainda há menção em matéria da Agência Angola Press (Angop) de Clington também ter participado da fundação de outros importantes grupos do país, como Escola de Samba e Gongo, e do Batuki na França.⁴⁰

Ainda na pesquisa de Alvim, há a sugestão do sentido político e estético do Batuki quando cita um folheto da época, cedido por Sá Brito,

36 Miranda, “Marku Ribas”.

37 Marissa Jean Moorman, *Intonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Athens: Ohio University Press, 2008, p. 114.

38 Moorman, *Intonations*, p. 13.

39 Mateus Berger Kuschick, “Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do atlântico negro” (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2016), p. 57.

40 “Ministra da Cultura enaltece qualidades de nacionalista do músico Mário Clington”, *Angop*, Luanda, 9 dez. 2012. Há também uma matéria sobre outra figura proeminente da música popular de Angola, Malé Malamba, que também era integrante do Fogo Negro e que narra a primeira e única apresentação deles fora de Angola, em Portugal, que se configurou na oportunidade de seus membros em se autoexilarem na Europa, em que este permanece em Portugal por alguns anos e Mário Clington vai para a França. Matadi Makola, “Malé Malamba (1939-2014): A arte na alma e na dikanza”, *Cultura*, Luanda, 7 jul. 2014.

que continha a designação “grupo de música experimental afro-brasileira”;⁴¹ e em outro trabalho da mesma autora que descreve um cartaz do grupo: “Num dos cartazes da época [...], aparecem os mapas da América do Sul e da África e, no meio deles, dois dos integrantes do grupo como elemento de ligação”.⁴² A partir de então parece ser esse um *leitmotiv* que norteará a produção de Marku Ribas em diante.

É importante mencionar que essa interligação de uma música afro-atlântica, conectando o continente e a diáspora, já era performada também por outro grupo de destaque de Angola e, segundo Kuschick, o mais cosmopolita de todos. Era o Duo Ouro Negro, inclusive tendo um disco, *Africaníssimo* (1969), gravado em parceria com Sivuca, que tinha uma regravação de “Upa, Neguinho” de Edu Lobo. Segundo o pesquisador, foram muito importantes na divulgação da música angolana pelo mundo, tendo excursionado em vários países da Europa, América do Sul, América do Norte, entre outros. A dupla Raul Indipwo e Milo MacMahon foi formada em 1957, em Benguela, e fez sua primeira turnê em Portugal em 1959, fato que levou Kuschick a eleger esse ano como o da expansão da música angolana pelo mundo.⁴³

É possível perceber que o Duo Ouro Negro contribuiu na formação de uma angolanidade ainda mais global, que aliou símbolos locais (na vestimenta, nos textos cantados em diversos idiomas locais mesclados com o português, na difusão de belezas da natureza e da cultura do país) com símbolos de uma modernidade pretendida: elementos da música cubana, instrumentação da música popular portuguesa (flauta, clarinete, acordeom), arranjos sofisticados. Dessa forma, atendiam aos anseios locais de expressão do “ser angolano” e de auto-identificação, e cumpriam códigos da indústria da *world music*, ávida

41 Alvim, “Robert Bresson”, p. 159.

42 Luíza Alvim, “Robert Bresson em ritmo de batuque”, *Revista Alceu*, v. 16, n. 31 (2015), p. 102.

43 Kuschick, “Kotas, mamás”, p. 92.

por exotismos em música, promovendo a música angolana por meio de um duo de violonistas cantores dançarinos sorridentes mestiços. O Duo Ouro Negro surgiu na esteira do projeto artístico e nacionalista do Ngola Ritmos, mas com seu vetor apontado para fora do país, enquanto o Ngola Ritmos teve intensa atuação interna e muito mais politizada.⁴⁴

Essa relação com o Ngola Ritmos é descrita de forma tensiva por Moorman:

Eles foram importantes na divulgação de vários estilos de música angolana, embora Albina Assis lembrasse que os envolvidos no movimento nacionalista os desprezavam por tocar a música de Ngola Ritmos e não reconhecê-los adequadamente. Embora não fizessem parte da cena musical de Luanda, eles tocaram lá ocasionalmente e sempre procuraram o que era tocado localmente.⁴⁵

A mesma autora também vai relativizar a informação de Kuschick sobre a não politização do Duo ao comentar que uma de suas músicas foi proibida à época pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide), a faixa *Amanhã*, que “explicitamente advogava a independência”.⁴⁶ Essa música foi lançada no disco *Blackground* (1972), que é tido como o melhor e mais experimental da dupla, que inclusive denota outro ponto de ligação com o Brasil com a faixa *Yemanjá*, que fecha o disco. O grupo também chegou a se apresentar no Brasil, no Canecão e no Maracanã, onde “em 1967 ganhou a Medalha de Ouro do II Festival da Música Popular do Rio de Janeiro”.⁴⁷ Outro ponto de conexão com a música brasileira foi a gravação de *Trem das onze*, de Adoniram Barbosa.⁴⁸ Na época de formação do Batuki,

44 Kuschick, “Kotas, mamás”, p. 92

45 Moorman, *Intonations*, p. 244, nota 84

46 Moorman, *Intonations*, p. 114

47 “A Música e o legado do Duo Ouro Negro vão ser celebrados em Abril”, *Público*, Lisboa, 2019 [🔗](#).

48 Kuschick, “Kotas, mamás”, p. 93.

o grupo já era famoso na Europa e, segundo matéria do *Jornal de Notícias* de Portugal, chegaram até a ser a “febre” do verão europeu de 1965, quando inventaram uma dança chamada *kwela*, inspirada numa “dança ritual africana” – seguindo passos de outros modismos da época, como o *twist*.⁴⁹ A trajetória da dupla mostra como ligações entre a cultura musical de brasileiros e angolanos já estavam sendo traçadas e que temas pan-africanistas eram gestados no mundo Atlântico negro.

Mesmo que palavras como “Negritude” ou “Pan-africanismo” não tenham sido diretamente citadas, podemos inferir que as ideias gestadas dentro do Batuki estavam conectadas a essas correntes intelectuais negras transnacionais que procuravam combater o racismo e a opressão colonial com uma tomada de consciência racial e enaltecimento do “ser negro”, por meio da política e da cultura.⁵⁰

Como explicado num artigo anterior (2020),⁵¹ o Pan-africanismo surgiu como plataforma política, com diferentes fases e também, por vezes, com divergências acerca de seus pensadores. No entanto, existiam faróis determinando e qualificando o que seria o Pan-africanismo, ou o básico a se buscar para se definir como um pan-africanista: solidariedade entre povos africanos do continente e diaspóricos, em prol de sua autodeterminação por

49 Ana Vitória, “Morreu músico Raul Indipwo membro do Duo Ouro Negro”, *JN*, Porto, 2006 [↗](#).

50 Neste artigo utilizamos as palavras “Negritude” e “negritude” com diferentes significados: a primeira com “N” maiúsculo se refere ao movimento da *Négritude* de Cesáire, Senghor e Damas, movimento político-literário da década de 1930 desenvolvido pelos autores em Paris, França. Já a grafia com “n” minúsculo se refere a um conceito multifacetado: “negritude passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural. No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. Portanto, negritude é um conceito multifacetado, que precisa ser compreendido à luz dos diversos contextos históricos.” Petrônio Domingues, “Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica”, *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n. 1 (2005), pp. 25-40. É também uma alternativa de tradução do termo *blackness*.

51 Rafael Pinto Ferreira de Queiroz, Mo pèè iba méta làá b’ okán: “Eu invoco vezes três são como uma” - O sistema Exú-estéreo para ouvir e ver a Diasporadical Trilogia de Blitz The Ambassador, *Revista Artefilosofia*, v. 15, n. 28 (2020), p. 116

meio de uma luta internacionalista antirracista e anticolonial. Numa primeira fase, desenvolvida por influentes líderes e intelectuais afrodiáspóricos, que ajudaram a moldar o pensamento, pode-se destacar W. E. B. Du Bois, Booker T. Washington e Alexander Crummell, dos Estados Unidos, e Edward Blyden, Sylvester Williams e Marcus Garvey, do Caribe.

Organizando ou participando de vários congressos que aconteceram na Europa para discutir a situação do negro no mundo e definir ações políticas, essa luta transnacional solidária teceu uma importante base para os movimentos de descolonização africanos. Numa segunda fase, existe uma série de congressos em diferentes países de África e uma gama de líderes anticoloniais que se declaravam pan-africanistas, que foram articuladores pela libertação de suas nações: Kwame Nkrumah (Gana), Amílcar Cabral (Guiné-Bissau e Cabo Verde), Jomo Kenyatta (Quênia), Agostinho Neto (Angola), Patrice Lumumba (Congo), Thomas Sankara (Burkina Faso), Julius Nyerere (Tanzânia), Samora Machel (Moçambique), entre outros.

Por meio de suas canções, o Batuki procurava valorizar essa cultura afro-brasileira de maneira explícita, o que sugere uma conexão ideológica com o Movimento da Negritude, surgido na França na década de 1930. Como afirmam Carlos Moore⁵² e Muryatan Barbosa,⁵³ seria um tipo de Pan-africanismo cultural. Tinha entre seus principais articuladores Léopold Senghor (Senegal), León Damas (Guiana) e Aimé Césaire (Martinica), que se conheceram em Paris, sendo o último seu mais respeitado defensor. Ativistas e poetas criaram uma teoria que visava a combater o racismo e restituir a “identidade roubada” e a “humanidade negada” ao povo negro:

Raça existia; era uma construção social concreta, um incontornável legado perverso da história. Havia que desmitificá-la e torná-la inoperante mediante um pensamento e uma práxis. Para isso, faz-se

52 Carlos Moore, “Negro Sou, Negro Ficarei! A Negritude segundo Aimé Césaire”, in Aimé Césaire, *Discurso sobre a negritude*, Minas Gerais: Nandyala, 2010, pp. 7-35.

53 Barbosa, “Pan-africanismo”, p. 142.

necessário apelar para uma *consciência identitária* especificamente negra e, conseqüentemente, estruturar organizações sociais, também negras, para se contrapor em todos os planos quando o negro fora negado e esmagado.

A *Negritude* situa-se no terreno de um movimento de ideias e práticas que, assumindo a noção de raça, para desmitificá-la, visa derrotar o *racismo*.⁵⁴

Porém este ensaio se conecta ao que sugeriu Edwards,⁵⁵ ao analisar o texto clássico de George Shepperson de 1962, *Pan-Africanism and “pan-Africanism”: Some Historical Notes*, apontando que a divisão que alguns autores fazem entre correntes políticas e culturais dentro do Pan-africanismo são um equívoco, porque dificilmente conseguiriam ser separadas. Nesse sentido, outra leitura contemporânea do mesmo texto de Shepperson, feita pela autora zimbabuana Tsitsi Ella Jaji,⁵⁶ também vai dar pistas sobre os usos e sentidos pan-africanos que utilizamos.

A autora desenvolve a teoria do *Stereomodernism*, que gira em torno de três principais eixos: solidariedade, modernidade e mídia. Afirmado a solidariedade como principal, ela vai recuperar de forma crítica e tentar atualizar o pan-africanismo como algo ainda vivo e necessário no combate ao racismo e a articulações novíssimas e perigosas, pois falsas, de uma possível fase pós-racial na contemporaneidade. Revisitando o texto mencionado, que dividiu o pan-africanismo com “P” maiúsculo e “p” minúsculo, a autora afirma que vai tentar fazer um uso “prudente” do termo. Shepperson utilizou o “P” para as movimentações mais formais em torno da ideia, representado pelos famosos congressos que aconteceram de 1900 a 1945 na Europa e, posteriormente, em alguns países africanos. Já a categoria “p” seriam correntes culturais e políticas mais marcadas

54 Moore, “Negro sou”, pp. 18-19 (grifos no original).

55 Brent Hayes Edwards, “Os usos da diáspora”, *Translation*, n. 13 (2017), pp. 40-71.

56 Tsitsi Ella Jaji, *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*, Nova York: Oxford University Press, 2014.

pela efemeridade e ecletismo, podendo vir de movimentos de elite ou de origem popular, configurando certa informalidade.

Contudo, Jaji vai comentar como a fronteira entre as duas categorias sempre foi muito tênue e que sempre sofreram mútuas influências. Dessa forma, aponta para uma possibilidade mais fluida do uso do termo pan-africanismo e capta a potência, muitas vezes não reconhecida, de suas manifestações menos formais. A autora também lembra que a ideia e a intenção de solidariedade funcionariam como liga entre as categorias “P” e “p”, entre África e suas diásporas, assim como dinamizador de levantes, lutas e reivindicações anticoloniais e antirracistas.

Identificamos, dessa forma, tanto a música do Batuki, quanto a fase posterior da carreira solo de Ribas, se relacionando a uma ideia de pan-africanismo com “p”, menos formal, porém reconhecendo suas potências e fraquezas; assim como sem apresentar uma separação tão rígida e distante do Pan-africanismo e sua principal ideia de solidariedade e ligação entre África e suas diásporas.

Seja por meio da tentativa de buscar uma ancestralidade africana nas temáticas ou a valorização dessa cultura negra em diáspora, o Batuki vai se tornar um bom exemplo de como esse *continuum* da interconexão transnacional do mundo Atlântico negro vai operar na música com seu primeiro e único disco e, posteriormente, com a carreira solo de Marku Ribas. Como Gilroy coloca, é necessário destacar a importância histórica, social e cultural da música para as populações negras da diáspora, já que esta se transformou em seu principal meio de comunicação e expressão, antes da língua e da literatura – que são referendadas como marcos modernizadores e constituidores da própria ideia de humanidade no pensamento ocidental.

É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas.

A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos.⁵⁷

Desse modo, fica claro o papel protagonista da música num contexto atlântico-diaspórico como elemento central e fundamental na formação de uma cultura expressiva única, nas relações sociais, comunicacionais e políticas, no âmbito aqui discutido. Apesar do disco do Batuki não ter sido lançado à época, como veremos adiante, isso não invalida sua contextualização dentro do amplo cenário aqui descrito da música negra como elemento catalizador e forjador de alianças negro-atlânticas, pois, a partir das experiências de exílio e trocas entre músicos negros de Angola e do Brasil, teceu-se uma narrativa de conexão e valorização da cultura negra em termos discursivos e estéticos que foi apresentada ao mundo por meio do filme de Bresson, mesmo que de forma incompleta, e que vai influenciar diretamente a carreira posterior de Marku Ribas.

O disco do Batuki (1970), só veio a ser lançado em maio de 2013, no box *Marku 50* (Ultra Music), a partir de uma fita cassete que tinha ficado com Marku Ribas, como mencionado por Sá Brito, na tese de Luíza Alvim.⁵⁸ O único registro que se tinha anteriormente eram três músicas que compunham parte da trilha sonora do filme *Quatro noites de um sonhador* (1971), de Robert Bresson, no qual inclusive o grupo participa em uma cena tocando em um *bateau-mouche*. As músicas hoje estão disponíveis em plataformas de *streaming* e apresentam algumas diferenças ao que foi dito na entrevista referenciada.

Lá, ele cita as músicas *Porto Seguro*, *Jangada* e *Musseke*. No disco consultado, a faixa *Porto Seguro* não existe; *Musseke* é relacionada como a segunda faixa, mas é uma repetição da primeira,

57 Gilroy, *O Atlântico negro*, p. 160.

58 Alvim, “Robert Bresson”, p. 322.

São Salvador; no caso de *Jangada*, da forma como ele descreve a música, podemos concluir que ela foi rebatizada de *Cateretê*, última faixa do álbum. O disco possui apenas violões e instrumentos de percussão, indicando, possivelmente, os elementos estéticos simbólicos de Brasil e África, respectivamente. Há, por um lado, uma influência de Bossa Nova e o violão de João Gilberto e, por outro, uma continuação de uma linha mais comprometida em “africanizar” o instrumento a partir de Baden Powell, Jorge Ben Jor, Dadinho (Os Tingoãs), entre outros.

À primeira escuta, o disco pode parecer simples, mas apresenta arranjos complexos e uma percussão de forte matriz africana, uma música rica em contrametricidade.⁵⁹ Essa preocupação em criar um som africano-brasileiro também se estende às letras das canções, que abordam a temática do negro de forma central. Há referência ao quimundo, uma das línguas faladas em Angola, no título da faixa *Musseke*, que significa favela, segundo Sá Brito,⁶⁰ e na gravação de uma música tradicional desse país, *N'biri N'biri*,⁶¹ de acordo com Ribas, sendo cantada toda nesse idioma.

Um parêntese importante deve ser feito quanto às significações dessas duas músicas que tanto a definição de Sá Brito e Marku Ribas, respectivamente, não dão conta de sua representatividade. Analisando obras importantes sobre a música angolana a partir da década de 1940,⁶² encontramos outras pistas sobre as canções ou do que delas poderia se expandir. *Musseke*, mais frequentemente grafada “musseque”, guarda semelhanças com a favela brasileira: em termos socioeconômicos, na construção civil a partir do improvisado – aqui horizontalizada, ao invés da verticalizada – e ocupada por uma população majoritariamente preta e pobre vivendo sobre o signo do abandono de políticas públicas. Designava

59 Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

60 Alvim, “Robert Bresson”, p. 323.

61 Ribas, *Marku*, Underground/Copacabana Records, Rio de Janeiro, 1972.

62 Cf. Amanda Palomo Alves, “Angolano segue em frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970” (Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2015); Kuschick, “Kotas, mamás, mais velhos”; Morman, *Intonations*.

toda uma área periférica em torno da *baixa* de Luanda,⁶³ região central que começa a ser ocupada majoritariamente por brancos portugueses e que mantem agora apenas os angolanos abastados.

Segundo Moorman, *musseque* vem da palavra quimbundo *mu-seke*, que significa “lugar arenoso”, e se referia a essa área periférica em torno da região central de Luanda que existia desde a colonização, sendo primeiramente esse lugar sem asfalto, sem urbanização. Posteriormente, a noção de *musseque* vai se expandir para além das noções de moradia e lugar, e representará também noções de raça, trabalho e cultura.⁶⁴ Sob a ascensão do ditador António Salazar, a imigração de portugueses para a colônia é estimulada e, aliada a um *boom* da produção e exportação de café, provoca uma superpopulação dos *musseques*. No primeiro caso, ações políticas racistas são intensificadas e expulsam uma classe média de crioulos e mestiços que ocupavam cargos públicos, militares e clericais, para dar suas vagas aos brancos recém-chegados da metrópole. E o crescimento urbano também atrairá populações rurais para o centro, aumentando ainda mais o número de habitantes dos *musseques*.

Essa combinação reserva aos *musseques*, para além da situação de pobreza, a formação de toda uma cultura urbana angolana, assim como o fervilhamento de ideias anticoloniais e sua posterior ação política. Somados ao exposto, outros fatores nos campos político, social e cultural influenciarão no desenvolvimento da música contemporânea urbana de Angola: há a fundação de clubes, grêmios e associações culturais, a exemplo do Botafogo; o movimento literário de valorização da “angolanidade”, o “Vamos Descobrir Angola!”; o contato das populações rurais, agora emigradas, que ainda falavam as línguas locais, como o quimbundo, e trouxeram também suas músicas de caráter popular e de composição coletiva, entre diversos outros fatores – aqui apenas uma pequena apresentação, de forma resumida, para contextualizar e por não ser o escopo deste ensaio.

63 Para mais detalhes da formação urbana, geográfica, política e social dos *musseques*, cf. Moorman, *Intonations*, capítulo 1 – “Musseques and Urban Culture”.

64 Moorman, *Intonations*, pp. 32-33.

Isso nos leva à formação do mais importante grupo musical dessa época, o N’Gola Ritmos. Adaptando o cancionero popular rural cantado em quimbundo e formatando os ritmos regionais aos instrumentos do ocidente, como o violão, o conjunto é comumente associado por pesquisadores como o começo da música moderna de Angola. Seu fundador e principal membro, Carlos Aniceto Vieira Dias, ou “Liceu” Vieira Dias, é tido como compositor da canção que o Batuki performa, *N’biri N’biri*. Entretanto, segundo Alves, a música se chama *Birin Birin*, também se encontrando grafada como *M’biri M’biri*, e, de acordo com sua pesquisa:

O jornalista angolano e autor da obra “O percurso histórico da música urbana luandense: subsídios para a história da música angolana”, José Weza, nos apresenta a tradução de alguns versos da canção: “não queremos convivência com sapos” (segundo o autor, a palavra “sapos” faz uma referência aos colonialistas) e “não se esqueça de que o esperto só almoça, mas não janta” (alusão a um dito popular angolano).⁶⁵

Liceu também era vinculado ao Movimento pela Independência de Angola (MIA) e as músicas do N’gola Ritmos eram usadas na transmissão do programa de rádio do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Além das músicas em quimbundo, do uso da sonoridade local e das letras das canções criticarem o regime colonial, como forma de cultura de resistência, era comum que ensaios do grupo, no musseque Bairro Operário, dessem lugar a reuniões políticas clandestinas ou que seus shows fossem usados como pano de fundo para isso, mostrando como se dava a ligação da música angolana com luta anticolonial à época.

Voltando às canções do Batuki, *São Salvador* fala de uma pessoa perdida na vida, que parece ter uma redenção, ao final da música, anunciando a chegada de um salvador, no entanto, segundo Sá Brito, em texto no encarte do box *Marku 50*,⁶⁶ a canção remete à “africanidade

65 Alves, “Angolano segue em frente”, p. 78.

66 Wilson Sá Brito, in Ribas, *Marku 50*.

baiana”; “Vem, eu vou lhe mostrar” fala de uma oferta a Xangô; “Mucama” traz a figura da escravizada que desempenhava funções domésticas agora como uma protagonista “que ao mundo ensinou andar”; “O adeus, segundo Maria” parece ser a mais convencional, aos moldes de um samba, mencionando a favela brasileira; “Reza por mim, Tereza” menciona Xangô mais uma vez, e um dos seus versos fala sobre essa ligação Angola/Brasil pela escravidão: “meu pai sempre contava, teu avô foi escravo de Angola”; “Catereté” aborda o mesmo tema apresentando um tom mais crítico: “No mar o barqueiro levando/ O escravo ficou a cantar [...] / Eu juro que vi, meu senhor, / 400 anos passando / E o meu povo todo chorando”.

Dessa forma, o Batuki cria um constructo da afrodiáspora, tanto em sua forma sônica quanto discursiva. Sem dúvidas, a experiência de exílio e o deslocamento de seus quatro componentes infere uma mudança substancial em sua forma de ver a si e ao mundo e, conseqüentemente, na sua forma expressiva:

Parece haver grandes questões quanto a direção e o caráter da cultura e da arte negras se levamos em conta os poderosos efeitos mesmo de experiências temporárias de exílio, transferência e deslocamento. Como foi alterado, por exemplo, o curso da arte vernacular negra do jazz pelo que aconteceu a Quincy Jones na Suécia e a Donald Byrd em Paris? Isso é particularmente interessante porque ambos desempenharam papéis influentes na reformulação do jazz como forma popular no início dos anos de 1970.⁶⁷

Essa experiência em Paris, talvez como uma forma de organizar em discurso aquilo que já fora vivido – seja seu estar-no-mundo como homem negro, seja a continuação e expansão das influências da cultura negra recebidas desde a infância – encontrará continuidade e aprofundamento a partir de uma nova fase no Caribe.

67 Gilroy, *O Atlântico negro*, p. 63.

Caribe (1971-1975) e os dois primeiros álbuns (1973 e 1976)

Marku Ribas recebe proposta para fazer quatro shows no carnaval de 1971 no Caribe, e decide ficar.⁶⁸ Não há muitos detalhes sobre essa época, além de alguns fatos bem importantes que corroboram uma formação política e estética afro-atlântica na música de Ribas, que vai se intensificando em sua trajetória. São citados em diversas matérias o encontro com Bob Marley, ainda como Robert, cantor do The Wailers,⁶⁹ e a abertura de shows de figuras proeminentes da música negra norte-americana, como o do contra-baixista de jazz Ron Carter em 1971, na Martinica, e o de James Brown em 1974, em Barbados.⁷⁰

A hipótese fica mais evidente a partir do seu primeiro trabalho solo, o disco *Marku*, gravado em 1972 e lançado em 1973. O disco foi gravado no Brasil, quando ele estava de férias no país,⁷¹ e já mostra uma fusão pioneira de ritmos moldados pela experiência de diáspora do povo negro em diferentes culturas e localidades. Ou seja, a música de Marku traz elementos sonoros de várias partes do Atlântico negro ao misturar elementos afro-caribenhos, afro-brasileiros e afro-americanos.

Com arranjos e direção musical de Erlon Chaves,⁷² o disco contém dez faixas, com influências de jazz, soul, funk, rock, samba, bossa nova e música caribenha, apresentando o amálgama sonoro que seria a marca principal de Ribas durante toda sua carreira. Há três regravações do Batuki em novas versões: *O adeus segundo Maria*, *N'Biri N'biri* e *Porto Seguro*, agora com arranjos de cordas e instrumentos eletrificados: teclado, baixo

68 Ribas, 72/75, Belo Horizonte: Aorta, 2002, encarte com texto biográfico.

69 Marku descreve o encontro numa entrevista de rádio, parcialmente disponível em Atavu.

70 Algumas matérias que citam esses acontecimentos são: Lucas Nobile, “Marku Ribas é lembrado em show e materiais inéditos”. *Estadão*, São Paulo, 17 jun. 2014 [📄](#) e Luiz Fernando Vieira, “Termina hoje a sétima edição do Calango”, *Gazeta Online*, Cuiabá, 1 nov. 2009 [📄](#).

71 Marku, 72/75.

72 Marku, 72/75.

e guitarra, porém evidenciando ainda mais a contrametricidade já presente anteriormente.

As temáticas da negritude continuam e, aparentemente, são influenciadas por sua migração à terra de Aimé Césaire e Frantz Fanon, a Martinica. Isso é posto em virtude da faixa que abre o disco, que é sua música mais famosa até hoje, *Zamba Ben*, fazer uma referência a Ahmed Ben Bella, principal líder político da guerra pela independência da Argélia e seu primeiro presidente. Essas narrativas costuradas pelas rotas do Atlântico negro são reforçadas pela ligação direta do autor de “Pele negra, máscaras brancas” com o homenageado da música. Fanon morou na França, onde concluiu seus estudos de psiquiatria, e foi para Argélia na condição médico-chefe da Clínica de Blida-Joinville. Ao travar contato com a situação dos argelinos na luta anticolonial, passa a integrar a Frente de Libertação Nacional e escreve a obra *Os condenados da terra*,⁷³ um dos marcos fundadores de posteriores linhas teóricas, como os estudos pós-coloniais e decoloniais, assim como serve de influência para vários levantes revolucionários ao redor do mundo.

Zamba Ben, entretanto, não traz nenhuma pista em sua letra sobre o que de fato trataria, pois é cantada toda com a técnica *scat*, que o próprio Marku denominava como canto onomatopaico, uma das grandes marcas de sua musicalidade. É comum pensar que esse nome fosse uma referência a Jorge Ben, já que se trata de um samba-rock e há semelhanças entre a música dos dois autores, mas Marku Ribas esclarece com suas próprias palavras: “Plagiada, sampleada, quase censurada, segue há 35 anos homenageando Ben Bella, irmão e revolucionário argelino”.⁷⁴

Em *Pacutiguibê iaô* se descreve uma celebração religiosa de matriz africana com vários elementos simbólicos sonoros e discursivos que criam uma narrativa imagética de uma festa de terreiro. A técnica

73 Lewis Gordon, “Prefácio”, in Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*, Salvador: EDUFBA, 2008.

74 Ribas, *Zamba Ben* (álbum compilado por Ed Motta), Rio de Janeiro: Dubas, 2007, encarte com texto biográfico.

de canto onomatopaica também ajuda a forjar essa sugestão e é utilizada para simular um canto africano ao final da música. Além das referências evidentes às práticas litúrgicas afro-brasileiras, como “macumba”, “atabaque”, “2 de fevereiro” (festa de Iemanjá), “bатуque” e “iaô” (iniciados no candomblé), há a citação de África como fonte geradora desse “canto”. Além da constante referência ao mar, um canal de comunicação por excelência entre os negros da diáspora e do continente.

O mar também será citado em outras canções que têm a Martinica como protagonista, como 5:30 *Schoelcher*, *Madinina* e *Matinic Moins*. *Schoelcher* é uma cidade que fica na região metropolitana de Fort-de-France, e a canção se passa em sua praia. *Madinina* é como seus primeiros habitantes, ameríndios, chamavam a Martinica,⁷⁵ sendo uma carta de amor à ilha: há a reverência ao mar (“é tão bonito/ é bom de navegar”), à língua (“tem muito balanço no creole de lá”), às músicas e danças (“tem beguine, tem mazouk/ vou te ensinar a dançar”), e à culinária (“tem uma pimenta das quentes”). Já *Matinic Moins* é cantada no idioma *creole*, sendo apenas identificáveis as já faladas *mazouk* e *beguine*, e outra dança tradicional, a *bèlé*.⁷⁶ Por meio dessas canções, que também incorporam sonoridades afro-caribenhas, percebe-se a influência direta do paradigma sonoro da diáspora negra na música de Marku Ribas. Ainda neste álbum, encontramos *Orange Lady*, que segue como a maioria das músicas, como uma fusão de música latina, caribenha, samba, funk e soul, e *Tira Teima*, a que mais destoa das demais, soando quase como um sambão-joia ou fossa.

Chama atenção a tentativa de construção de uma arte pan-africana, ao observar os elementos linguísticos, sonoros e o conteúdo de suas letras. Há a regravação de uma canção tradicional angolana, cantada em quimbundo; uma canção gravada em *creole* martinicano; outra que faz reverência à cultura afro-brasileira em conexão direta com uma África

75 Roland H. Wauer, *A Birder's West Indies: An Island-by-Island Tour*, Texas: University of Texas Press, 2010, p. 172.

76 Bèlé, *The Concise Garland Encyclopedia of World Music, Volume 1*, Nova York: Routledge, 2008, p. 289.

imaginada; e, finalmente, uma música que homenageia um líder anticolonial de um país africano. Esses elementos embalados por diversos gêneros provenientes do que se convencionou a chamar de *black music*⁷⁷ dão o indicativo de ideais pan-africanistas ou de um engajamento com um saber vernacular negro.

A arte do disco também são fatores interessantes a se pensar, pois traz Marku Ribas sem camisa de frente na capa e de costas na contracapa, um corpo negro nu apenas com adornos “étnicos”, um colar e pulseiras. Seu antigo cabelo afro, ou *blackpower*, agora encontra-se trançado, ao estilo dos rastafáris jamaicanos. Em uma matéria ele conta que fez em alusão aos Massai, e não aos adeptos do rastafarianismo,⁷⁸ porém essa é uma explicação muito comum, entre outras, na própria cultura oral rastafári quando explica o surgimento dos *dreadlocks*.⁷⁹ De qualquer maneira, como atesta Oliveira, as tranças como parte do orgulho negro não eram tão comuns nessa época no Brasil, onde predominavam os afros,⁸⁰ dando a entender que já era uma prática cultural negra difundida pela região do Caribe. Ribas também chega a falar em uma entrevista que teve *dreads* antes do próprio Bob Marley e como foi pioneiro também no Brasil, onde nenhum outro artista tinha saído em uma capa de disco ostentando tranças antes dele.⁸¹

O orgulho ao falar do cabelo, de manter um penteado afro, demonstra um forte processo identitário de afirmação da negritude, como coloca Nilma Lino Gomes: “Cabelo crespo e corpo podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil.

77 David Brackett, “Questions of Genre in Black Popular Music”, *Black music Research Journal*, v. 25, n. 1-2 (2005), pp. 73-92.

78 Daniel Barbosa, “Marku Ribas: 60 com fôlego de 25” [📄](#).

79 Ennis B. Edmonds, *Rastafari: A Very Short Introduction*, United Kingdom: Oxford University Press, 2012, pp. 42-44.

80 Luciana Xavier de Oliveira, “A cena musical da Black Rio: mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970” (Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2016), p. 215.

81 Entrevista disponível parcialmente em Atavu.

Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra”.⁸²

Contudo essa questão é colocada como, para além do Brasil, uma tentativa de ligação com uma comunidade mais ampla que estaria interconectada pela ancestralidade, a da diáspora, como coloca Luciana de Oliveira – em relação ao estilo dos frequentadores dos bailes black cariocas da década de 1970 – pois o uso do cabelo afro natural ou com tranças significaria, ao mesmo tempo, uma afronta ao racismo e ao padrão europeu de beleza imposto.⁸³ Assim, ao acionar diversos elementos que ajudam a compor e a enquadrar aspectos sonoros e discursivos específicos, Marku demonstra uma reivindicação de negritude.

Depois de gravar o primeiro álbum, Marku volta ao Caribe e se muda da Martinica para a ilha de Santa Lúcia. Faz outro retorno rápido ao Brasil e grava seu segundo disco, em 1975,⁸⁴ lançado em 1976. Por um lado, as características sonoras e temáticas permanecem, sendo mais claras ainda as influências do estilo caribenho e do jazz-funk, mais experimental; e, por outro, abarcando agora também, como parte do seu universo narrativo, referências a Minas Gerais e à cultura ameríndia. O disco tem participações de músicos brasileiros consagrados, como João Donato no piano elétrico/clavinete e Wilson das Neves na bateria.⁸⁵

Zi Zambi é a primeira faixa e, segundo o próprio Ribas, sobre a música: “Zambi, palavra poderosa na sonoridade e sentimento. Criador e criatura ELE é. Estou saudando o espírito de luz, o solista e o arranjador deste concerto infindo que é a vida”.⁸⁶ Zambi é a entidade suprema da umbanda, o Deus maior, venerado pelo povo de origem banto.⁸⁷ Ao mesmo

82 Nilma Lino Gomes, *Sem Perder a Raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 20.

83 Oliveira, “A cena musical”, p. 214.

84 Ribas, 72/75.

85 Ribas, *Marku*, Rio de Janeiro: Underground/Copacabana Records, 1975.

86 Ribas, *Zamba Ben*, caixa alta do autor.

87 Irene Diggs, “Zumbí and the Republic of Os Palmares”, *Phylon* (1940-1956), v. 14, n. 1 (1953), pp. 62-70.

tempo, ele homenageia sua cidade natal, Pirapora, que fica às margens do rio São Francisco, tema recorrente do seu trabalho, descrevendo a riqueza do rio que fornece os peixes e a navegação através do vapor. Há a referência ao atabaque, ao lundu e ao carneiro, peças de uma cultura afro-brasileira performadas nessa região.

O mar e o navio, como expostos anteriormente, assim como o rio e o *bateau-mouche* do Sena, ou o vapor do São Francisco, são referências que parecem interconectadas na música de Ribas. As embarcações e a navegação são um ponto importante em sua narrativa e, como coloca Gilroy, os navios, por ligarem os espaços geográficos do Atlântico negro, devem ser pensados não como simples artefatos do comércio, e sim como algo vivo, como “unidades culturais e políticas”, pois “eram algo mais – um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto”.⁸⁸

Em *Coisas de Minas*, Marku parece exaltar as mulheres mineiras, porém há alguns elementos que soam contraditórios. Tem uma parte da música, não cantada, que simula uma conversa e ouvimos diferentes vozes. O que esses homens conversam não é totalmente audível, mas podemos escutar, entre outras coisas, “Piranha!” e “Cuidado com as cobras”, que podem ser interpretadas como alusões nada elogiosas às mulheres, como parece ser o intento original da canção. A escritora Cidinha da Silva, em texto publicado na ocasião da morte de Ribas, observa: “Para mim, sua música é irretocável, não digo o mesmo das letras, principalmente pela forma estereotipada como apresenta as mulheres, isso me incomoda”.⁸⁹ *Coisas de Minas* demonstra machismo quase velado (porque não se escuta com tanta clareza), da ordem de um conservadorismo que destoa das inovações que ele articulou. Essa canção apresenta traços de uma música regional mineira com forte componente rítmico caribenho, este último, que

88 Gilroy, *O Atlântico negro*, p. 60.

89 Cidinha Silva, “Cavalo das Alegrias”, *Portal Geledés*, São Paulo, 11 abr. 2013 [↗](#).

perpassa todo o disco, se apresenta com maior evidência nesta e na versão de uma música tradicional martinicana, *La Plie Tombé*, cantada em *creole*.⁹⁰

Entre as duas faixas, temos *Meu samba reggae*, que, segundo Ribas, é “A primeira fusão do samba com o reggae gravado no Brasil”.⁹¹ De fato, as primeiras gravações do gênero baiano de fusão com o ritmo jamaicano, que viria a ser conhecido como samba-reggae, datam da década de 1980,⁹² porém a música de Marku difere bastante deste gênero. A música apresenta elementos bastante originais: a linha de baixo do começo é bem característica do reggae e segue até o breque pontuado por timbales, trazendo elementos percussivos de outros ritmos caribenhos.

Sabe-se que o reggae teve muitas influências do soul e do funk afro-americanos em sua gênese e que, antes de se consolidar e se internacionalizar enquanto gênero jamaicano, muitas versões daqueles estilos foram feitas em versão *rocksteady* – um precursor do reggae. Mas a influência continua e há vários casos exemplares: muitos arranjos de Bob Marley & The Wailers têm constituição funk; ou o reggae funkeado de Toots & The Maytals, no álbum *Funky Kingston* (1972); entre muitos outros. Marku, aparentemente faz o caminho contrário, começando com uma menção sonora ao reggae e entrando com um funk/soul na sequência. Ela faz referência nominal ao reggae a todo instante, enquanto o samba só aparece no título e na frase proferida duas vezes ao longo da música: “olha o breque!”, sendo, afinal, esteticamente mais próxima ao funk afro-americano.⁹³

Já *Canaviá* e *Kaçuada* parecem preceder uma sonoridade na música brasileira que pretendia-se mais “africana”, como os discos dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Bicho* e *Refavela*, ambos de 1977,

90 Ribas, *Marku*, 1975.

91 Ribas, *Zamba Zen*.

92 Goli Guerreiro, “Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia”, *VII Congreso IASPM-AL* (La Habana, 2006).

93 Sem dúvida não estamos falando de um simples simulacro de funk, já que a música apresenta fortes elementos sincréticos, sendo uma versão brasileira-caribenha para o gênero negro norte-americano, seguindo uma tradição de releitura brasileira do soul e funk mais presentes a partir da obra de Tim Maia.

declaradamente inspirados no tempo em que passaram na Nigéria em virtude do Festac '77, em que se apresentaram como representantes oficiais da música brasileira.⁹⁴ Nas duas, faz-se referência ao falar mais popular do Brasil não letrado, com a primeira se passando na principal forma da *plantation* brasileira, o canavial, e a segunda fazendo referência direta à salsa, em sua última estrofe, cantada em espanhol.

As faixas subsequentes parecem dialogar de maneira mais evidente com o soul, funk e jazz norte-americanos, assim como *Zi Zambi*, com exceção de *In via Brasil*, um “sambão” com naipe de metais. *Deixa comigo* soa como um Bill Withers de *Use Me (Still Bill, 1972)*, abusando ainda mais da contrametricidade e do *groove*, com uma marcação de tumba, cortados pelos constantes solos de um piano elétrico e da voz como instrumento, o canto onomatopaico de Marku, utilizando também os melismas. *Curumim* mistura samba com Curtis Mayfield, em alguns momentos apresentando a suavidade do *smooth soul*, em outros simulando canto indígena e quase um rap (“Olha a gripe dele/ Dá limão pra ele”). De acordo com Ribas, “Sinérgica manifestação onde valorizei os elementos negros e indígenas utilizando ritmos e harmonias da aldeia”.⁹⁵ Já *Kazumbanda*, a mais experimental do disco, é um jazz *fusion* com toque de terreiro: “Comandante de vapor fluvial, figura ímpar e imortal: Kazumbá. Um corpanzio imenso em negritude esculpido emoldurava um coração menino e macumbeiro, daí Kazumbanda”.⁹⁶

O canto onomatopaico

Talvez a análise de letras e a explicação para o que elas viriam a significar por meio do depoimento do músico sejam insuficientes para expressar

94 Rafaela Capelossa Naked, “Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)” (Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015), pp. 86-87.

95 Ribas, *Zamba Ben*.

96 Ribas, *Zamba Ben*.

as potencialidades do trabalho de Marku Ribas. Aqui, remete-se ao que já foi exemplificado na fala de Gilroy: que a potência da música negra diaspórica, em um primeiro momento de desenvolvimento, estava diretamente ligada à afronta ao domínio da língua enquanto expressão máxima de uma cultura. Essa música negra trazia como marca pujante suas formas corporais e rítmicas, ou seja, um forte componente que sugere materialidade na música. Dessa forma, trazer uma tentativa de explorar o “canto onomatopaico” de Marku parece promissor.

Não sendo um pioneiro da técnica, nem em termos nacionais, mas a explorando e a desenvolvendo de forma bastante expressiva, essa maneira de cantar se tornou uma marca registrada de seu trabalho. Apresentando uma pesquisa de reconstituição histórica do uso do *scat singing* no Brasil, para estudar o fenômeno por meio da cantora Leny Andrade, Lívia Netrovski afirma que o uso de onomatopeias no canto já é algo presente há muito tempo na música popular brasileira, como, por exemplo, o *Chica Chica boom chic* de Carmem Miranda nos anos 1940, entre outras.

O que ela destaca, porém, é que, apesar de termos componentes de improviso na música nacional há muito tempo – como o repente ou o samba de breque como gêneros musicais calcados no improviso, e o vasto uso de onomatopeias desde os primórdios da música gravada – não temos tanto uma tradição de improvisação vocal como desenvolvida no campo do jazz, o *scat*.⁹⁷ Interessante notar que, apesar de se referir a um “canto onomatopaico”, que faz sentido, Marku estava elaborando e expandido essa própria designação, já que estava improvisando todo um canto, e não apenas colocando algumas onomatopeias como versos de uma canção e fazendo, assim, algo mais parecido com o *scat*.

Na pesquisa da autora, a técnica de canto é usada nos Estados Unidos desde a época do teatro dos menestréis e do vaudeville, mas que tem um mito de origem narrado a partir de uma gravação de 1926 de Louis

97 Lívia Scarinci Netrovski, “Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958 – 1965)” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013).

Armstrong, considerado o “pai do *scat*”, da canção *Heebie Jeebies*. Sem intencional fazer uma historiografia do uso da técnica, Brent Edwards está mais interessado na sintaxe do *scat* de Armstrong, tentando esmiuçar ou trazer para o plano do que ele pode representar no império do sentido, num plano do afeto: como palavras que, a princípio, possam parecer sem sentido podem nos afetar, em que recriamos significações para além dos limites impostos⁹⁸ – limites estes definidos por uma gama de valores culturais de determinada época e geografia.

O autor parece concordar que há não somente outro sentido no uso do *scat* de Armstrong, mas, talvez, um extrapolamento de sentidos.⁹⁹ Edwards constrói essa argumentação contra a ideia muito comumente reproduzida de que o improvisado vocal seria constituído de “sílabas *nonsense*”, já que tem de se considerar o sentido semântico, e não somente o conteúdo linguístico. E, mais adiante, questionando o trabalho de teóricos de semiose da música, especialmente Jean-Jacques Nattiez, que estão preocupados em atingir um “nível neutro do discurso analítico”, no qual a música em si não teria uma potência de narrativa, apenas podendo estimular no ouvinte o ato de se construir uma narrativa. Essas concepções, para Edwards, ignoram todo o contexto social em que a música é criada, pois “se a música oferece um sistema discursivo”, pontua o autor, “seus enunciados carregam apenas conteúdo dentro de ‘convenções de prática e interpretação’ sociais que tornam os significados musicais ‘contingentes, mas nunca arbitrários’”.¹⁰⁰

A partir daí ele traz duas formas diferentes e particularmente potentes de se ler/sentir o *scat*. No primeiro momento, transpõe um depoimento de Billie Holiday de sua autobiografia, *Lady Sings the Blues*, que rememorava o contato com a música *West End Blues*, de Louis Armstrong,

98 Brent Hayes Edwards, “Louis Armstrong and the Syntax of Scat”, *Critical Inquiry*, v. 28, n. 3 (2002), pp. 618-649.

99 Edwards, “Louis Armstrong”, pp. 622-624.

100 Edwards, “Louis Armstrong”, p. 623, citando Robert Walser, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, Wesleyan, 1993, pp. 28-29.

como a primeira vez que ouviu alguém cantar sem usar palavras e que uma profusão de sentimentos, dependendo do seu estado de espírito, era suscitada pela canção, fazendo-a chorar copiosamente ou ficar extremamente feliz. A partir daí, Edwards interroga se o *scat*, ao invés de ausência de significados, não traria um excesso ou uma multidão destes. Essa confusão (ou profusão) de sentidos se dá por “desorientação radical de referência”, mas que abre espaço a um “amplo leque de significado afetivo”.¹⁰¹

A segunda forma interliga o *scat* a toda uma metafísica da música negra afro-americana sugerida por Edwards a partir do romance epistolar de Nathaniel Mackey, *Bedouin Hornbook*. A inarticulação, como geralmente referenciada ao se tratar do *scat*, liga-se aos terrores indizíveis da escravidão, à violência racial e ao linchamento, mas, por isso, carrega conteúdo. O inarticulado, na verdade, se mostra ligado a uma história musical negra: “uma predileção comum na expressão musical negra pelas bordas da voz: o gemido, o falsete, o grito”.¹⁰² Essas características seriam ligadas não a brincadeiras ou a incoerências, mas a uma resposta direta à lei da mordada, que dizia quem poderia falar: lembremo-nos da imagem de Anastácia. Esse canto de palavras “falsas” denunciaria diretamente “a falsidade mais insidiosa do mundo como o conhecemos”¹⁰³ e, portanto, mesmo que quebre as regras de significação, teria uma função comunicativa.

De acordo com Edwards, essa qualidade da inarticulação também estaria presente de forma expressiva em quase toda a música afro-americana, como o gospel, que se utiliza de gemidos e melismas, por exemplo, transformando o que as palavras não poderiam dizer em algo significativo. Mobilizando uma gama de outros autores, ele sustenta que essa característica também estaria presente na música instrumental negra, sugerindo um continuum, o que Murray chamou de “voz recíproca”: “As nuances tonais da música blues também são uma questão de cantores tocando com suas vozes como se tocassem em um instrumento,

101 Edwards, “Louis Armstrong”, p. 624

102 Edwards, “Louis Armstrong”, pp. 624-625

103 Edwards, “Louis Armstrong”, p. 625, citando Nathaniel Mackey.

e de instrumentistas usando seus metais, instrumentos de sopro, cordas, teclados e percussão como extensões da voz humana”.¹⁰⁴

Interligando o *scat* a uma história da música afrodiaspórica que já era constituída de *spirituals*, vissungo e blues, que muitas vezes extrapolavam o sentido normativo do que o vocal deveria expressar, trazendo também o não dito e o inaudito como ilustração de uma condição negra imposta, Edwards amplia o canto *scat* como “excesso de significados”. O canto como condição negra: a materialidade do canto, agora na condição de negro, o “canto onomatopaico” de Marku a que também nos referimos estaria de acordo com uma corporificação racializada da voz.

De acordo com Nestrovski, a utilização dos falsetes e lamentos na voz poderia ser encontrada na música afro-brasileira em instâncias, como na música de terreiro. Em sua pesquisa, a autora afirma que Jorge Ben Jor foi um dos primeiros a utilizar os recursos no âmbito da MPB legitimada e gravada, quando compara os improvisos de seu canto com falsetes e onomatopeias, assim como uma forma de cantar em lamento, que vem a público com seu primeiro disco, *Samba esquema novo* (1963). Entre muitas qualidades enegrecidas do seu cantar, há o destaque para os versos do refrão de *Mas que nada*, muito semelhantes ao canto *Nanã Imborô*, canção “tradicional” de terreiro gravada e rearranjada pelo maestro José Prates no álbum *Tam... Tam... Tam...!*, de 1958. Como observado por Nestrovski, não se trata de plágio, mas de um exemplo que os versos já eram parte de um cancionero popular afro-brasileiro.¹⁰⁵

Dentro do contexto da música popular que estamos trabalhando, parece indicativo que Marku Ribas acione o *scat* para significar e expandir uma negritude expressiva de seu canto, para enegrecer sua voz e sua música, dando conta de uma significação social da cultura expressiva negra, assim como dando sentidos outros que não poderiam ser atingidos dentro do mundo logocêntrico:

104 Edwards, “Louis Armstrong”, p. 625, citando Albert Murray.

105 Nestrovski, “Sambop”, pp. 117-123.

Primeiro, peço que observem como, dentro do repertório negro, o *estilo* – que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar na pílula – se tornou *em si* a matéria do acontecimento. Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita –, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como telas de representação.¹⁰⁶

Estilo, música e corpo são defendidos por Stuart Hall como materiais fundantes da cultura negra da diáspora. Ao acionar o *scat*, Marku sugere uma expansão dos significados de suas canções: ele simula cantos e falares africanos e cria uma imagética de cenários e lugares através do som. Fundindo seu canto onomatopaico sinestésico e lapidando seu timbre, ele já criava signos negros por meio de sua voz.

Considerações finais

Marku Ribas falece em decorrência de um câncer de pulmão, em 6 de abril de 2013. Depois dos discos comentados, chega a lançar, ainda pela gravadora Philips, *Barrankeiro* (1978), *Cavalo das alegrias* (1979) e *Mente e coração* (1980). De forma independente, lançou *Marku* (1983) e, depois de nove anos, lança *Autóctone* (1992). Assim, os próximos lançamentos serão apenas no período da “redescoberta”, com as coletâneas 72/75,

106 Stuart Hall, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 342 (grifos no original).

em 2002, com seus dois primeiros discos e o *Zamba Zen*, de 2007. O próximo de inéditas será o *4 Loas* (2010).

Esse cronograma final ilustra que o artista realmente não foi reconhecido por público e crítica, tendo passado nove anos sem lançar, entre 1983 e 1992, e, depois, mais dez anos, entre 1992 e 2002, que foi quando voltou a se falar de Marku e seus primeiros trabalhos, reeditados em CD. Foi uma aposta por curto período da Philips, mas provavelmente não deu o retorno financeiro esperado. Ainda lança outro de músicas inéditas, o *Parada pele* no box *Marku 50*, em 2013. Nesse ano, também chegou a gravar em estúdio as músicas que comporiam seu último disco, o *+Samba*, lançado somente em 2015. Marku ainda chegou a fazer diversas participações em discos de outros músicos, trilhas sonoras e teve algumas músicas lançadas no formato de coletânea com vários artistas.

Uma das possibilidades para seu apagamento na mídia pode ter sido causada pelas qualidades desenvolvidas por sua sonoridade: a música e o canto podem ter interferido na sua aceitação à época. O canto onomatopaico de Marku parece abrir novas possibilidades de interpretação, falar/cantar nas brechas do significado, materialmente enegrecendo sua voz e expandindo sentimentos pan-africanos de uma solidariedade e conexão dentro da afrodiáspora. Talvez suas “musiletras” – às que Sérgio Cabral se referiu como curiosas e que certamente o levaram à confusão de não captar muitos aspectos da música e de até imaginar Marku Ribas como um estrangeiro – estivessem criando narrativas de pertencimento e identidade não apreendidas pelo crítico que opera na corrente dominante.

Isso também parece reforçar a ideia de um fundo de experiências comuns dentro da lógica do Atlântico negro e como negação às políticas conservadoras dos nacionalismos. A potência do canto de Marku, seu timbre, que o conecta a tradições reconhecíveis da música pop negra, uma simulação por meio do *scat* de outros falares negros ou a utilização de línguas africanas (quimbundo) ou da afrodiáspora (*creole* martinicano),

que criam o corpo negro por meio da voz, suscitam uma expansão de significados e sentimentos que, trazem à tona, mais do que as explicações em torno do significado de suas letras, o sentido pan-africano e de negritude de sua música.

Dessa forma, as temáticas abordadas, que priorizavam referências a uma cultura negra transnacional, também se tornam elementos importantes na análise de sua obra e narram seu enegrecer. Outro fator que abordamos, a fusão de gêneros musicais da afrodiáspora, também reforça a ideia de gênese de um constructo político-estético da negritude. Essa hipótese, aqui, é lida como resultado de seu exílio, suas viagens e seus contatos com pessoas e culturas diversas, proporcionados pelas teias comunicativas e entrelaçadas das encruzilhadas do Atlântico negro, resultando na experiência Afrossônica de Marku Ribas.

Recebido em 13 abr. 2018

Aprovado em 11 jun. 2020

doi: 10.9771/aa.v0i61.26394

Este ensaio pretende explorar a música do cantor, compositor e multi-instrumentista Marku Ribas. Utilizando-se das chaves teóricas propostas por Paul Gilroy, assim como de correntes epistemológicas como a Negritude e o pan-africanismo, para abarcar o conteúdo estético e político da obra de Marku, situada numa estrutura rizomórfica da afrodiáspora, assim como de reafirmação de uma identidade negra. O texto está dividido em três seções. O ensaio primeiro discute a trajetória do músico antes de sua viagem, em 1968, à França. Posteriormente, há a análise do disco do grupo em que Marku Ribas participou em Paris, o Batuki. E, por último, uma discussão sobre seus dois primeiros discos solo, gravados em 1972 e 1975.

Marku Ribas | Exílio | Música do Atlântico negro | Afrodiáspora | Pan-africanismo

MARKU RIBAS: AFRO-SONIC CROSSROADS THROUGH THE DIASPORA

This essay explores the music of singer, songwriter, and multi-instrumentalist Marku Ribas. Drawing from the theoretical framework proposed by Paul Gilroy, as well as the epistemological approaches of Négritude and Pan-Africanist thinkers, this essay situates the aesthetic and political content of Marku's work within the rhizomorphic structure of the African Diaspora and a reaffirmation of black identity. Divided into three sections, the paper first discusses the musician's trajectory before 1968 when he went into exile in France. The analysis then turns to an album produced by the group Batuki, to which Marku belonged during his time in Paris. Lastly, the essay closes with an examination of his first two solo albums, recorded in 1972 and 1975.

Marku Ribas | Exile | Music of the black Atlantic | African diaspora | Pan-Africanism