

Uma narrativa de esquina: *Os sonhos não envelhecem*, de Márcio Borges

A corner narrative:
Os sonhos não envelhecem, by Márcio Borges

Rafael Barbosa Julião
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
juliao.rafael@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6718-0200>

RESUMO

Em 1996, Márcio Borges publicou *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*, que conta a história do movimento musical surgido em Minas Gerais nos anos 1960 e desenvolvido ao longo da década seguinte. O livro pertence a um gênero textual híbrido, no limite entre a autobiografia, as memórias, o romance de formação e o romance geracional. O prefácio, de Caetano Veloso, reflete sobre a inserção do Clube da Esquina na história da canção popular do Brasil. O objetivo deste artigo é analisar o livro de Borges em suas dimensões formais e contextuais, a narrativa que propõe sobre a cultura brasileira do período, a relação que se estabelece entre obra memorialística e obra cancional e, por fim, a relação entre seu relato e o prefácio do artista-pensador do tropicalismo musical.

Palavras-chave: autobiografia; canção popular; Clube da Esquina; Tropicalismo.

ABSTRACT

In 1996, Márcio Borges published *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*, that tell the story of the musical movement that emerged in Minas Gerais in the 1960s and developed over the following decade. The book belongs to a hybrid textual genre, at the limit between autobiography, memories, the novel of formation and the generational novel. The preface, by Caetano Veloso, thinks about the insertion of Clube da Esquina in the history of popular song in Brazil. The purpose of this article is to analyze Borges' book, in its formal and contextual aspects, the narrative he proposes about Brazilian culture of the period, the relationship established between memorial work and song work and, finally, the relationship between his story and the preface by the artist-thinker of musical tropicalism.

Key-words: autobiography; popular song; *Corner Club*; *Tropicalism*.

AUTOBIOGRAFIAS DA CANÇÃO

A partir dos anos 1990, foram publicadas algumas autobiografias relevantes para a história da canção popular brasileira, dentre as quais *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina* (1996). Seu autor, Márcio Borges, foi um dos principais compositores e personagens do Clube da Esquina, movimento musical mineiro que surgiu em Belo Horizonte ainda nos anos 1960, e produziu álbuns coletivos importantes na década seguinte, como *Clube da Esquina* (1972) e *Clube da Esquina 2* (1978). Fizeram parte desse grupo artistas como Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes, músicos como Wagner Tiso e Toninho Horta, e letristas como Fernando Brant, Ronaldo Bastos e o próprio Márcio Borges, que narra, de sua perspectiva pessoal, como a história de sua vida se encontra com a história do Clube. O objetivo deste artigo é propor uma análise dessa obra, tendo em vista alguns aspectos contextuais, temáticos, formais e intertextuais.

O recorte temporal de *Os sonhos não envelhecem* concentra-se entre os anos 1960 (especialmente a partir de 1963) e se estende ao longo dos anos 1970 (embora chegue até a década de 1990), tendo como pano de fundo um momento de intensas transformações do país, atravessado por debates estéticos, políticos e filosóficos, que se expressaram nas artes, na literatura, no cinema e na canção. Assim, o livro conta a história de uma geração de artistas, surgidos após o processo de modernização empreendido pela bossa nova no final dos anos 1950, e que vivenciaram a estranha contemporaneidade entre a ditadura civil-militar brasileira e o influxo do rock e dos movimentos contraculturais da juventude dos EUA e da Europa, além do crescimento da indústria fonográfica no Brasil e de meios de comunicação de massas, como a televisão.

O editor Luiz Fernando Emediato, na primeira orelha, classifica o livro como um “misto de romance de geração e memórias de um Brasil conturbado e trágico, mas culturalmente muito rico”. Na segunda orelha, constam comentários de Fernando Brant, que o vê como “um depoimento verdadeiro e emocionante sobre o Clube da Esquina” e “um magnífico romance de geração”; e Murilo Antunes, que utiliza expressões como “literatura saborosíssima” e “um relato cinematográfico de cenas vividas pelo autor, seus parceiros, seus amigos e o variado time de componentes do *showbiz*”. A quarta capa, por

fim, reafirma a dificuldade de classificação do livro e chega a defini-lo como uma “autobiografia política e artística de um grupo”.¹

Em todas essas definições, evidencia-se o caráter híbrido da obra que apresenta elementos da autobiografia, das memórias, do romance de formação e do romance geracional, além de insinuar alguns mecanismos próprios da ficção, do documentário e do ensaio. Esse cruzamento de gêneros tenta ser sintetizado com a fórmula “autobiografia política e artística de um grupo”, como se fosse, portanto, uma autobiografia do próprio Clube da Esquina. Em verdade, a proposição pode ser trazida para a linguagem analítica segundo o subgênero da autobiografia artística, isto é, uma obra de caráter narrativo na qual o autor — um artista — volta a seu passado com o objetivo de ressaltar, na trajetória de sua vida, especialmente os elementos que julga mais relevantes para recompor sua formação e sua obra enquanto tal.

Em *O pacto autobiográfico*, de 1975, Philippe Lejeune define a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”². Há de se observar que outros gêneros vizinhos podem facilmente se confundir com isso, como ocorre com a biografia (que não apresenta identidade entre o autor e o protagonista), o romance de formação (que trata geralmente de um personagem ficcional, mesmo quando autofabulativo) ou mesmo o livro de memórias (que não está centrado necessariamente na história individual de seu autor e de sua personalidade).

Desse modo, apesar de identificar o cerne autobiográfico no livro de Márcio Borges, não há por que se desmentir sua afinidade também com o romance de formação (ainda que com um personagem real) e com o livro de memórias, especialmente quando pensamos que o Clube da Esquina — um fenômeno musical coletivo, que tem como figura centralizadora Milton Nascimento, e não Márcio Borges — é o assunto principal da obra e não apenas as canções específicas do narrador-compositor.³

Lejeune diz que as autobiografias se tornam reconhecíveis por um “pacto autobiográfico”, estabelecido desde a capa e a contracapa, assim como por outros elementos paratextuais, que deixam claro que o autor, o narrador e o protagonista são a

¹ Borges, 2019, orelhas e quarta capa do livro.

² Lejeune, 2008, p. 14.

³ A questão do gênero híbrido dessa obra foi observada também no artigo “*Os sonhos não envelhecem*: uma (auto)biografia do Clube da Esquina” (2014), de Catarina Labouré Silva e Maria Ângela A. Resende.

mesma pessoa, todos reunidos sob um mesmo nome real. Nessa mesma definição, afirma que o autobiógrafo se define “como sendo uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” e que ele “assume compromisso junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato que o ‘eu’ remete ao nome escrito na capa do livro.”⁴

Esse pacto pode ser verificado logo no começo da obra, onde há uma nota preliminar, por meio da qual compreendemos que autor e narrador são a mesma pessoa, e que sua empreitada será contar a trajetória de sua vida, com o recorte específico de mostrar sua interseção com a história do Clube da Esquina:

É a aventura da minha vida, ou seja, meu encontro casual com outro jovem, de nome simples e anônimo como ele próprio, chamado Milton do Nascimento, certo dia longínquo de 1963, e as consequências enormes desse encontro, não só para nossas vidas individuais, mas também para uma porção de outras pessoas (Borges, 2019, p. 15).

E especifica:

Narro aqui apenas o período mais intenso dessa parceria que vai de 1963 até aproximadamente 1980. Não pretendo fazer obra de *scholar* e não ofereço rigor com relação a dados e datas. Também pouco tenho a pretensão de erguer um monumento memorial — trata-se antes de uma sucessão de inexatidões, um experimento de ficção (Idem).

Distanciado no tempo, e afirmando contar com a memória (e com suas imprecisões), o autor afasta-se do registro meramente jornalístico, mas legitima-se como narrador eficiente da aventura da canção mineira, colocando-se não como protagonista único de sua história (papel que divide com Milton Nascimento), mas como personagem importante da gênese e do desenvolvimento do movimento musical. O distanciamento do lugar acadêmico (do “*scholar*”) e a marcação de modéstia em relação a suas memórias, além de afirmar o lugar discursivo de seu relato, abre espaço para o vetor ficcional, que contorna a memória e também atribui sentido e relevo ao conjunto de acontecimentos.

Essa solicitação de certa informalidade e liberdade interfere também na forma da narrativa, organizada em capítulos relativamente curtos e frequentemente subdivididos, por meio da trinca de asteriscos, em pequenos casos, onde se reproduzem diálogos,

⁴ Lejeune, 2008, p.27.

situações e comentários sobre as cenas. Assim, esse registro sugere elementos da oralidade (e até da forma supostamente mineira e popular de contar *histórias*), bem como ressalta o caráter fragmentário da memória, ainda que promova a coordenação e a progressão entre as cenas escolhidas para compor um conjunto.

Some-se a isso o fato de Márcio Borges ter toda sua trajetória atravessada pelo cinema, o que explica o comentário dos paratextos do livro, que destacam a captação das *cenas* fundamentais da história de amizade e criação, que se insere no mais amplo contexto da ambígua convivência entre a ditadura civil-militar e a abertura comportamental provocada pelos movimentos da contracultura e pela emergência do *pop* internacional, assim como pela presença de filmes europeus e estadunidenses.

Pensando nisso, também podemos compreender que o livro incorpora algo do gênero documentário⁵, “filmado” com palavras em meio a cenas recortadas de uma mesma época, localizadas especialmente entre Belo Horizonte, Três Pontas, Rio de Janeiro e São Paulo, e depois montadas em forma de sequência. Por fim, é preciso destacar que a narrativa de Borges apresenta, eventualmente, algum parentesco com o investimento mítico que Edgar Morin notou sobre os ídolos da cultura de massas, por vezes tensionado com o empenho desmistificante de apontar os jogos de interesses, ardis e vaidades da indústria cultural e de seus agentes empresariais.

De todo modo, *Os sonhos não envelhecem* é, em certo sentido, um mito de origem ou ainda, o relato de um processo de transformação de Milton Nascimento em mito da música. Nesse sentido, é notório o caráter extraordinário que perpassa alguns acontecimentos e a própria descrição do artista. Os espaços também aparecem dotados dessa potência mítica, recuperada teleologicamente, como ocorre com o Edifício Levy, a esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis, o Cine Tupi e a casa de Milton em Três Pontas.

Por fim, cabe observar que outras autobiografias artísticas, de semelhante caráter híbrido, lançadas a partir dos anos 1990, também tentaram remontar esse mesmo período. É o caso de *Verdade tropical* (1997), de Caetano Veloso; *Tropicalista lenta luta* (2003), de Tom Zé; e *Rita Lee: uma autobiografia* (2016), de Rita Lee, só para ficarmos em

⁵ O recente documentário *Nada será como antes* (2023), de Ana Rieper, é conduzido, em muitos momentos, pelos irmãos Borges, que vão contando histórias e apresentando os lugares emblemáticos para o Clube da Esquina. Há muitos pontos de contato, evidentemente, entre o filme e o livro.

alguns exemplos em que a narrativa da vida pessoal também se cruza com o relato sobre o cenário cultural do Brasil dos anos 1960 e 1970.

A profusão dessas obras, a partir dos anos 1990 (e pelas décadas seguintes), pode ser explicada por fatores diversos. Em primeiro lugar, a Lei da Anistia em 1979, o fim oficial do regime civil-militar em 1985, a Constituição de 1988 e os governos de FHC (1995-2002) e depois de Lula (2003-2010) e de Dilma (2011-2016) são passos consecutivos de uma tentativa de consolidação da (ainda que frágil) democracia brasileira. Nas últimas décadas, portanto, há uma abertura para que artistas e intelectuais possam revisitar o período em que as expressões culturais e os debates sobre o país foram tão potentes, embora estivessem sob permanente ameaça de censura.

As efemérides também podem ter estimulado o interesse das editoras e dos artistas. Em 1993, por exemplo, Caetano e Gil lançaram o álbum *Tropicália 2*, na sequência dos 25 anos do tropicalismo, contados a partir do Festival de 1967. O livro de Caetano é de 1997, trinta anos após esse marco e quatro depois do disco comemorativo. O Clube da Esquina fez seus vinte anos em 1992, quatro anos antes do livro de Borges. A proximidade da virada do século, decerto, também estimulou narrativas sobre as experiências culturais do século XX. Some-se a isso o aumento do interesse internacional pela canção brasileira, especialmente a partir dos anos 1980, o que aparece registrado em muitas dessas autobiografias.

O contexto dos anos 1990 — entre o processo de redemocratização, o crescimento do neoliberalismo e a permanência dos problemas da desigualdade, da exclusão e da violência — interfere na motivação e no ângulo de todas essas obras. Por fim, indo para o âmbito privado, a chegada desses artistas e criadores à fase madura (o entorno dos cinquenta anos) também parece argumento propício para ensejar livros que fazem balanços, tanto da vida privada, quanto de sua dimensão pública.

Dessas obras, merece atenção especial a *Verdade tropical* de Caetano Veloso, por dois motivos. Em primeiro lugar, por aproximações possíveis entre as duas obras, seus gêneros híbridos, seus recortes e fundamentalmente suas datas de publicação muito próximas (1996 e 1997, como já dissemos). Sobretudo, o prefácio de Caetano Veloso sobre o livro de Márcio Borges chancela o caráter oportuno de pensarmos brevemente a relação entre esses dois relatos, e, na mesma esteira, os encontros e desencontros entre

Caetano e Borges, Caetano e Milton e, finalmente, entre o Tropicalismo e o Clube da Esquina.

O PERCURSO E A LINGUAGEM

O título *Os sonhos não envelhecem* faz referência a um verso da canção “Clube da esquina nº 2”, gravada no disco que dá nome ao movimento. O fragmento da letra — “porque se chamavam homens/ também se chamavam sonhos/ e sonhos não envelhecem”⁶ — reverbera a famosa afirmação de Shakespeare, em *A tempestade*, de que somos feitos da mesma matéria de que se fazem os sonhos.⁷ Além disso, o sonho funciona aqui como célula de condensação do imaginário da contracultura jovem, que atravessa todo o disco, permeado pelo desejo libertário da juventude dos anos 1960 e 1970, e seu compromisso com uma existência autêntica, seu empenho na transformação permanente de si e do mundo, seu vocabulário de utopia coletiva, imaginação, dança e estrada.

Ainda sobre o título, vale lembrar que Márcio Borges escreveu essa letra ainda jovem, no início dos anos 1970, mas narra o movimento do auge de seus cinquenta anos. Assim, o tempo reverbera na ideia dos sonhos que não envelhecem, dando a entender que suas convicções e seus desejos para o mundo, expressas por meio das canções, continuam preservados, mesmo o autor estando mais velho, o que dá força à narrativa e dignidade discursiva ao narrador.

O livro começa com “No final de 1963”, confirmando o recorte apresentado por Borges na nota preliminar. Pouco depois, há a apresentação dos dois protagonistas, com evidente marcação da distância dos acontecimentos: “Bituca era o rapaz de vinte anos, negro, magricela e tímido, que se mudara havia pouco para a pensão de dona Benvinda, no 4º andar, recém-chegado de uma pequena cidade do sul de Minas chamada Três Pontas”, “Eu era aquele rapaz de dezessete anos...”⁸.

O Brasil, por sua vez, vivia o governo de João Goulart e estava às vésperas do golpe que mudou os rumos da história brasileira a partir de 1964. No mesmo período, estava havendo o início da consolidação das televisões no Brasil e, em especial, da TV

⁶ Disponível em: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>. Acesso em: 30 abr. 2024.

⁷ “We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep” (Shakespeare, 2015, p. 133).

⁸ Borges, 2019, p. 22.

Excelsior, da TV Globo e da TV Record, e dos programas musicais (entre festivais da canção e programas de gêneros, como *O fino da bossa* e o *Jovem Guarda*), que estão na gênese da formação dessa geração fundamental da canção popular brasileira, surgida exatamente nesse período.

O autor divide seu livro em três partes, intituladas “Pré-História” (da juventude em Belo Horizonte, a partir de 1963, à inscrição nos festivais entre 1966 e 1967), “História” (da apresentação de “Travessia” no Festival de 1967 ao disco *Clube da Esquina*, de 1972) e “Outra História” (do *Milagre dos peixes* de 1973 à gravação de “Novena” no disco *Angelus* de 1993). Note-se que, como toda periodização, a divisão nesses três momentos é arbitrária, e revela as ênfases e finalidades de Márcio Borges na sua narrativa. Desse modo, o tempo se distende ou se contrai conforme a intenção geral de se contar a história do movimento.

A primeira parte do livro tem sete capítulos, que contam o encontro de Milton Nascimento e Márcio Borges no Edifício Levy em Belo Horizonte, em 1963, os interesses respectivos pela canção popular e pelo cinema, os outros personagens de juventude em Minas, os debates estéticos, políticos e existenciais, os momentos formativos fundamentais (tal como ver no cinema *Jules e Jim*⁹, de François Truffaut, em 1964), as primeiras composições da parceria, os momentos de amizade e intimidade entre eles, a chegada de Fernando Brant, a descoberta dos Beatles, e os primeiros festivais (de cinema para um, de canção para ambos), encerrando a *Pré-História* do Clube da Esquina.

A segunda parte, a História, apresenta mais sete capítulos, começando na participação de Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção da TV Globo, em 1967, defendendo a canção “Travessia”¹⁰. Borges conta também a gravação de Elis Regina de “Canção do sal” no ano anterior, o contrato para o primeiro disco de Milton Nascimento e a chegada de mais um personagem, o fluminense Ronaldo Bastos. Nessa parte, o autor registra ainda as passeatas e o acirramento da ditadura com o AI-5 e a viagem de Milton Nascimento aos EUA no final de 1967, para gravar *Courage* (seu segundo álbum, que saiu no ano seguinte).

Ainda nessa segunda parte, Márcio Borges narra a trilha que Milton Nascimento fez para o filme *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, fala sobre o processo de

⁹ O filme é de 1962, mas só foi visto por Milton e Borges em 1964.

¹⁰ Fernando Brant/ Milton Nascimento.

composição de algumas canções decisivas para a história do movimento (como “Clube da Esquina 1” e “Para Lennon e McCartney”), comenta o álbum *Milton*, de 1970, e também a ideia e a produção do disco duplo *Clube da Esquina*, de 1972. Ao longo desses capítulos, acompanhamos também a Copa de 1970, o processo de recrudescimento da ditadura civil-militar, a perseguição política, as questões estéticas (inclusive a reflexão sobre o tropicalismo), além da presença dos elementos contraculturais.

A terceira e última parte do livro, a “Outra história”, já apresenta o tempo de forma mais esparsa, relatando o momento histórico que se segue ao disco *Clube da Esquina*, e que vai marcando o distanciamento cada vez maior de Borges do *showbiz*. Por outro lado, o livro segue a tendência anterior, mantendo o relato sobre o contexto histórico e cultural dos anos 1970, como os problemas com a censura no disco *Milagre dos peixes*, de 1973, e a experiência de Borges em um casarão de vida comunitária, que ilustram bem a contemporaneidade entre ditadura e contracultura. Além disso, narra o desenvolvimento da obra de Milton Nascimento, com álbuns como *Minas* (1975), *Geraes* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978), mostrando a consolidação do artista como figura importante do cenário musical brasileiro daquela década.

Finalmente, chegamos à consagração internacional de Milton Nascimento nos anos 1980 (daí o título do último capítulo, “Corner Club”), começando pelo Festival de Música de Copenhague em 1984. Aqui se relata também *Txai* de 1990 e a *Eco 92*, e dois eventos de 1993 que fecham o livro: o encontro entre Milton Nascimento e Jeanne Moreau (atriz de *Jules e Jim*) em Nova York e o encontro de Milton e Borges no Rio, quando aquele mostrou para este a gravação de “Novena”, primeira parceria dos dois, inspirada pelo filme. Veja-se que há nisso um recurso narrativo evidente de demarcar o fechamento de um ciclo, unindo duas pontas da vida. O filme, definido por Márcio Borges como “o maior tributo à amizade que eu já vi” projeta-se evidentemente na história de amizade que o liga a Milton Nascimento, e que conecta os dois ao coletivo *Clube da esquina*.

* * *

A maior parte do livro apresenta linguagem mais cotidiana e um tom mais coloquial, incorporando variações linguísticas diatópicas e diacrônicas, para além de

expressões clubistas pertencentes apenas àquele grupo de amigos, mesmo quando o assunto são os debates estéticos e políticos mais profundos. Isso tudo vai dando vivacidade e, ao mesmo tempo, a sensação de veracidade ao texto. O registro eminentemente prosaico aparece, por vezes, atravessado por passagens mais líricas e expressivas, especialmente quando se voltam para a descrição de sensações, sentimentos e arroubos emocionais maiores, fundindo por vezes a narração, o lirismo e a reflexão.

O início da parceria entre Márcio e Milton, por exemplo, ilustra o registro lírico do momento em que, inspirados pelo filme *Jules e Jim* de Truffaut, fazem as primeiras composições:

Algo ainda maior do que aquela transformação do dia em noite se transformara dentro de nós dois e no sentido inverso, pois que ia do obscuro para o iluminado. Fomos direto para o Levy, direto para o “quarto dos homens”. Sem delongas, Bituca pegou seu violão (que já tinha lugar cativo no quarto) e inventou um tema; melhor, destilou tudo aquilo, todas as emoções que andara sentindo nos últimos tempos, desde sua mudança para o Levy, culminando naquelas seis horas ininterruptas que passara concentrado na magia de uma linda história de amor escrita com luz e sombra, emoções que começam por determinadas predisposições estéticas mas que logo se transmutam em âncoras morais, em reservas éticas que propiciam então ao espírito criar, alçar voo numa cadeia de sons puros e naturais, como puras e naturais eram as próprias sensações inatingíveis por nomes e conceitos e, no entanto, ou talvez exatamente por isso, tão vivas e destacadas; destilou tudo aquilo como premência inevitável de dar testemunho da alegria e da grandeza de estar vivo naquele momento, vivo para presenciar a delícia de ser, delícia que só poderia estar provindo da própria alma, era mesma a prova cabal da existência de uma (Borges, 2019, p. 59).

Nesse fragmento, podemos perceber uma fusão entre o narrativo e o ensaístico, na tentativa de contar, de modo reflexivo, o processo de trânsito estético, entre a recepção e a criação. Aqui, percebemos também um empenho literário evidente, no qual o ritmo (as figuras fonéticas, as repetições, o tamanho das frases, os processos de subordinação sintática) e a subjetividade (o uso da 1ª pessoa, a colocação dos adjetivos, o trânsito da memória entre os pretéritos perfeito e mais-que-perfeito, o emprego das antíteses e das metáforas) produzem o lirismo e contribuem para exprimir o prazer (“a delícia”) daquele momento criativo (o que não é pouco importante em um livro escrito por um compositor que quis ser cineasta), além de também imprimir o caráter extraordinário da transformação existencial que ali se dava: o nascimento de uma parceria artística.

Cabe ainda pontuar, no âmbito da linguagem, as recorrentes referências a frases e expressões em outras línguas, que testemunham, antes de tudo, a presença maciça da

cultura de massas, na canção, na propaganda e no cinema. Em outros momentos, encontramos importantes tentativas isomórficas, de manipular a palavra para que ela dê conta da realidade documentada. O momento mais radical que ilustra esse processo é sem dúvida quando, no capítulo “Vera Cruz”, Borges registra o turbilhão de acontecimentos, intensos e contraditórios, e sua força centrípeta, arrastando-os todos para isso que, na gíria popular, chamamos de “o olho do furacão”:

Fechadas as organizações sindicais, abandonadas as esperanças de reformas, o Brasil em convulsão hesita em vestir aquela cara conservadora, Lincoln Gordon, Time Life, TV Globo, Hanna, ITT; os milicos endurecem de rancor contra o povo que quer mudanças. [...] Proibição de atividades e manifestações de cunho político. Proibição de frequentar determinados lugares. Liberdade vigiada. O atingido pelo AI-5 pode ser proibido de exercer sua profissão e ter seus bens confiscados. Censura à imprensa sem limitações. Os atos decorrentes do AI-5 não são passíveis de apreciação judicial. Lei de Segurança Nacional. A barra pesou. O Movimento Estudantil vai se desmobilizar, parado a ponta de espada. Professores e alunos cassados, expulsos, presos. Barra pesada. Por causa de suas ideias. Com ideias não se faz um poema. Com ideias não se faz uma revolução. Só com pessoas. E armas. Barra pesada. Tanques na rua. Dickson ainda vai morrer de tanto beber... *ah, look at all these lonely people...* Spiro Agnew, Cream, Crosby, Stills, Nash&Young... era um, era dois, era cem, todo mundo chegando e ninguém... Belô inteiro no meio dessa confusão, é um imenso cinema de arte. [...] Como Parafrazeando Maurício Gomes Leite, a realidade é terrível como Bellocchio, desabusada como Pasolini, sinistra como Fritz Lang, emocionante como Godard (Borges 2019, p.189-190).

O fragmento, colagem de notícias e citações, dispostas em frases ágeis de elementos coordenados, vai dando tom à vertigem do país em 1968 e à polifonia dos discursos em torno de política, estética, cinema e canção. Desse modo, atravessam-se o AI-5, as multinacionais, o movimento estudantil, os sindicatos, a perseguição política, os festivais da canção (com a citação de “Ponteio”), a cultura pop internacional (com “Eleanor Rigby” dos Beatles) e, finalmente, a menção ao cinema, apresentado como o filtro cinematográfico que atravessa toda a narrativa. Aliás, há de se observar também como os cortes e a montagem da obra participam intensamente desse processo.

O agravamento da situação política do país também vai aparecendo no livro por outros recursos. Por exemplo, Márcio Borges utiliza como marcadores temporais, na abertura de algumas subseções de capítulo, formulações como: “Ditadura, ano quatro” (capítulo “Vera Cruz”), “Ditadura total” (“Beco do Mota”) e “Ditadura ano quatorze” (“Pão e Água”)¹¹, não só indicando o caráter extenso e gradativo da ditadura, mas também

¹¹ Borges, 2019, p. 178, 179, 206, 326.

emulando o registro testemunhal. Outro exemplo é o capítulo “Nada será como antes”, no qual acompanhamos a história de um perseguido político de nome José Carlos, que atravessa a história de Borges (no âmbito privado) e nos dá dimensão da brutalidade daquele regime (no âmbito público). Além dessa mistura de registros entre o público e o privado, as incertezas e teorias em torno desse personagem e de seu posterior desaparecimento, ganha contornos de *thriller* e de documentário, e são mais uma tentativa de traduzir literariamente o contexto de medos, angústias e violências que marcaram aquele período.

A CANÇÃO E A NARRATIVA

As autobiografias relacionadas à canção popular, ainda que possam ser lidas por leitores leigos em música como textos autônomos, perdem muito de sua força quando apartadas do conhecimento das canções. É bem verdade que, ao longo do livro, Márcio Borges distribui algumas letras ou sequências de versos, geralmente no intuito de contar sobre o processo de criação de alguma canção, no enlace entre uma ideia e a composição da letra e da melodia (e as muitas ordens e maneiras de se dar esse processo, especialmente quando envolve parcerias). Ainda que haja algumas descrições musicais, esse procedimento acaba por iluminar a parte escrita da obra cancional, deixando em segundo plano a face musical que lhe é constituinte. Além disso, a experiência de quem conhece as canções previamente, ou se dá o direito de conhecê-las paralelamente à leitura, muda substancialmente a leitura da obra, criando um fluxo de interações entre texto e extratexto (qual seria qual?), que ainda alcança, nesta obra, também o cinema, de modo que os filmes acabam também atravessados (e atravessando) a narrativa e as canções.

Vale lembrar que há uma diferença de popularidade relevante entre os livros e as obras cancionais, de modo que as canções emprestam às narrativas o interesse público por artistas e movimentos. Além disso, é importante notar como as canções passam a elementos estruturantes do livro, distribuindo-se entre títulos, chaves-de-leitura, objetos de análise ou elementos centrais de alguns episódios. Nesse sentido, como vimos, o título *Os sonhos não envelhecem* ganha novos sentidos quando transferido para a capa de uma autobiografia, ressaltando alguns elementos que já existiam na canção “Clube da Esquina nº 2”, mas, em mão contrária, também transportando para a canção sentidos e imagens,

especialmente ao concentrar no verso a força de síntese das “Histórias do Clube da Esquina”.

Os títulos dos capítulos também seguem uma movimentação semelhante. Nesse sentido, da primeira parte do livro, a Pré-História, podemos destacar o quinto, intitulado “O vendedor de sonhos”, que associamos ao título principal, mas só na leitura temos a revelação de que este era o nome original de “Travessia”, reforçando a ideia de que ainda estamos em uma “pré-história”. O sétimo capítulo chama-se “Cidade vazia”, contando alguns momentos decisivos para a profissionalização de Milton Nascimento, tal como a defesa da canção homônima, composta por Baden Powell no II Festival Nacional de Música Popular, na TV Excelsior, em 1966. Esse mesmo título também indica as movimentações para fora de Belo Horizonte, que são relatadas nesse capítulo, jogando com a polissemia da “cidade vazia” que nomeia a canção.

Na parte “História”, quase todos os títulos estão relacionados a músicas ou discos. O primeiro deles é “Travessia”, conduzindo-nos ao primeiro grande sucesso de Milton, mas também apontando para um momento de *travessia* para o reconhecimento profissional do artista (além de evocar a palavra célebre que encerra *Grande sertão: veredas*, obra fundamental do também mineiro Guimarães Rosa). Em seguida, temos “Vera Cruz”¹², título que alude à canção de Márcio Borges e Milton Nascimento, e também aponta para o primeiro nome do Brasil, que se conecta à narrativa do recrudescimento da ditadura no país a partir de 1968.

A exploração da polissemia dos títulos, partindo de referências a canções e se relacionando com outros acontecimentos dos capítulos, pode ser vista também em “Beco do Mota”, “Os Deuses e os Mortos” e “Para Lennon e McCartney”. “Mar azul” é a única exceção: a referência aqui é o recanto em Niterói, onde o disco *Clube da Esquina* foi produzido. Completa a sequência “Nada será como antes”, uma parceria de Bastos e Milton, que consta nesse disco de 1972. O título acumula evidentemente o sentido de

¹² A letra, embora fale hipoteticamente de um amor perdido, vai ganhando novos contornos no contexto: “Ah! nos rios me larguei/ Correndo sem parar/ Buscava Vera Cruz/ Nos campos e no mar/ Mas ela se soltou/ No longe se perdeu”. Vale lembrar que Ilha de Vera Cruz foi o primeiro nome dado pelos colonizadores portugueses ao Brasil. O título reverbera também em “O que foi feito deverá (de Vera)”, parceria de Brant e Milton, gravada por Elis Regina em *Saudade do Brasil* (1980): “O que foi feito amigo/ De tudo que a gente *sonhou?*”. Fonte das letras: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>.

mudança definitiva que esse ciclo de acontecimentos gerou, mas também reforça a relação com o acirramento da ditadura, contado no capítulo e reportado na letra.¹³

A terceira parte do livro também tem seus cinco títulos diretamente relacionados às canções: “Milagre dos peixes” (nome do disco de 1973 e da canção homônima), “Gran circo” (canção do disco *Minas*, de 1975, parceria de Milton e Borges), “Pão e água” (referência a uma parceria dos irmãos Borges e de Roger Mota, incluída em *Clube da Esquina 2*, de 1978), “A via láctea” (canção de Lô Borges e Ronaldo Bastos, gravada no disco homônimo de Lô, em 1979) e finalmente “Corner club” (tradução literal do Clube da Esquina para o inglês).

Assim, mais uma vez os títulos vão acumulando sentidos, como acontece com o “Milagre dos peixes”, reforçando o processo de mitificação de Milton Nascimento, sugerindo o universo religioso de Minas Gerais, mas também evocando, em negativo, o “milagre econômico” da ditadura. “Gran circo” faz referência à canção e ao Teatro Dinossauro, feito no casarão comunitário onde Borges viveu. Há uma curiosa reverberação no capítulo posterior, onde consta a palavra “Pão” (formando a célebre ideia de “Pão e Circo”), mas que está encadeada à “água”, prenunciando um tempo de dificuldades. A “Via Láctea” aproveita os versos da canção homônima, “Segue a vida a rolar”, para se referir ao desenrolar dos acontecimentos que vão encaminhando para o fim da narrativa e para uma outra relação entre aquela esquina e a abertura do mundo, no tempo e no espaço.

Há ainda de se observar que alguns *causos* contados no livro nos ajudam a entender melhor o processo de composição ou seu significado histórico. Nesse sentido, podemos compreender o surgimento de “Paz do amor que vem” (“Novena”)¹⁴, no capítulo “Jules e Jim”, que vai contar a relação do processo de composição dos dois amigos após o momento de encantamento provocado pelo filme de Truffaut. O momento de aclamação de “Travessia” no festival de 1967 (emocionando Gonzaguinha), a menção à letra de “Menino” em 1968, de Ronaldo Bastos, relacionada ao assassinato de Édson Luiz, são dois outros exemplos. Além disso, essas canções ficam evidentemente enriquecidas, tanto em sua dimensão emocional, quanto analítica.

¹³ “Que notícias me dão dos amigos?/ Que notícias me dão de você?/ Sei que nada será como está/ Amanhã ou depois de amanhã/ Resistindo na boca da noite/ Um gosto de sol”. Disponível: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>. Acesso em: 30 abr. 2024.

¹⁴ “Só preparo meu começo/ A explosão de toda luz/ A chama, chama, chama, chama”

Outro episódio relevante, nesse sentido, é o nascimento da parceria entre Lô, Márcio e Milton, com a primeira canção “Clube da esquina”, seguido do choro da mãe dos irmãos Borges ao ouvi-la. O memorialista sublinha que, àquela altura, não faziam ideia da fama que essa expressão viria a ganhar e que ele mesmo ficou indeciso com a letra, que lhe parecia “muito lunática e triste”. Esse tipo de recorte narrativo interessa a nosso argumento, uma vez que fala do surgimento de algo que tinha um valor de vivência, o qual foi complexificado pela dimensão futura da qual o autor (e também os leitores) já têm conhecimento, provocando um efeito de interesse e emoção em que lê.

Outro evento interessante é o processo criativo relatado no capítulo ‘Para Lennon e McCartney’, sobre a canção homônima:

Então, depois de executá-lo [o tema] por diversas vezes, a ponto de todos estarmos cantarolando os “lá-lá-lás” em uníssono com ele, sem erros, Lô parou e perguntou:

— Então, vocês dois não querem [Márcio e Brant] meter uma letra nisso não?

— Só se for agora — respondeu Fernando.

— Qual é o tema que você pensou pra ela? — perguntei.

— Na verdade, eu estava pensando na parceria do John e do Paul... nas parcerias, né. A gente aqui, também fazendo as nossas... e eles nunca vão saber. Mas pode ser outra coisa qualquer que vocês sentirem (Borges, 2019, p. 239).

Esse episódio exemplifica um processo de composição cancional, e sublinha o caráter coletivo desse tipo de criação artística. Além disso, é evidente que a relação entre a cultura brasileira e a cultura *pop* internacional ganha aqui uma reflexão muito expressiva, especialmente se pensarmos a centralidade do fenômeno rock e dos Beatles nos anos 1960, e o lugar do Brasil nesse debate. O relato prossegue com a própria letra, e as indicações da parte feita por Borges e a outra feita por Brant. O relato ilumina o caráter de manifesto dessa canção, que convoca a interlocução dos artistas ingleses e termina com a afirmação de uma identidade mineira e latinoamericana, não descolada do mundo ocidental, em um exemplo primoroso de dialética entre o Brasil e o mundo, que carrega questões centrais da modernidade no país.¹⁵

A lista poderia se estender para os relatos sobre “Um girassol da cor do seu cabelo”, “Tudo que você podia ser”, “Clube da Esquina nº2”, “Milagre dos peixes”,

¹⁵ “Porque vocês não sabem do lixo ocidental” e “Eu sou da América do Sul/ Eu sei vocês não vão saber/ Mas agora eu sou cowboy/ sou do ouro, eu sou vocês/ Sou o mundo, sou Minas Gerais”. Disponível: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>. Acesso em: 30 abr. 2024.

“Txai” ou muitas outras. A explicação das canções como recurso de iluminação das intenções ou das circunstâncias exerce sua contribuição para a análise, mas também para a fruição. O que fica de registro aqui é, portanto, o circuito de mão-dupla que se estabelece entre a autobiografia e as canções, em que os dois se enriquecem mutuamente, e que é um dos truques e das belezas das autobiografias dos artistas da canção.

A ESQUINA ENTRE O CLUBE E O TROPICALISMO

As menções a Caetano Veloso são esporádicas na narrativa de Márcio Borges, afinal, o artista não participou do movimento mineiro nem propriamente atravessou muitas vezes a biografia do autor. O primeiro registro sobre Caetano no livro de Borges, vem das notícias trazidas por Milton Nascimento sobre o Festival de 1966, em que este fala sobre a canção “Boa palavra”¹⁶ e sobre como ficou impressionado com o talento de seu compositor.

Os comentários sobre o tropicalismo concentram-se especialmente no capítulo “Beco do Mota”, um dos mais ensaísticos do livro, quando Borges reflete sobre o ano de 1968. Nessa sequência, após qualificar como panfletária a canção “Pra não dizer que não falei de flores” de Geraldo Vandré, o autor comenta elogiosamente o discurso inflamado de Caetano Veloso no Festival daquele ano, fala da emoção profunda que sentiu vendo Gilberto Gil e os Mutantes defenderem “Domingo no parque” (em 1967), menciona as críticas de colegas à canção, que a consideravam simples e sem harmonia, e diz que se tornou um “simpatizante secreto do tropicalismo”. Borges comenta:

O fato é que, para mentalidade demasiado conservadora como a mineira, era mais fácil aceitar uma revolução na harmonia musical, afinal uma coisa que atingia apenas os estritamente interessados, do que aceitar uma revolução no comportamento geral, mil vezes mais perigosa e de consequências mais imprevisíveis” (Borges, 2019, p. 195).

E, poucas páginas depois, faz um balanço sobre o tropicalismo:

A Tropicália incorporava a Jovem-Guarda, em vez de rejeitá-la, em nome de uma modernidade que invocava o movimento de 22, o concretismo dos poetas paulistas, as rimas do samba convencional, o considerado mau gosto, o *kitsch* e a tecnologia moderna. Salvo uma ou outra atitude mais avant-garde minha

¹⁶ “Boa palavra” (Caetano Veloso).

ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas etc. mais como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico em 63, do que como fãs declarados de Wes Montgomery, que tocava elétrico desde antes de nascermos. Portanto, num ou noutro caso, tínhamos clara consciência de que aquele negócio de tocar guitarra e fazer disso um escarcéu só tinha algum valor porque vivíamos num país chamado Brasil e numa ditadura chamada revolução (Ibidem, p. 207).

A análise precisa de Borges nos dá a dimensão de que, para os mineiros, o escândalo tropicalista estaria menos relacionado às guitarras, o que explica com referências pouco óbvias, como o músico mineiro Chiquito Braga e o guitarrista estadunidense Wes Montgomery. Assim, o narrador explica o afastamento do grupo mineiro em relação aos baianos, minimizando a polêmica catalisadora da eclosão do tropicalismo, e afirmando um relativo alheamento aos outros elementos, como o concretismo, o Modernismo de 22, o *kitsch* etc. Desse modo, o autor acaba por marcar algumas diferenças entre os movimentos, mas sempre afirmando a simpatia por Caetano e mesmo pelos gestos tropicalistas¹⁷.

O livro *Verdade tropical* (1997), lançado apenas um ano depois de *Os sonhos não envelhecem*, apresenta muitas semelhanças e muitas diferenças em relação ao relato de Márcio Borges. Em primeiro lugar, trata-se também de um texto híbrido, que acumula traços da autobiografia, do romance de formação e do romance geracional. Vale lembrar que, diferente de Márcio Borges em relação ao Clube da Esquina, Caetano Veloso é o grande protagonista da aventura tropicalista (em alguma medida, junto com Gil). Além disso, seu livro mantém mais evidente um caráter ensaístico de grande alcance que, para além de pensar a canção e a cultura brasileiras, lança sua reflexão sobre o próprio Brasil.

Verdade tropical é estruturado a partir de uma introdução (“Intro”), quatro partes e uma conclusão (“Vereda”). A narrativa apresenta uma linha principal, orientada pelo

¹⁷ Thiago Paulo Mello, em seu livro sobre o disco *Clube da Esquina*, assinala algumas diferenças que iluminam a avaliação de Borges. Para o autor, há um caráter mais difuso nas referências mineiras, enquanto o movimento baiano buscou uma organização teórica mais sistemática e mais ampla, entrelaçando mais diretamente elementos artísticos e culturais, e teorizando sobre isso. Nesse sentido, Mello também fala no caráter mais trans-artístico e na ênfase comportamental dos tropicalistas, em relação ao mais musical do Clube da Esquina. Diz, por exemplo: “[...] o Clube revolucionou o cancionário nacional sem ter essa proposta explicitamente definida como meta, enquanto o tropicalismo atuou na esfera das atitudes, influenciando tudo o que veio depois, inclusive em alguma medida, o próprio Clube da Esquina. São, portanto, revoluções distintas e dialeticamente complementares, uma específica no terreno da música popular brasileira, a outra extrapola o campo das artes, aventurando-se nos territórios antropológico e sociológico, ao propor uma identidade cultural nacional” (Mello, 2018, p. 452).

vetor cronológico, que justifica a divisão nessas quatro partes: a primeira vai da infância à juventude de Caetano Veloso, especialmente em Santo Amaro e em Salvador (concentrando-se nos anos 1950 e na primeira metade dos 1960); a segunda está relacionada aos momentos mais relevantes da história do tropicalismo musical (concentrados entre 1967 e 1968), concentrando-se entre o Rio de Janeiro e São Paulo; a terceira narra o período em que Caetano esteve preso (do final de 1968 ao início de 1969) no Rio de Janeiro; a quarta e última parte aborda o exílio em Londres, entre 1969 e 1971, quando volta ao Brasil, especificamente a Salvador, interrompendo a narrativa no comentário sobre o disco *Araçá azul* de 1973.

De modo semelhante ao critério adotado por Márcio Borges, seria possível propor que as quatro partes do livro podem ser vistas respectivamente como uma pré-história do tropicalismo (parte 1), a história do tropicalismo propriamente dita (parte 2), e uma pós-história do tropicalismo, que se refere tanto à sua interrupção gerada pela prisão de Caetano e Gil (parte 3), como também ao exílio dos artistas em Londres e a descrição do que seria um cenário *pós-tropicalista* no início dos anos 1970 (parte 4).

A história do tropicalismo começa em 1965, mas a materialização do movimento se dá especialmente entre 1967 (com o Festival da Record) e 1968 (com os discos tropicalistas de Caetano, Gil e também com o álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*); a “História” de Borges começa em 1967 (com o Festival da Globo e a gravação do primeiro disco de Milton), mas o disco conceitual mineiro só se materializa cinco anos depois, em 1972. Caetano e Gil são interrompidos pela prisão no final de 1968, de modo que o período de 1969 a 1972 já aparece como pós-história; como Borges e Milton não foram presos e exilados, a história segue até o disco *Clube da Esquina*, que é contemporâneo do marco final da narrativa de Caetano, com o disco *Araçá azul* de 1973. Neste ano, começa a “Outra história” de Borges, contada a partir de *Milagre dos peixes*.

Há também um desencontro de canais: Milton Nascimento estava na TV Globo em outubro de 1967, defendendo “Travessia”, enquanto Caetano e Gil faziam eclodir o tropicalismo no mesmo mês, mas no Festival de Música Brasileira da TV Record. As histórias acabam não se cruzando, portanto, o que ajuda muito a entender por que Márcio Borges, ainda que enalteça Caetano e se torne um “simpatizante secreto”, não fala do tropicalismo quando narra 1967; e, do mesmo modo, Caetano, embora enalteça Milton e o grupo mineiro, não se refere a eles no momento em que narra a eclosão do tropicalismo.

As aparições de Milton Nascimento são também esporádicas em *Verdade tropical* e o artista aparece no amplo conjunto dos não tropicalistas, porém sem destaque na história do movimento, onde não ganha papel nem de opositor nem de partícipe. Segundo Caetano, Gil foi quem lhe chamou atenção para Milton. Já na quarta parte da obra, o narrador relata um diálogo em que Gil diz, ainda em 1969, que Milton era “o maior talento surgido”¹⁸ desde que eles começaram. Outra citação que merece nota está também na parte final, quando Caetano comenta a incorporação da canção “Cravo e canela”, parceria de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, no disco *Araçá azul*.

Feita a análise geral, é importante pensar o significado de Caetano Veloso ter sido convidado para fazer o prefácio de *Os sonhos não envelhecem — Histórias do Clube da Esquina*. Para além do sentido mercadológico da escolha, devemos considerar o fato de Caetano Veloso ter se consolidado como um pensador da cultura brasileira e uma figura importante da construção de uma narrativa canônica sobre a canção popular no Brasil, gesto que percebemos tanto em suas próprias canções, quanto nos diversos artigos publicados em periódicos e entrevistas para meios diversos, e sobretudo no livro *Verdade tropical*, um contemporâneo do livro de que estamos tratando.

De outro lado, sem dúvidas, o prefácio de Caetano Veloso para o livro de Márcio Borges, para além de reforçar a linha central proposta por aquele, acaba também por chamar a atenção para as contraposições e as afinidades entre o tropicalismo musical e o Clube da Esquina. Isso tudo continua nos ajudando a entender a posição lateral de Milton Nascimento na narrativa proposta por Caetano Veloso, tanto quanto a lateralidade da presença dos tropicalistas na linha central da narrativa de Borges.

De todo modo, o fato é que o tropicalismo só merece reflexão mais atenta do autor de *Os sonhos não envelhecem* no terceiro capítulo da parte 2 do livro, e por algumas poucas páginas, traçando autonomamente a linha narrativa do Clube da Esquina. O prefácio acaba nos conduzindo, no entanto, de volta ao caráter “incontornável” da tropicália na narrativa da cultura brasileira dos anos 1960 e 1970. Um de seus argumentos parte de uma suposta “mineiridade” para refletir sobre o movimento mineiro:

Eles traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que bem-acabado) de uma síntese possível. Minas pode desconfiar das experiências arriscadas e, sobretudo, dos anúncios arrogantes de duvidosas

¹⁸ Veloso, 2008, p. 410.

descobertas. Mas está se preparando para aprofundar as questões que foram sugeridas pelas descobertas anteriores cuja validade foi confirmada pelo tempo. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento verticaliza (Veloso apud Borges, 2019, p. 11).

Esse essencialismo deve ser compreendido, decerto, do lugar discursivo de onde vem, não de um intelectual no sentido estrito, mas de um artista, que aproveita o leque de representações possíveis para figurar suas análises. Assim, essa colocação se faz na zona limítrofe entre o artista e o ensaísta. Mas, sobretudo, chama atenção o que essa afirmativa diz nas entrelinhas. Em primeiro lugar, o grupo mineiro apresenta-se como potencialmente desconfiado em relação a “experiências arriscadas” e “anúncios arrogantes de duvidosas descobertas.”. É claro que, na contraluz, Caetano Veloso parece sugerir o próprio tropicalismo, uma experiência de confluência especialmente entre Bahia e São Paulo, que sediaram uma aventura de vanguarda.

Há na descrição do tom um indicativo de que, ainda que o tempo viesse a confirmar depois o acerto, o gesto tropicalista soa espalhafatoso, ressaltando, em oposição, o elogio ao grupo mineiro (figurado por meio da culinária de Minas). Apesar disso, a premissa faz com que a narrativa do tropicalismo se reafirme, de modo que a precipitação e a empáfia seriam, antes, gestos vanguardistas, temperados por uma premissa de lucidez. E, sobretudo, afirma-se a antecedência dos baianos sobre os mineiros, definitivamente encenada na referência a “descobertas anteriores” e confirmada pelo adjunto adverbial que abre o prefácio (“Nos anos 1970”). Os grandes momentos do Clube da Esquina aparecem, portanto, em um cenário *pós-tropicalista*, em alguma medida, dele decorrente.

Caetano Veloso segue para o segundo parágrafo legitimando Márcio Borges como pessoa adequada à empreitada de narrar o Clube da Esquina, por sua participação no movimento, tanto por sua atuação como letrista, mas também por sua intervenção na decisão de Milton Nascimento em começar a compor. Caetano segue enfim para a definição de Milton Nascimento como “polo catalisador” e “o próprio lugar de inspiração do movimento”, mencionando o reconhecimento de Gil sobre Milton, mas ponderando:

Eu, no entanto, se fiquei impressionado com a presença pessoal do colega recém-chegado (sua beleza nobilíssima de máscara africana, sua atmosfera a um só tempo celestial e triste, sua aura mística e sexual), não fui capaz de detectar a grandeza musical de seu trabalho num primeiro momento (Ibidem, p. 12).

E continua:

Vi-lhe a seriedade de intenções e sinceridade de tom desde sempre, mas eu sou baiano (amante das aparências) e estava engajado em um programa de regeneração da música brasileira através da carnavalização do deboche e do escândalo — através da paródia e da autoparódia — e não via ali muito além de um desenvolvimento daquilo que Edu Lobo já vinha fazendo de interessante, ou seja, um desdobramento da bossa nova que abrangia estilizações das formas nordestinas. Claro que, em breve, veria que muito do que nós baianos tínhamos sublinhado — a saber: rock, pop, sobretudo Beatles, além da América Espanhola — também estava incorporado ao repertório de interesses de Milton (Idem).

Assim, Caetano Veloso se utiliza novamente do lugar discursivo da identidade dos estados para, em novo tom autorreferente, afirmar seu pouco interesse inicial por Milton, só depois percebendo que neste já havia interesses maiores — alguns dos quais similares aos do tropicalismo, como vale notar. Apesar disso, Caetano não deixa de tensionar a reflexão e propor diferenças, apontando as relações que Milton Nascimento veio a materializar entre as conquistas da bossa nova, o samba-jazz carioca e a *fusion* americana. Nesse jogo de contrastes e espelhamentos, Caetano vai construindo, a partir de si, a imagem de Milton.

Por fim, Caetano relata um show de Milton Nascimento em 1972, junto aos músicos do Weather Report, logo que voltou ao Brasil do exílio e do encantamento que teve com essa apresentação. E conclui: “Orgulho-me de então não ter me entregue a um repúdio puro e simples do que era diferente de mim.”. Depois, fala sobre o diálogo que estabeleceu com Milton e, só no parágrafo final, Caetano volta ao livro de Borges para defini-lo como a história dos mineiros, “vista do ângulo daquela esquina que nomeou o grupo famoso”, reforçando a ideia de que essa narrativa é autônoma, feita *sobre e a partir* da esquina mineira.

TERCEIRAS MARGENS

Neste artigo, tentei apresentar o livro *Os sonhos não envelhecem* de Márcio Borges, na esteira de outros escritos de artistas da canção, notando o caráter híbrido desse tipo de gênero, as questões de linguagem e de percurso narrativo que a estruturam, e como o contexto dos anos 1960 e 1970 (especialmente) aparece no texto. Além disso, pudemos refletir sobre as relações que se estabelecem entre canção e autobiografia, que deslizam

em uma terceira margem¹⁹, iluminando-se mutuamente e também fazendo surgir polissemias, intertextos, aproximações contextuais, atravessamentos emocionais e intelectuais. Se as entrevistas e depoimentos (e textos jornalísticos) se apresentaram ao longo das décadas como acompanhamento paratextual dos discos e das canções, não há dúvidas que as autobiografias artísticas condensam e potencializam essa relação, estabelecida em mão dupla, conforme defendemos.

Também penso ter contribuído para sugerir que a análise comparativa entre essas autobiografias, pode ser reveladora no entendimento daquele contexto histórico e cultural, mas também na história canônica que se consolidou sobre a canção popular brasileira e seus principais movimentos, como é o caso do tropicalismo e do Clube da Esquina. As aproximações e afastamentos entre os movimentos (e entre Borges e Caetano) foi analisada a partir de um dado intrínseco (o prefácio), mas também contextual (a proximidade entre as autobiografias nos anos 1990). Além disso, não deixa de ser interessante pensar que Caetano é personagem de Borges; e este, daquele, em seus respectivos livros, sendo Milton um personagem de ambos. Isso abre caminho para outro ponto interessante que é analisar como esses artistas se representam uns aos outros, e o que essas representações movimentam.

Por fim, creio ser inevitável pensar que, a despeito de todas as diferenças, o tropicalismo e Clube da Esquina se consolidaram como formas potentes de enriquecer a canção popular brasileira e propor uma outra síntese capaz de conjugar a riqueza cultural do país e as informações da música moderna (do jazz e do rock) e também da contracultura e do *pop*. De formas diferentes, podemos até seguir pensando na dialética entre cultura popular e referências internacionais como gestos comuns, mas sobretudo na presença de uma identidade brasileira que se afirma em contato com o mundo contemporâneo. Nesse sentido, “Para Lennon e McCartney” e “You don’t know me” dão a dimensão da esquina onde se encontram os dois movimentos.

¹⁹ Essa imagem alude à canção “A terceira margem do rio”, parceria de Milton Nascimento e Caetano Veloso, baseada no universo (e no conto homônimo) de Guimarães Rosa. A canção é do início dos anos 1990, da mesma década, portanto, de *Verdade tropical* e de *Os sonhos não envelhecem*.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2019.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet*. B.H.: Editora UFMG, 2008.
- MELLO, Paulo Thiago de. *Milton Nascimento e Lô Borges - Clube da Esquina (O livro do disco)* (Edição do Kindle). Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: espírito do tempo I: neurose*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. New York: Simon & Schuster, 2015.
- SILVA, C. L., & RESENDE, M. Ângela A. “Os sonhos não envelhecem: uma (auto) biografia do Clube da Esquina”. *Revista Do Sell*, Uberaba, volume 4, número 2, 2014.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. [organização e apresentação Eucanaã Ferraz]. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em: 21/01/2024

Aceito em: 12/03/2024

Rafael Barbosa Julião: Doutor em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio pós-doutoral em curso no programa Pós-Crítica da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente professor substituto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).