CATARINA CRISTINA LABOURÉ DA SILVA

OS SONHOS NÃO ENVELHECEM: CRÍTICA BIOGRÁFICA E ROMANTISMO NA OBRA DE MÁRCIO BORGES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS

Setembro de 2014

CATARINA CRISTINA LABOURÉ DA SILVA

Os sonhos não envelhecem: crítica biográfica e romantismo na obra de Márcio Borges

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura
Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural
Orientadora: Prof. Dra. Maria Ângela de Araujo Resende

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS

Setembro de 2014

UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Mestrado em Letras

"OS SONHOS NÃO ENVELHECEM: CRÍTICA BIOGRÁFICA E ROMANTISMO NA OBRA DE MÁRIO BORGES"

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ – Orientadora

Profa. Dra. Ana Lígia Leite e Aguiar – UFBA – Titular

Profa. Dra. Suely da Fonseca Quintana – UFSJ – Titular

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

Setembro de 2014

Dedico esta dissertação à minha mãe, minhas tias e avós, mulheres de força e serenidade.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Dulce e Jorge, por todo apoio.

A meus irmãos, Jéssica e Nandinho, pela paciência e carinho.

A meus familiares, pela torcida. Em especial, meus tios Léscio e Reinaldo, que me buscavam na rodoviária de Congonhas no período das aulas do mestrado.

Aos meus amigos Fabrício e Renata, sempre compreensivos em minhas lamúrias acadêmicas e pela revisão e formatação do trabalho.

À Maria Ângela, orientadora paciente, que acreditou na proposta da dissertação desde o início.

Aos professores da banca, por aceitarem participar da fase final do trabalho, enriquecendo-o com seu conhecimento.

Ao Programa de Mestrado em Letras, pela confiança. A Capes, pela concessão da bolsa de estudos durante um ano.

À Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, instituição responsável por minha formação desde 2006.

Nem vá dormir como pedra e esquecer o que foi feito de nós.

Márcio Borges,

em *O que foi feito de Vera*

RESUMO

Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina, de Márcio Borges, foi lançado em 1996 e reconstrói parte da história cultural e política do país ao contar a criação do grupo musical mineiro. Isso através da narrativa do encontro entre Márcio Borges e Milton Nascimento no início dos anos 1960. Neste trabalho, procuramos analisar este livro de Márcio Borges sob a perspectiva dos gêneros. Isso porque há um entrelaçamento de biografia, autobiografia e até mesmo romance na obra. Não nos interessa aqui classificá-la, mas sim tentar compreender como ela destaca a linha tênue que há entre esses gêneros, dentro de um *espaço biográfico*. Para tanto, utilizaremos o conceito de *pacto autobiográfico*, de Phillipe Lejeune (2008); de *biografemas*, de Roland Barthes (2005); o de *autoficção*, de Doubrovski (*apud* KLINGER, 1997); e o de *espaço biográfico*, de Leonor Arfuch (2010). Em seguida, buscamos investigar a narrativa a partir da perspectiva do Romantismo, a fim de compreender de que forma o texto se constrói enquanto biografia de geração. Para tanto, utilizamos os conceitos de *romantismo* e *nostalgia*, de Michael Lowy e Robert Sayre (1995); e, as considerações de Sylvia Molloy (2004) sobre a escrita autobiográfica na América Hispânica.

Palavras-chave: Márcio Borges, biografia, autobiografia, testemunho, romantismo

ABSTRACT

Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina, by Márcio Borges, was released in 1996 and rebuilt part of the cultural and political history of the country to tell the musical establishment of group from Minas Gerais. All this through the narrative of the encounter between Márcio Borges and Milton Nascimento in the early sixties. In this work, we analyzed the book of Borges from the perspective of genre. This is because there is an interfusion of biography, autobiography and even novel in the work. Not concern us here classify it, but try to understand how it highlights the fine line that exists between these genres within a biographical space. To do so, we use the concept mentioned above, by Leonor Arfuch (2010); the autobiographical pact, by Phillipe Lejeune (2008); *biografemas*, by Roland Barthes (2005); and auto fiction by Doubrovski (*apud* KLINGER, 1997). Then, we seek to investigate the narrative from the perspective of Romanticism in order to understand how the text is constructed as a biography of generation. Therefore, we use the concepts of romanticism and nostalgia, by Michael Lowy and Robert Sayre (1995); and, considerations from Sylvia Molloy (2004) about autobiographical writing in Hispanic America.

Key-words: autobiography, biography, testimony, romanticism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO I - *LÁ ONDE A SAUDADE VEM CONTAR*: A CONSTRUÇÃO DA BIOGRAFIA DO CLUBE 13

1.1 – Escrita de si..... 16

1.2 – A escrita testemunhal de Márcio Borges 21

1.3 - Escrita de si, escrita do outro..... 25

1.4 - Histórias do Clube da Esquina..... 31

1.5 - “Imprima-se a lenda!” – o *experimento de ficção* de Márcio Borges..... 34

1.6 - Cartas, letras de música, fotografias..... 40

1.7 - O espaço biográfico 45

1.8 - “Que notícias me dão os amigos?” 47

CAPÍTULO II – *NADA SERÁ COMO ANTES*: A BIOGRAFIA DE UMA GERAÇÃO . 56

2.1 - O conceito de Romantismo..... 56

2.2 – *Resistindo na boca da noite*: a reação à ditadura..... 59

2.3 - Nostalgia: *o que foi feito devera/ o que foi feito de Vera* 77

2.3.1 A importância dos vínculos sociais..... 79

2.3.2 - Contracultura 83

2.3.3 - O artista 86

2.3.4 - Nostalgia..... 89

2.4 – A crítica biográfica e o romantismo 93

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 97

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 100

INTRODUÇÃO

O Clube da Esquina, na figura de Milton Nascimento, se fez presente em minha vida desde a infância. Fui criada em uma família de músicos, entre canções de igreja, samba e MPB. Foi no final de 2010, contudo, que comecei a pensar em estudar a obra de Márcio Borges. Fui apresentada a seu livro por um amigo, também músico, e o interesse em conhecer mais a fundo a história do Clube aumentou.

Além disso, a obra ligava-se a outra paixão, adquirida durante a faculdade: a crítica biográfica. Tal interesse acontece desde minha iniciação científica, quando participei do projeto *Memórias e biografias: gêneros fronteiriços*. Nesta ocasião analisamos o livro de Maria Helena Cardoso, *Vida-vida: memórias*. Durante a iniciação, participei também do grupo de estudos *Escritas biográficas: aspectos culturais, discursivos e literários* desenvolvido na UFSJ juntamente com as professoras Suely da Fonseca Quintana e Dylia Lysardo-Dias.

Tudo, de certa forma, remetia à minha vida anterior à graduação, visto que sempre gostei de ler biografias, assistir a filmes e seriados sobre a vida de artistas e, principalmente, políticos.

O Clube da Esquina surgiu em Belo Horizonte, depois que Milton Nascimento começou a compor com Márcio Borges. Este último incentivou Milton a compor, o que não fazia antes, embora o cantor já fizesse pequenos shows de *covers* em bares com músicos de Beagá – dentre eles, Marilton Borges, irmão de Márcio. Depois de começar a compor juntos, Milton agregou outros músicos e amigos, como Lô Borges, Toninho Horta, Wagner Tiso, Fernando Brant, Nelson Ângelo, entre outros. Eles passaram, então, a tocar juntos e contribuíram nos primeiros discos de Milton Nascimento. Foi, entretanto, com o álbum *Clube da Esquina*, de 1972, que ficou clara a ideia de coletividade do grupo mineiro.

Márcio Borges nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Foi integrante crucial do grupo, uma vez que era um dos letristas de confiança de Milton Nascimento – a estrela do Clube. Márcio, atualmente, é diretor do Museu do Clube da Esquina, também em Belo Horizonte, e *Os sonhos não envelhecem* já está em sua 7ª edição. O compositor ainda publicou *Estrada Vitória-Minas.*

Muitos trabalhos têm sido publicados a respeito da obra do Clube da Esquina. Eles abordam, sobretudo, a questão musical. Alguns, no entanto, tratam de aspectos relacionados à cultura que nos interessam. Na Universidade Federal de São João del-Rei, encontramos dois trabalhos sobre o Clube. Rafael Senra Coelho, em sua dissertação intitulada *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina*, investigou a mineiridade e de que forma ela influenciou na formação da identidade do grupo.

Também da UFSJ, Ciro Canton defendeu em 2010 a dissertação *"Nuvem no céu e raíz": romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e o Clube da Esquina*, pelo Programa de Pós-Graduação em História. Nela, Canton (2010) também aborda a mineiridade no Clube, mas amplia a discussão ao tratar sobre o romantismo na obra do Clube. Em nossa análise, utilizamos o estudo de Canton (op.cit.), porém investigamos o romantismo na narrativa de Borges.

Luís Henrique Assis defendeu em 2000 a dissertação *"Coisas que ficaram muito tempo por dizer:* o Clube da esquina como formação cultural", pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Assis (2000) buscou compreender como se formou o Clube da Esquina, a partir da diversidade de influências encontradas na obra do grupo e como eles conseguiram superar questões da época, como a oposição entre nacional e estrangeiro, popular e erudito, tradição e vanguarda.

Bruno Viveiros Martins aborda como as canções do Clube se ligam ao espaço urbano de Belo Horizonte em sua dissertação intitulada *Som imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina,* publicada em 2009 pela Editora da UFMG.

Na dissertação *Mil tons de Minas – Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira,* Rodrigo Francisco Oliveira analisa as canções do Clube a fim de distingui-lo como movimento, valendo-se do contexto histórico e do surgimento da indústria cultural.

Todos esses trabalhos utilizaram o livro de Borges, porém como um documento. Em nossa análise compreendemos a narrativa como obra literária de valor histórico. Talvez o uso de relatos biográficos enquanto documento dê

sentido a toda celeuma entorno do projeto de lei 393/11, que permitiria a publicação de biografias não autorizadas de pessoas públicas. [1]

Tudo passa pela ideia de verdade esperada pelo exercício biográfico. A crítica responde tranquilamente a essas questões, pois não acredita em verdade biográfica, mas, sim, em construção narrativa. No entanto, ressaltamos que tal projeto é importante para o desenvolvimento do trabalho acadêmico na área.

O lançamento do livro em 1996 se situa num contexto de grande produção em torno da escrita de si. Notamos nas últimas décadas o *boom* dos gêneros biográficos, que se confirma pelo sucesso mercadológico dos livros de memória, testemunhos, *blogs* e *realities shows.* Percebemos, diante disso, que a proliferação de discursos do eu se configura como uma tendência da cultura contemporânea.

Além disso, os relatos de experiência não se limitam ao universo da cultura de massa. Eles vêm abrangendo o discurso acadêmico, principalmente nas Ciências Humanas, a partir do estreitamento da relação entre autor e objeto na formulação de teorias; na aproximação entre teoria e ficção em que o autor se posiciona como ator na cena enunciativa, alcançando o "território biográfico" (SOUZA, 2007, p. 107).

A dissertação organiza-se em dois capítulos. No primeiro, pretendemos investigar a organização da obra e a questão dos gêneros biográficos. Analisaremos a representação que o autor faz de si na obra. Buscaremos averiguar, ainda, como Borges constrói outro protagonista, Milton Nascimento, em seu relato autobiográfico e a importância das minibiografias dos outros integrantes do grupo A partir disso, examinaremos como as estratégias narrativas do autor caminham para a formação de uma (auto) biografia que foge aos relatos tradicionais; e quais aspectos abrem espaço para a ficcionalização no livro. Isso, principalmente, diante da noção de *espaço biográfico* de Arfuch (2010).

No segundo capítulo, tentaremos compreender a representação romântica que Borges faz de sua juventude. Para tanto, é necessário investigar o

---

[1] Este projeto de lei permite a publicação de biografias de pessoas públicas sem a permissão do biografado, alterando o Código Civil (Lei 10.406/02) em que se faz necessária a autorização prévia para a publicação de livros, filmes, gravações que descrevam a trajetória de artistas, políticos e outras pessoa públicas. Muitos artistas, inclusive Milton Nascimento, mostraram-se contrários ao projeto de lei, pois acreditam que a privacidade deve ser respeitada.

contexto histórico reconstruído pelo relato individual, a partir das cenas que o livro traz, e sua ligação com a memória cultural do país. Tentaremos compreender quais aspectos da narrativa contribuem para a caracterização de uma juventude romântica. Procuraremos responder porque esse relato de um tempo tão duro é carregado de nostalgia. Tudo isso para pensarmos numa possível biografia de geração.

CAPÍTULO I - *LÁ ONDE A SAUDADE VEM CONTAR*: A CONSTRUÇÃO DA BIOGRAFIA DO CLUBE

Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina (2010), de Márcio Borges, reconstrói parte da história cultural e política do país ao contar a criação do grupo musical mineiro, através da narrativa do encontro entre Márcio Borges e Milton Nascimento, no início dos anos 60.

Milton tocava com Marilton Borges, irmão de Márcio. Este foi quem incentivou o artista a escrever letras de músicas e se tornou seu primeiro parceiro nas composições. Essa profunda amizade entre os dois é a força de uma obra que narra como Milton foi se desenvolvendo enquanto artista, além de trechos da história pessoal de Márcio e da família Borges e dos encontros dos músicos e letristas como Fernando Brant, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes e outros. Todas essas lembranças são envoltas pelo contexto político de repressão que aqueles jovens tentavam combater com sua arte.

Mesmo considerando-se um período histórico específico, o estilo de Márcio Borges vai além do documental. Seu relato tem o tom da saudade, reconstruindo com paixão a história de sua vida. Ele descreve os episódios marcantes do Clube da Esquina, alternando sua história pessoal com as de Milton Nascimento, tendo como pano de fundo o contexto de repressão vivido no Brasil durante a ditadura militar.

A narrativa se organiza a partir de longos casos que Borges conta e, embora pareça que assim o faz à medida que se lembra de algo, sem se preocupar com a ordem dos fatos, a história possui um fio narrativo. O livro se divide em três grandes blocos. O primeiro, "Pré-História", apresenta as personagens que estarão presentes durante todo o livro e que foram essenciais na formação do Clube, tais como o próprio Milton, os irmãos Borges, Wagner Tiso, Fernando Brant, entre outros. Nesta parte, Márcio Borges conta como sua amizade com Milton – Bituca – se iniciou aos poucos, enquanto o cantor era parceiro de seu irmão, Marilton Borges, e quase sempre fazia as refeições em sua casa.

Borges descreve ainda como sua ligação com Bituca se solidificou logo após o episódio *Jules e Jim*.[2] E isso é importantíssimo tanto para o desenvolvimento da história quanto para nossa análise. Ele já havia assistido ao filme de Truffaut e lembrou-se de Bituca. Então, levou o cantor ao cinema e ambos sentiram-se imensamente tocados com a obra. A partir desse dia, ele e Bituca tornaram-se grandes amigos, não se desgrudavam e passaram a compor juntos. Esse cruzamento intenso das vidas dos dois artistas ganha importância na narrativa, uma vez que Márcio e Bituca são as figuras centrais do enredo, tornando a obra um ponto de encontro entre os relatos autobiográfico e biográfico, como discutiremos mais a frente.

Essa primeira parte aborda, ainda, a movimentação cultural da Belo Horizonte dos anos 60, principalmente, em torno do cinema e da música. Expõe, também, como surgiram as primeiras composições em grupo, os ensaios no "quarto dos homens" (BORGES, 2010, p. 29), as pequenas apresentações e o primeiro festival, tudo regado a muita bebida. Além disso, fala da sensibilidade dos jovens artistas no que concerne à ditadura, como Márcio foi adquirindo consciência política e Bituca junto com ele.

A segunda parte, intitulada "História", mostra o esforço dos músicos do Clube enquanto profissionais. Apresenta vários casos a respeito de como as composições foram feitas, as participações em festivais profissionais, as dificuldades de lançar os discos. Borges ainda relata como sua carreira de cineasta e sua vida amorosa se desenrolam, além da ascensão de Milton Nascimento à figura respeitada da MPB e alguns relacionamentos do amigo cantor. Tudo isso envolto em um contexto de endurecimento do regime militar, com os atos institucionais, principalmente o AI-5.

A última parte, "Outra História", demarca um distanciamento entre Milton e Márcio artisticamente; a reviravolta de Milton no mercado, seu ápice criativo ao lado de Fernando Brant e o sucesso nos EUA; e, o desenrolar da vida pessoal de Márcio Borges, o fim de seu casamento, o início de outra relação e seu afastamento da música.

---

[2] *Jules e Jim – Uma mulher para dois,* filme do diretor François Truffaut, lançado em 1962. Tornou-se uma das películas mais prestigiadas da *nouvelle vague* francesa dos anos 60. Informação retirada do sítio: http://cinema.uol.com.br/resenha/jules-e-jim-uma-mulher-para-dois-1962.jhtm

A narrativa se constrói, então, a partir do ponto de vista de Márcio Borges com seu amigo Milton Nascimento. Apesar da referência no título a todo o grupo, esses dois são personagens centrais.[3] Além desse ponto de encontro entre o biográfico e o autobiográfico já sugerir quão tênue pode ser a linha que separa esses gêneros, nossa indagação a respeito da construção do texto parte da própria dificuldade de Márcio Borges em uma *Nota do autor*:

> Não o faço [*escrever o livro*] para obter qualquer tipo de reconhecimento. Escrevo para cumprir um impulso, esvaziar meus escaninhos e recontar para mim mesmo, com os olhos do tempo e da distância, uma história que de qualquer forma já está contada nas músicas que compus. É a aventura de *minha vida,* ou seja, meu encontro casual com *outro jovem*, de nome simples e anônimo chamado Milton do Nascimento. [...] Não pretendo fazer obra de scholar e *não ofereço rigor com relação a dados e datas*. Tampouco tenho a pretensão de erguer um monumento memorial – trata-se antes de um *experimento de ficção*. Por outro lado, procurei ser o mais fiel possível às minhas próprias lembranças que foram minha fonte de pesquisa mais recorrente e fundamental, para não dizer a única. (BORGES, 2010, p.21) [*grifo nosso*].

Com seu relato autobiográfico que vai se pautar pela experiência com o outro, a *Nota do Autor* dá indícios de como sua escrita memorialística vai deixar em aberto a questão do gênero: é um relato autobiográfico, a biografia de dois amigos ou a biografia de um grupo? Trata-se de uma quase autoficção já que o autor fala em *experimento de ficção*? Seria um romance? Há uma linha tênue entre os gêneros que se faz bastante presente neste livro. É importante deixar claro que não se trata de classificá-lo, mas, sim, tentar compreender como esses gêneros coexistem na mesma obra e com quais artifícios o autor/narrador percorre esse espaço biográfico. Esse será nosso objetivo neste primeiro capítulo.

Para entendermos melhor como esse cruzamento de vida se dá na escrita, faz-se necessário tentar compreender, primeiramente, a representação que o autor faz de si na obra, para em seguida analisarmos a construção do outro protagonista, Milton Nascimento.

---

[3] Devemos ressaltar que a palavra “grupo” não é usada neste trabalho no sentido de “banda”. O Clube da Esquina compunha-se de músicos, letristas e colaboradores que se ajudavam nos trabalhos artísticos, não era uma banda com pessoas fixas, no formato comum. Diante disso, tal palavra será utilizada para mostrar o aspecto coletivo do Clube, bem como para demarcar que se trata de mais de uma pessoa. Da mesma forma, com as palavras “membros” e “integrantes”.

1.1 – Escrita de si

O título do livro, *Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina*, remete não a uma história individual, mas a relatos sobre o grupo do qual Márcio Borges participou. No entanto, apesar do forte caráter testemunhal da narrativa, Márcio conta diversos trechos de sua vida além do Clube. Diante de tal característica, cabe-nos destacar de que forma ele se torna, por vezes, protagonista de seu relato.

Todo o texto está em primeira pessoa. Márcio, depois de apresentar Bituca, começa a dar sinais de como era a vida na família. Relata brevemente como a mudança dos Borges de Santa Tereza para o edifício Levy o desapontou. Ao longo do livro, o autor vai pincelando "causos" que demonstram como ele, seus onze irmãos e os pais viviam harmoniosamente, como Dona Maricota e seu Salomão eram carinhosos e deixavam a casa sempre aberta para os amigos artistas dos filhos.

Já Márcio Borges se caracteriza, no princípio, como um apaixonado por cinema, filho e irmão, mas ainda ingênuo no que concerne à política:

> A verdade é que naqueles dias ainda vivia minha idade da inocência e só fui perdê-la ali, no edifício Levy, onde vi acontecer o golpe de 31 de março de 1964 – General Olímpio Mourão marchando para o Rio etc. – o qual para mim significou, de imediato, a demissão de meu modesto e recém-adquirido emprego de taxador de telegramas [...] por um patrão pusilânime que chegara no primeiro dia de trabalho após o golpe, cheio de poder acusando-me de subversivo e ameaçando denunciar-me "às autoridades" só porque eu discutia temas "de teor marxista" com duas colegas de trabalho (BORGES, 2010, p. 30).

Após o golpe, Borges passa de "jovem alienado" que não tinha a menor ideia "da radicalização político-ideológica em curso" para uma pessoa fortemente contrária ao sistema ditatorial vigente (BORGES, 2010, p. 30). Sua consciência política surge quando conhece Dickson, outro cinéfilo que fazia parte da militância clandestina.

Ao contrário de outros relatos de si, Márcio Borges narra muito pouco sobre sua infância. Ela só vem à tona em momentos que o narrador faz reflexão acerca de algum acontecimento ou personagem relacionando-o a sua

vida de criança. Isso ocorre quando ele foi esfaqueado por um colega. Ao recontar esse episódio, Borges fala do amor e admiração que tem por seu pai – primeira pessoa a ver quando acorda no hospital – dando pistas de como foi feliz na infância em que ficava na copa de casa, tomando "café quente com farinha de milho e generosos tacos de queijo Minas – eu, meu pai e Deus" a conversar (BORGES, 2010, p. 113).

O autor conta também várias histórias de sua vida que não se relacionam ao Clube da Esquina. O amor platônico por Marisa – namorada de Dickson – e o quanto ele se sentia chateado por vê-la beijando seu amigo. O primeiro filme e sua participação o *Festival de Cinema JB Mescla*, o casamento com Duda, o nascimento do filho, a separação, a perda de amigos queridos no período da ditadura, o casamento com Cláudia e o segundo bebê (agora uma menina). E com isso, percebemos como Márcio descreve também seus medos, expectativas, frustrações e alegrias. As *Histórias do Clube da Esquina* são permeadas pelas histórias de Márcio Borges.

Sendo a narrativa em primeira pessoa, de um passado em que Borges aborda sua vida individual, poderíamos colocar que se trata, como define Phillipe Lejeune (2008), de uma autobiografia[4]. A questão torna-se mais complexa quando a ideia de *pacto autobiográfico* entra em cena. Na tentativa de solucionar o problema da identidade – o eu que conta e o eu da história já não são mais os mesmos – Lejeune (op.cit.) propõe um pacto em que a identidade é reconhecida pelo nome próprio. Para o estudioso francês, a relação identitária entre autor, narrador e personagem – que se articula através do nome comum entre ambos – vai gerar um contrato de leitura. Cabe a ele ainda deixar marcas, seja na capa, no título ou em nota para que o contrato seja selado.

Em *Os sonhos não envelhecem*, a tríade de identidade que sugere Lejeune (2008) realiza-se em alguns momentos da narrativa. Márcio Borges é autor, narrador e, em parte, protagonista de seu livro. Em sua *Nota do autor*,

---

[4] Lejeune define 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". In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico, de Rousseau à Internet.* Tradução e organização de Jovita Maria Gerhein Noronha. Tradução de Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008. p. 14.

ele pontua que “é a aventura de minha vida” apesar de o título colocar o Clube em evidência (BORGES, 2010, p. 21).

Ao repensar as postulações de Lejeune (op.cit.), Leonor Arfuch (2010) refuta-as, pois acredita que a identidade não pode ser representada apenas a partir de um contrato baseado no nome próprio. Isso porque há um distanciamento temporal entre o eu-narrador e o eu-personagem. A pesquisadora afirma da impossibilidade do narrador de hoje assumir alguma responsabilidade por esse outro – a personagem. Além disso, explica que a autobiografia compreende esses conflitos em que o eu tem de lidar com o que é e o que “chegou a ser”, numa narração o eu seria a “construção imaginária de si mesmo como outro” (ARFUCH, op.cit., p. 55).

Mais uma vez em sua *Nota* – que suscitou a primeira parte de nossa pesquisa – Márcio Borges mostra-se consciente da interferência do tempo na escrita. Contudo, não parece importar-se com isso:

> Ressurjo agora para contar aquelas cenas longínquas que hoje brilham em meus olhos através das lentes que naturalmente adquirimos com a idade madura e a vista cansada: as da compaixão e da saudade (BORGES, op.cit., p. 22).

Na narrativa, o conflito temporal da identidade não parece ser tão complexo, uma vez que Borges se coloca tranquilo ao caracterizar o personagem Márcio. Às vezes, define-o como ingênuo e chegou a julgá-lo quando, a propósito de não mais participar das reuniões da POLOP, afirma que “conservava intacta minha capacidade de indignação e mantinha afiado o senso de justiça, mas era um individualista” (BORGES, op.cit., p.135). [5]

Essa é uma das peculiaridades a que Arfuch (op. cit) se refere ao afirmar que a questão da identidade ultrapassa o nome próprio. O narrador Borges ainda se demonstra reflexivo algumas vezes, pois aborda esse distanciamento entre o eu personagem – jovem, ingênuo e inexperiente – e o narrador:

> O tempo trataria de nos mostrar (e já estava começando) o quanto num dado momento podemos estar equivocados no juízo que fazemos de nós mesmos, pois insuflamos neste um pouco do desdém retroativo que frequentemente devotamos

[5] A Organização Revolucionária Marxista - Política Operária (ORM- POLOP) foi uma organização que representava a esquerda radical no Brasil.

> aos objetos (e pessoas) que já se separaram irremediavelmente de nós (BORGES, 2010, p. 229).

No que concerne, ainda, ao aspecto autobiográfico da obra, pensemos qual seria a motivação do autor para escrever sobre tais experiências. Borges declara em sua *Nota do Autor* o porquê de escrever o livro:

> Escrevo para cumprir um impulso, esvaziar meus escaninhos e recontar para mim mesmo, com os olhos do tempo e da distância, uma história que de qualquer forma já está contada nas músicas que compus [...] [Não] tenho a pretensão de erguer um monumento memorial (BORGES, op.cit., p. 21).

Fica claro para o leitor que há uma dificuldade ou até impossibilidade de se descobrir qual a intenção do compositor ao escrever suas memórias. Principal organizador e diretor do *Museu do Clube da Esquina*, em Belo Horizonte, Márcio nesta *Nota* descarta seu provável "mal de arquivo" e diz que "escreve para cumprir um impulso" (BORGES, op.cit., p. 21). Sheyla Castro Diniz (2012) argumenta que parece haver um esforço por parte dos integrantes do Clube da Esquina por reconhecimento dentro da esfera da música popular. [6] A pesquisadora afirma que essa tentativa de legitimação tem acontecido desde o início da década de noventa, através de depoimentos dos membros do Clube, biografias, eventos organizados principalmente na capital mineira, bem como o surgimento do *Museu do Clube da Esquina*.

Diferente do que afirma Bourdieu (2006), em *A ilusão biográfica*, Márcio Borges não parece querer dar sentido a sua vida, nem às das outras personagens narradas. Tampouco busca "construir a vida como um todo, um conjunto coerente e orientado" (BOURDIEU, op. cit., p. 184). Parece mais

---

[6] Sheyla Castro Diniz defendeu a dissertação intitulada *Nuvem cigana: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB*, em 2012. A pesquisadora defende que os integrantes do Clube têm se esforçado em busca de reconhecimento dentro da MPB pelos meios acadêmicos, bem como pela mídia especializada e a sociedade: "Percebo, ainda, que a maior parcela dos "sócios" desse "clube", ao término de uma experiência coletiva cujo ápice se deu nos anos 1970, começou a carecer de um relativo prestígio e *status* adquiridos no transcorrer daquela década, qualidades que, em larga medida, estavam atreladas à *persona* emblemática de Milton Nascimento. Parte dos que não alcançaram um posto compartilhado pelo "círculo dos *establishments*" (estabelecidos) exprime, ultimamente, o desejo de se libertarem e libertarem o Clube da Esquina de uma determinada condição de *outsider*. É notável que, no entendimento de alguns de seus próprios protagonistas, a turma não recebeu um reconhecimento satisfatório no interior de um *campo artístico"* (DINIZ, Sheyla Castro. *Nuvem cigana: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB.* Dissertação. Campinas, São Paulo, 2012. p. 3).

adequado, neste caso, o que afirma Wander Melo Miranda (2009) ao associar uma autobiografia à transformação do indivíduo. Essa mudança vai impulsionar a escrita e torná-la passível de ser narrada. O afeto e a paixão com que Borges escreve o seu encontro com Milton, sua relação com o cinema e a convivência com o *Clube* seriam as justificativas. Como percebemos no episódio em que ele e Milton assistiram a *Jules e Jim*, de Truffaut, juntos, iniciando uma amizade que mudaria a vida do narrador:

> Nossas lágrimas furtivas eram lindas, iluminavam o universo novo que se descortinava à nossa frente, revelando a plenitude, a possibilidade de comunhão daquele amor único por toda a espécie humana, sentimento poderoso compartilhado ali entre dois seres que o destino há tão pouco tempo colocara frente a frente naquela Babel que era o Levy e já os transformara, sim, sem dúvida, nos dois mais intensos, harmônicos e especiais amigos que aquela cidade ou qualquer outra já vira. O filme tornou isso uma certeza entre nós (BORGES, 2010, p. 65-66).

Ao contar essa experiência que mudou os rumos de sua história, a obra de Borges vai ao encontro do que Arfuch (2010) define como o "além de si mesmo". É isso, segundo a pesquisadora, que vai perpassar "como inquietude existencial nas narrativas autobiográficas" (ARFUCH, op. cit., p. 39).

Esse "além de si mesmo", a mudança, a transformação sugerem uma narrativa que extrapola a vida comum. Como já citado na *Nota do autor*, Márcio Borges chama seu relato de "aventura". Arfuch (op. cit.), ainda sobre a autobiografia, pontua que "a vivência [...] é algo que se destaca do fluxo do que desaparece no corrente da vida" (ARFUCH, op. cit., p. 38).

Nesse sentido, a obra está cheia de situações que demonstram uma vida diferente do normal. Borges conta várias histórias em que se encontra com artistas excepcionais. Como se tornou amigo de Elis Regina, vizinho de Raul Seixas ou o tempo em que viveu numa "comunidade" – um casarão com mais dois casais, seus filhos e os inúmeros colegas que iam e vinham. Como ele próprio coloca em *Nota,* tudo "apenas ocorreu uma única vez na vida de cada um de nós" (BORGES, op. cit., p. 22).

"Nós". Apesar de a primeira pessoa autobiográfica contar parte de sua vida pessoal e experiências individuais, o relato de Borges é carregado de um forte senso de coletividade. Além do grande espaço dado a Milton Nascimento, são intercaladas histórias sobre os integrantes do grupo, eventos importantes

da música brasileira e a interferência da ditadura no cotidiano das pessoas que o cercavam. Diante disso, a narrativa de Borges, partícipe de todo esse contexto, assume caráter testemunhal.

1.2 – A escrita testemunhal de Márcio Borges

O narrador-testemunha, de acordo com Arfuch *(*2010), é uma característica acentuada na escrita autobiográfica latino-americana. Isso porque é comum que os autores/protagonistas sejam pessoas públicas como intelectuais ou políticos. Desse modo, as narrativas não separam o individual do coletivo.

Com pensamento semelhante, Syvia Molloy (2004) afirma que o testemunho tornou-se, no século XX, uma estratégia que foi incorporada a uma "retórica autobiográfica". Ainda que Molloy (op.cit.) exclua a escrita autobiográfica brasileira de seu trabalho, suas considerações são importantes se pensarmos na "rica tradição autobiográfica do Brasil"[7], nas narrativas pós-ditadura ou mesmo no caráter testemunhal de relatos autobiográficos de nossa música, como *Verdade Tropical*[8], de Caetano Veloso e *Noites tropicais*[9], de Nelson Motta.

Nesse sentido, o narrador Márcio Borges coloca-se como testemunha em muitas ocasiões: de uma época, da transformação da canção no Brasil, de um movimento musical e, principalmente, da carreira do artista Milton Nascimento.

Durante toda a história, Borges alude ao contexto de ditadura. Ele narra um episódio em que ainda bastante jovem participava de uma manifestação do comando estudantil no centro de Belo Horizonte.

---

[7] O trabalho de Sylvia Molloy direciona-se para a escrita autobiográfica de língua espanhola na América do Sul. Ao excluir a brasileira, a pesquisadora explica: "porque me dou conta de minhas limitações neste campo, preferi deixar este setor da autobiografia latino-americana a estudiosos mais capacitados e concentrar-me na tradição linguística que conheço melhor" (MOLLOY, 2004, p. 25). Nossa escolha de utilizar as considerações da autora vem do fato de se tratar de países colonizados assim como o Brasil. Além disso, tanto Brasil quanto os outros países latinos têm tradição em narrativas testemunhais. In: MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na américa hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.

[8] VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[9] MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais:** solos, improvisos, e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

> Mas no local da concentração e encontro com a estudantada dos outros colégios, havíamos caído numa emboscada. Estávamos encurralados e era salve-se quem puder. Estudantes e transeuntes apanhavam igual. [...] Tudo em volta era tumulto: o povo correndo em desordem de um lado para o outro, donas de casa, senhores de terno e gravata, babás e carregadores de caminhão, as bombas no chão, jorrando fumaça que queimava os pulmões e fazia arder os olhos. PEs montados em enormes cavalos em disparada (BORGES, 2010, p. 189-190)

A referência àqueles tempos duros permeia a narrativa, tanto ao contar sobre conhecidos mortos pela repressão quanto sobre algumas músicas de Bituca que eram censuradas. A história de Márcio que talvez traduza melhor seu papel de testemunha da ditadura seja a respeito do guerrilheiro José Carlos que se hospedou em seu casarão-comunitário durante dois meses. José Carlos era irmão de uma das moradoras, Virgínia. Antes da chegada do guerrilheiro, os integrantes da casa discutiam como seria esse envolvimento com um procurado:

> - Na verdade, eles já sabem de tudo a nosso respeito.
> Senti-me imediatamente paranoico.
> - Como assim?
> - Eu sou irmã de um dos caras mais procurados pela repressão – Virgínia explicou. – E você também. É artista, parceiro do Milton...e a Tessy, filha do Antonio Callado, você acha que eles não sabem?
> - 1984 – falou Eid. (Mais um que citava Orwell.) – É o olho do Big Brother, pangaré. (BORGES, 2010, p.299-300).

No entanto, José Carlos não ficou muito tempo, pois os vigias da repressão descobriram-no e não faziam questão de esconder isso. Borges descreve como se fingiram de consertador de fogões e vendedor de cotas para poder observar o interior da casa. Por fim, desistiram dos disfarces e agiam como se quisessem ser vistos, causando grande tensão entre os moradores.

O guerrilheiro, diante disso, foi embora para outro esconderijo. Dias depois, sua mulher e seu filho apareceram no casarão pedindo asilo. Márcio e mais alguns amigos arriscaram-se transportando a família de José Carlos para um lugar seguro em Belo Horizonte. Após cumprirem essa missão, as notícias eram de que ele fora morto com mais dois companheiros. A TV, como declara Márcio Borges, contou “uma mentira absurda” sobre o fato ao noticiar que ele havia morrido num confronto com a polícia em Pernambuco.

> Minha reação foi histérica e infantil. Dei um pulo da cadeira e comecei a bradar, brandinho os punhos na direção da imagem de Cid Moreira:
> - Mentira! Assassinos! Assassinos! Ele morreu em São Paulo! Torturadores, assassinos! – e caí sentado, abatido pela revolta, pelo desespero, pelo medo, pela dor, tudo junto (BORGES, 2010, p. 307).

Dessa forma, percebemos como Márcio testemunhou as ações do governo ditatorial de perto. Isso atingia sua vida em comunidade, seus amigos e sua família, causando grande revolta e frustração no compositor.

O caráter testemunhal da obra de Borges, entretanto, não está associado apenas ao contexto político. Como amante de música, o jovem Márcio viu com admiração o surgimento da *Tropicália*. Ao contrário de alguns músicos mineiros que criticavam o movimento pela falta de harmonia musical, ele entendia aquele discurso de uma mudança radical no comportamento e se sentia tocado por ele. Assim, fala sobre o quanto se sensibilizou ao ouvir Gilberto Gil cantar “Domingo no Parque” durante o festival que lançou o movimento dos baianos. Borges considera-se, desse modo, testemunha da transformação da canção, do surgimento de importantes movimentos musicais e da consolidação da MPB.

Enquanto integrante do Clube, o compositor narra que esteve em momentos importantes de nossa música – como os festivais – e viu o surgimento de grandes estrelas que, àquela época, conglomeravam-se no Rio de Janeiro em busca de espaço. Foi assim que conheceu, ainda em início de carreira, os cantores Fagner, Paulinho da Viola, Belquior, Nana Caymmi, Gonzaguinha – que se emocionou junto com ele ao ouvir Milton cantar *Travessia* no Maracanãzinho.

Temos, ainda, sua participação como integrante do Clube. Ao fazer parte desse grupo de amigos que se expressava através da arte, Márcio viu de perto o talento de músicos e compositores como Nelsinho Ângelo, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Ronaldo Bastos, o pessoal do Som Imaginário, Tavinho Moura, Naná Vasconcelos, Lô Borges, Beto Guedes, Milton, entre outros, responsáveis por uma inovação no que tange à musicalidade que demorou anos para de fato ser reconhecida.

Esse não reconhecimento do Clube, a propósito, como um movimento foi explicado por Ivan Vilela:

> A história da MPB foi sempre escrita por jornalistas, historiadores, cientistas sociais e críticos literários. Isso, se,por um lado, articula o fenômeno musical a outras artes e o supõe sobre diferentes ângulos trazendo um novo recorte ao se olhar para diferentes aspectos que compõem esse fenômeno musical, por outro, deixa à deriva a questão estritamente musical (VILELA, 2010, p.18).

No caso do Clube, houve uma reinterpretação de elementos culturais, a junção de diversas formas de fazer música. Bituca e seus companheiros misturavam jazz, bossa nova, música de igreja, carro de boi e Beatles, numa forma de tratar a canção que influenciaria as gerações futuras. Nenhum integrante intitulou aquilo de movimento. Sua música já era um movimento por si só. O trabalho de Diniz é mais criterioso nesse sentido, uma vez que aborda o processo de legitimação que o *Clube da Esquina* vem passando no restante do país, visto que em Minas Gerais, tanto em trabalhos acadêmicos quanto pela população, a música do Clube já é validada.

Ainda no que concerne ao aspecto testemunhal, em sua *Nota*, Borges já indica como seu texto é quase um depoimento:

> De qualquer modo, é meu testemunho pessoal, filtrado pelo tempo, de uma história que aconteceu na maior parte do tempo sob minha vista, com minha participação – eventos que têm início quando éramos pouco mais que meninos sonhadores, tendo como pano de fundo os governos militares a sufocar inexoravelmente os anseios e pretensões de nossa geração e se estendem por mais uns quinze anos, quando a então força de nossa música já teria extravasado todos os limites que poderíamos ter concebido (BORGES, 2010, p. 22).

Essa característica do relato de Borges leva-nos a pensar que se trata menos de uma autobiografia que de memorialismo. Nas narrativas de memória, como afirma Miranda (2009), a vida individual do protagonista é dotada de acontecimentos vistos, feitos ou escutados pelo mesmo e que ganham maior destaque no relato. O pesquisador atenta que distinguir a autobiografia das memórias com clareza é difícil, porém a primeira seria uma “auto-representação” ao passo que as memórias uma “cosmo-representação”. Não se trata, então, de focalizar apenas no “eu”, mas também voltar-se para o contexto histórico “que pode ser objeto de maior ou menor atenção” (MIRANDA, 2009, p. 40).

A distinção se faz inútil, posto que há uma união destes dois gêneros de forma coesa. Isso ocorre porque a memória autobiográfica de Borges evoca parte da memória da nação. O contexto surge a partir de histórias pessoais de Márcio.

Essa característica do texto associa-se ao pensamento de Molloy (2004) acerca do aspecto testemunhal da autobiografia hispano-americana. Ao carregar sua escrita de nostalgia e dar indícios de que viveu uma experiência única, Borges assume uma posição comum nas autobiografias, de acordo com Molloy (op. cit.), de colocar-se enquanto único espectador de um passado que se preserva em seu relato. Ele volta seu olhar para aquilo que não existe mais, incutindo em si mesmo uma posição privilegiada.

Ao descrever seus encontros com artistas, os grandes eventos musicais dos anos 70, sua participação no movimento estudantil ou a acolhida de um guerrilheiro em sua casa, Borges entrelaça sua história com a do país. Molloy (op. cit.) atenta que em autobiografias que privilegiam o testemunho, a rememoração funde a memória individual e a coletiva de forma que o autobiógrafo compartilhe um passado comum a todos, mas sem discriminar suas experiências pessoais.

1.3 - Escrita de si, escrita do outro

Borges coloca-se ainda como testemunha de parte da vida de Milton Nascimento. Ao longo do livro, o compositor intercala histórias suas com as de Bituca, tornando-o personagem imprescindível em sua história.

A importância de Bituca no texto é inegável. Isso se deve à participação essencial do artista no *Clube da Esquina*. Escrever sobre o grupo implica ter Milton Nascimento como figura central, uma vez que ele era a estrela entre aqueles músicos. No entanto, não parece ser esse o único fator para o espaço que Bituca ganha na narrativa. Deve-se, principalmente, à amizade entre o cantor e Márcio Borges no tempo dos eventos descritos. Como ele já indica na *Nota*: “é a aventura de minha vida, ou seja, meu encontro casual com [...] Milton do Nascimento” (BORGES, 2010, p. 21).

A “aventura” de Borges, fica claro, não aconteceria, nem seria passível de narração caso esse “encontro” com Milton não se sucedesse. O *pacto autobiográfico*, desse modo, é desfeito, já que Márcio Borges, em grande parte do texto, narra a vida de Milton. O autor e narrador nem sempre é o protagonista. Ao alternar os heróis da narrativa – ora Bituca, ora ele mesmo – Borges entrelaça autobiografia com biografia, numa junção que o pacto de Lejeune (2008) não dá conta, pois ignora o texto em si.

A narrativa de Márcio Borges inicia-se falando do então apenas conhecido Milton:

> No final de 1963, o que eu sabia a respeito de Bituca não era ainda muita coisa e provinha de duas fontes: Marilton, meu irmão mais velho, e o serviço de fofocas da turma do Levy (BORGES, op.cit., p.27).

Ao começar sua história abordando Bituca, o autor já deixa claro que seu relato autobiográfico/memorialístico será pautado pela experiência com o outro. Aos poucos, o narrador mostra de que forma se desenvolveu a amizade dos dois, como a música e o cinema os uniam cada vez mais. Há, como já dissemos, uma intercalação entre a história de Márcio, adolescente naqueles anos, a de Milton e a de ambos juntos. Muitas vezes, ele conta algo de sua vida para, em seguida, narrar que algo parecido acontecia com Bituca, demonstrando o quanto estavam ligados um ao outro. Foi assim quando relatou que aos poucos adquiriu consciência política, para depois contar que o amigo a adquirira também. Ou o crescimento doloroso do cantor em início de carreira ao passo que ele próprio começava suas primeiras tentativas cinematográficas. Ou um momento ruim que eles passavam ao mesmo tempo, entre outras situações.

Antes de mostrar como Bituca torna-se biografado na obra, vale ressaltar algumas considerações a respeito da autobiografia e biografia. Retomando Phillipe Lejeune (2008) e sua tentativa de distinguir os gêneros, percebemos que ele utiliza da noção de “identidade” e “semelhança”. Primeiramente, o crítico francês atenta para o fato de que os dois gêneros são referenciais. Ambos se propõem a dizer a verdade e podem ser submetidos a uma verificação. Dessa assertiva, Lejeune (2008) fala sobre a “semelhança” –

relação entre o modelo (extratexto) e a personagem biografada. A semelhança está ligada à fidelidade, à veracidade do fato narrado com o vivido.

Na biografia há uma relação de identidade entre o modelo e a personagem guiada pela semelhança entre ambos. É ela que vai “fundamentar a identidade” do protagonista com seu modelo real.

Em contraponto, na autobiografia, seguindo a linha de pensamento de Lejeune (op. cit.), não é a semelhança que vai definir o gênero, mas sim a correspondência identitária entre autor, narrador e personagem, selada pelo *pacto*. O crítico não exclui a semelhança, obviamente, pois se trata de um texto que remete a uma realidade, porém na autobiografia não seria obrigatório alcançá-la em seu todo. A natureza referencial de busca da verdade aproxima os dois gêneros. Entretanto, na biografia o que vale é a semelhança ao passo que na autobiografia a identidade e o *pacto* são primordiais.

Essa noção de semelhança é questionada por Arfuch (2010) que não acredita em uma completa referência com o modelo extratexto na biografia. A pesquisadora atenta para o fato de que o distanciamento temporal derruba a ideia de que o que está sendo dito sobre o biografado é, de fato, a representação “verdadeira” daquela pessoa.

Isso porque não se pode alcançar a verdade em seu todo, “toda história é apenas uma história a mais a ser contada sobre a personagem” (ARFUCH, op. cit., p. 138). Além disso, a relação biógrafo/biografado tende a moldar a representação que se faz do outro. Geralmente, o biógrafo tem admiração por sua personagem.

Diante de tais dificuldades, Arfuch (op.cit.) não define a biografia apenas a partir da semelhança, mas a coloca como um gênero que:

> Se moverá por um terreno indeciso entre o testemunho, o romance e o relato histórico, o ajuste a uma cronologia e a invenção do tempo narrativo, a interpretação minuciosa de documentos e a figuração de espaços reservados que, teoricamente, só o eu poderia alcançar (ARFUCH, op.cit., p. 137-138).

Seguindo a linha de Arfuch (2010) e de toda crítica biográfica atual, não compreendemos a biografia como um relato guiado completamente pela semelhança entre o modelo e a personagem, como sugere Lejeune (2008). Veremos mais adiante que toda escrita de uma vida, assim como no caso do

livro estudado, é também criação. O próprio ato de narrar já pressupõe estratégias que descartam a descrição real dos fatos, a “verdade biográfica” não nos interessa.

Essa discussão se faz pertinente já que Borges posiciona-se enquanto testemunha da vida de Milton Nascimento, dando espaço à história do compositor, tornando-se um biógrafo. Longe de querermos comparar o Milton real com a personagem da obra, cabe-nos salientar como Borges descreve o cantor:

> Sentado a um canto escuro, bebendo Pernod 45, eu viajava pela sonoridade original do meu jovem amigo negro, tímido, magricela, de olhos arregalados, calça pega-frango e mãos enormes, de fala balbuciada toda vez que o assunto se tornava sério, meu amigo esquisito, caladão para quase todos e histrião para alguns poucos, meu amigo cantor, músico e poeta genial, eu sabia disso, genial (BORGES, 2010, p. 55).

A timidez de Bituca é sempre destacada, embora Márcio Borges ressalte seu jeito brincalhão com os íntimos. Bituca é personagem querido pelos que o rodeiam, cativante, faz amigos por onde passa, mas que, como artista, tem seus momentos de escuridão.

Esses momentos, contudo, fazem parte dos silêncios da narrativa. Algumas vezes, aborda instantes de tristeza profunda em que Bituca se encontra, porém de modo sutil, sem dar muitas explicações. Comenta, ainda, a preocupação de amigos em relação a um suposto alcoolismo, todavia dá ênfase a histórias divertidas de bebedeira. A carência de Bituca, a necessidade e o ciúme que tinha de Márcio também são mencionados rapidamente, sem justificativas. O relato, na verdade, é bem favorável ao cantor. Borges, claramente, quer homenagear Milton.

O que o autor demonstra, com sua escrita carregada de poesia e saudade, é uma admiração muito grande por Bituca. Sempre fala de seu talento excepcional, originalidade e genialidade. São raras as críticas negativas ao músico e, como dito acima, qualquer assunto que pudesse denegrir a imagem do artista é tratado com discrição e sutileza, cabendo ao leitor fazer algumas deduções.

Entretanto, talvez o único aspecto menos elogioso seja, em nossa interpretação, certo ressentimento de Borges com o afastamento de Bituca,

devido às viagens, às novas parcerias, entre outros. Ao recontar, por exemplo, a convivência meio hippie que tinha no seu casarão com os muitos moradores e visitantes, Borges lamenta a ausência do amigo ao dizer que ele “raramente o visitava”, embora ainda compusessem juntos às vezes.

No entanto, durante quase todo livro, Borges tece elogios a Bituca. Fica claro que sua relação de amizade e admiração pelo biografado ajuda a compor a representação que faz dele. A importância do cantor no texto é enorme, uma vez que Borges coloca-se enquanto observador do nascimento e desenvolvimento de uma estrela. Ele cita, na maior parte, os momentos em que esteve com o músico, mas também o desenrolar, embora sem detalhes, da vida de Milton Nascimento longe de sua vista. Conta as amizades que Bituca faz no Rio, as viagens aos Estados Unidos, as duas namoradas mais importantes, o primeiro casamento fracassado, o segundo relacionamento sério com Káritas, o nascimento do filho.

> Káritas ficou grávida. Bituca se comportou como o protótipo do cara que vai ser pai. Apalpava a barriga da mulher e fazia planos para o nascituro. Moravam separados; ela, em São Paulo; ele, no Rio. Decorrido o prazo regulamentar, com diria um cronistas esportivo, Pablo nasceu. Ganhou de presente uma música de Bituca com letra de Ronaldo (BORGES, 2010, p. 315-316).

E assim, Márcio Borges intercala a sua vida e a de Milton. A presença deste é utilizada em algumas passagens, estrategicamente, para mostrar o papel de destaque do cantor em seu texto. O capítulo *Cidade Vazia*, por exemplo, é bastante autobiográfico. Borges conta a experiência de fazer o primeiro filme e sua participação no *Festival de Cinema JB Mesbla*. Contudo, fecha-o falando de uma composição que fizera com Milton. Sua última frase deixa em suspense o que vai ocorrer com o amigo, como se ele novamente fosse se tornar o principal na narrativa no próximo capítulo: “embora Bituca ainda não o soubesse, seus dias de perrengue em São Paulo estavam contados” (BORGES, op.cit., p. 161).

Outra estratégia utilizada por Borges ao intercalar a vida de ambos foi sutilmente comparar as situações que surgiam na vida dos jovens. Algumas vezes, menciona sequencialmente acontecimentos ruins da história dos dois, numa tentativa de mostrar que, mesmo trilhando caminhos diferentes, algo os

unia. Utiliza, ainda, expressões como “enquanto isso, no Rio, Bituca”, “quanto a Bituca” ou “para Bituca tempos duros. Para mim, volta às aulas”, deixando claro que ambos são protagonistas da história.

Como Lejeune (2008) sugere da essência do gênero biográfico, há um modelo extratexto que guia o texto na busca de narrar uma vida. Todavia, devemos atentar ao fato de que apenas parte da história de Milton é contada, a partir da visão de um autor que parece fazer uma ode ao Clube e seus integrantes. Borges não apenas conta, mas reconstrói parcelas da vida do cantor.

“A relação reverencial do biógrafo”, como pontua Arfuch (2010), que se expressa, na maioria das vezes, com carinho a Bituca, deixa insustentável a definição de Lejeune (op. cit.) guiada apenas pela semelhança e a busca do referente extratexto na escrita em sua completude, embora as considerações do estudioso francês sejam de grande ajuda. Como o próprio crítico reconhece mais tarde, talvez seja melhor começar pela obra ao invés de tentar formular uma definição para nortear toda análise.

Nesse sentido, as considerações de Arfuch (op. cit.) ajudam a compreender melhor a obra, posto que sua definição de biografia enquanto “terreno indeciso entre o testemunho e o romance” (ARFUCH, op. cit., p. 137) destituem a semelhança como primordial. É claro que há o modelo, Milton Nascimento, que inspira o relato. Entretanto, Bituca é construído a partir da admiração do biógrafo Márcio Borges. Além disso, o estilo de escrita do autor foge da objetividade comum em textos biográficos, já que é carregado de nostalgia e com alto teor romântico, extrapolando a questão da verdade biográfica. Desse modo, a própria composição narrativa, que implica em escolhas e silenciamentos, já exclui a ideia de que tal gênero busca a semelhança com o modelo em sua totalidade.

Borges, mais uma vez, ao contrário do que afirma Bourdieu (2006), não parece querer dar sentido ou colocar em ordem a vida de Milton Nascimento. O aspecto testemunhal, na verdade, demonstra uma compreensão de que essa experiência é uma história que precisa ser contada, pois o que foi testemunhado não ocorrerá outra vez.

Outro aspecto que dá indícios da junção dos relatos autobiográfico e biográfico na obra é o prefácio escrito por Caetano Veloso. O cantor elogia o

Clube da Esquina por sua expressividade e importância no desenvolvimento da música brasileira. Ele, ainda, comenta ser Márcio Borges a “pessoa mais indicada” para a escrita do livro, justamente por ter sido testemunha e partícipe do grupo e por “ter sido ele a induzir Milton a compor”. Em seguida, fala do papel de destaque que Milton ocupava no grupo, de seu talento excepcional, da primeira vez que viu o artista num festival e de sua importância para a música. Com este prefácio, o leitor já fica ciente da forte presença que Milton Nascimento terá na narrativa.

Diante de tamanha participação de Bituca como protagonista da história de Márcio, percebemos que a obra conseguiu unir até aqui autobiografia, memórias e biografia.

1.4 - Histórias do Clube da Esquina

Os sonhos não envelhecem guarda ainda histórias em que os membros do Clube participam mais ativamente. Márcio Borges, ao longo do relato, dá pistas de como eram os integrantes do grupo, deixando espaço para falar sobre seus companheiros músicos.

Ao narrar suas experiências e parte da vida de Milton seria impossível não abordar as parcerias nas composições, as reuniões regadas à bebida, as viagens que fizera com os amigos do Clube e como foram fundamentais uns para as carreiras dos outros.

Borges apresenta ao leitor alguns dos membros do grupo, fazendo rápidas descrições e integrando-os à história. Foi assim com Fernando Brant. Márcio Borges expõe como Bituca disse a ele que quebraria a promessa de só fazerem música um com o outro, porque conhecera “esse cara”, Fernando. Bituca o apresentou a Márcio e eles se tornaram amigos, de imediato. Depois disso, Borges fala um pouco sobre o novo parceiro, que ainda nunca tinha composto uma canção:

> Ele nunca deixaria de ser o Din-din-din, estudante, dezenove anos, ainda e sempre o menino bom de bola, escolhido por todos os times de rua nas memoráveis peladas da rua Cláudio Manoel contra os da avenida do Contorno, bairro da Serra, zona sul de Belo Horizonte. Poderia ter sido um bom jogador

> profissional se tivesse querido. Era belo, magro, porém forte, de dentes grandes e sadios. Tinha uma namorada chamada Leise que trabalhava como secretária no Fórum Lafaiete, mesmo lugar em que trabalhava o juiz Moacir Pimenta Brant, pai dele (BORGES, 2010, p. 122).

Rapidamente também Borges conta quando conheceu Nelson Ângelo, por intermédio de Marisa, e logo ficaram amigos. Nelsinho "tinha uns dezoito anos, era branco e usava cabelos cortados a Paul McCartney. Tocava violão como um virtuose" (BORGES, op.cit., p. 131). Em seguida, Márcio introduziu Nelsinho em seu círculo e este também passou a compor com Bituca.

Da mesma forma, revela sobre Ronaldo Bastos, de quem Bituca falara numa carta, pois Ronaldo morava no Rio:

> Chamava-se Ronaldo Bastos Ribeiro. Era o terceiro de quatro irmãos. Os outros eram Roberto, Raimundo e Vicente. Nascido e criado em Niterói, tinha vinte anos de idade e presentemente se encontrada afundado em seu leito de enfermo num apartamento na rua Voluntários da Pátria, onde morava com os pais. Padecia o resguardo prolongado de uma hepatite que derrubara seu ânimo aguerrido. Aproveitava o tempo ocioso para ler muito, criar novos poemas, roteiros, projetos gráficos – e agora também letras de músicas com seu mais recente amigo e parceiro (BORGES, op.cit., p. 175).

Aos poucos, entre uma história e outra, Borges menciona o crescimento de Lô Borges e Beto Guedes. Discorre sobre como os meninos se interessaram por música, que Bituca os incentivou a tocar, o fanatismo deles por Beatles e a bandinha de *covers* dos garotos de Liverpool que eles criaram com mais dois amigos – The Beavers.

Outros membros, como Toninho Horta, Flávio Venturini e Tavinho Moura são introduzidos quando Borges aborda uma nova geração de músicos que surgia na cena belorizontina depois deles.

Como as personagens do Clube vão surgindo ao longo do livro, cabe-nos inquirir de que maneira eles contribuem ao se pensar na perspectiva do gênero.

Essa rápida caracterização que cada integrante tem na narrativa, a partir de seu aparecimento no cotidiano de Márcio ou Milton, levou a conjeturá-los, inicialmente, como *biografemas.*[10] Esse conceito responde pela construção de

---

[10] Termo cunhado por Barthes, ao escrever o prefácio de seu livro *Sade, Fourier, Loyola*: "se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um

uma biografia tendo como base fragmentos de vida, da narração “de uma vida esburacada” que vem ao encontro da ideia de totalidade como enganosa.

No entanto, acreditamos não se tratar disso no texto de Borges. Embora os capítulos sejam divididos em grandes fragmentos de histórias, há um fio que liga o desenvolvimento do relato. Ainda que os outros membros do Clube sejam apresentados a partir de situações cotidianas, Borges descreve um pouco a respeito deles, indo de encontro à noção de construção fragmentária. Trata-se de uma narrativa que se realiza através de cenas das vidas do Clube, estas se encaixam como em um roteiro cinematográfico. Não são, desse modo, *biografemas* que ganham espaço no enredo com os membros do Clube, mas sim perfis biográficos que contribuem para a inserção dessas personagens na história.

Tal espaço ocupado pelos integrantes do grupo e, com isso, parte da cena artística de Belo Horizonte e também do Rio remetem mais uma vez à ideia de memorialismo. O biográfico envolve o sujeito e o contexto, de forma que este se reconheça através de uma comunidade, seja a família, a cultura ou o país. Borges testemunha e admira toda essa geração de músicos não conseguindo desprender a narração de sua vida com a dessa turma. Além disso, cruza com vários artistas da década de 70 como Chico Buarque – que ajudou Bituca com problemas financeiros ao doar a renda de um show para ele; Elis Regina, amiga querida de Márcio que se entristeceu muito com a morte da cantora; Belquior e Fagner que apareceram na casa de Márcio em início de carreira; Gonzaguinha que se emocionara ao ver Bituca cantar *Travessia.* Todas essas lembranças são retratadas com um tom nostálgico e deixam ainda mais em aberto a questão do gênero, visto que por vezes parece se tratar de um “romance de geração”, termo que, de acordo com Diniz, é como Borges denomina seu livro.[11]

---

biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão: uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na obra” (BARTHES, 2005, p. XVII)

[11] Márcio Borges concedeu entrevista à Sheyla Diniz no período em que ela escrevia sua dissertação de mestrado intitulada *Nuvem cigana – a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB*.

1.5 - “Imprima-se a lenda!” – o *experimento de ficção* de Márcio Borges

Márcio Borges, segundo Diniz, tenta retirar de seu livro o peso de um documento que detém a verdade sobre o grupo mineiro. Ele refuta a ideia de que seu relato é a única versão aceitável da história do Clube, como ele foi interpretado por muita gente:

> Em meados dos anos 1990 eu escrevi um livro chamado *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina, que deu uma revigorada nesse sentido de movimento. De uma certa forma, o livro foi como se fosse uma codificação de tudo aquilo que a gente viveu. Então a partir do livro parece que é tudo uma história que faz sentido com princípio, meio e fim: “ah, não, é um movimento, tá lá contido no livro *Os sonhos não envelhecem*...”. Mas na verdade aquilo é fruto da minha memória e é uma seleção também da memória, que não corresponde necessariamente a um trabalho histórico, um levantamento acadêmico disso ou daquilo. Eu escrevi o livro... é um romance de geração, curti minha lembrança, entende? E virou uma referência (BORGES *apud* DINIZ, 2012, p. 160).

Ao classificar seu livro como “romance de geração”, Borges atribui ao texto valor histórico. A história faz parte dos gêneros biográficos, uma vez que não há como contar uma vida dissociando-a do contexto do qual ela fez parte. Pode, então, aparecer em menor ou maior grau dependendo da obra. Como o texto de Borges às vezes assume caráter de memorialismo fica claro que ela se destaca ao longo da obra. Ao abordar sua geração, cheia de músicos, compositores, cineastas, intelectuais, que se ligava a partir de um interesse em comum – a liberdade, Borges reconstrói não apenas parte do cenário artístico da década de 70, mas também a situação política do país e o desconforto daquela juventude com seu contexto.

A narrativa histórica sofreu grande impacto, como relembra Arfuch (2010), ao dar conta de que os fatos eram propagados através de uma “escrita da história”, que poderia mudar de acordo com o tratamento que se dava às fontes, documentos e arquivos. O biográfico se assemelharia à narrativa histórica justamente nesses “procedimentos de ficcionalização” que são utilizados na escrita dos “fatos da vida” (ARFUCH, op. cit., p. 117). O autor

possui dados biográficos que ele tem de transformar em uma história digna de ser apreciada.

Nesse sentido, a classificação “romance de geração”, feita por Borges, remete à outra discussão: qual o limite entre autobiografia e ficção? No que concerne aos gêneros referenciais e sua relação com a narrativa histórica, Arfuch (op.cit.) defende que nas autobiografias há “um jogo duplo, ao mesmo tempo história e ficção, entendida esta última menos como ‘invenção’ do que como obra literária” (ARFUCH, op. cit., p. 118).

Em sua *Nota do autor*, Borges afirma que não é fiel a dados e datas, “reli algumas cartas e jornais velhos que trazia guardados numa mala idem, conversei com um ou outro amigo daqueles tempos – e foi só, em termos de pesquisa” (BORGES, 2010, p. 21).

Nesse trecho da *Nota*, o autor se isenta de contar a “verdade” em seu todo, embora fale da fidelidade às lembranças. A verdade biográfica há muito é uma “ilusão”. Em um relato biográfico, cabe ao autor deixar esta vida atraente, passível de ser lida. Além disso, a própria transformação de uma vida em escrita já atribui à narração caráter ficcional.

Sylvia Molloy (2004) sustenta que a autobiografia é “um exercício de memória”, mas também representação. Isso porque a vida “é sempre história” e afirmar que se trata de uma referência ao real que poderia ser verificada é ingenuidade. A autobiografia “não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização” (MOLLOY, op.cit., 19).

Atentando-se novamente ao trecho da *Nota* de Borges, percebemos como o autor atribui à memória papel importante ao mesmo tempo em que garante não haver “rigor” a respeito dos dados e que se trata de “sucessão de inexatidões”. Dessa forma, ele brinca com sua memória falha, considerando o tempo entre o vivido e o que vai ser narrado, e oferece ao leitor um híbrido: o texto é uma experiência de vida que precisa ser contada e também um testemunho cheio de incertezas.

Interessante perceber que a insegurança que precede ao relato em *Nota*, não se confirma na escrita do texto em si. Borges questiona sua versão uma única vez em todo o livro. Antes de contar mais uma história de como uma música surgiu, ele escreve: “anos depois ele [Bituca] diria a respeito disso: ‘não

me lembro mesmo. Pode até ser, do jeito que a gente bebia'...mas o fato é que em São Paulo..." (BORGES, 2010, p. 141).

Ele coloca sua lembrança em xeque para, em seguida, recompor-se no instante em que a fala de Bituca remete à própria bebedeira e não de Márcio. A lacuna, o vazio na memória é de Bituca. E ainda termina com a expressão "mas o fato é", ou seja, volta a descrever algo que ele parece ter certeza de que aconteceu daquela forma.

Em nenhum outro momento a escrita de Borges se questiona em relação ao ato de rememorar. Molloy (2004.) destaca que essa é uma característica da autobiografia hispano-americana no século XX. A pesquisadora afirma que a reflexão acerca da memória é deixada de lado, uma vez que ela é "dada como óbvia" (MOLLOY, op. cit., p. 224). Tal perspectiva é interessante ao se pensar que essa escrita que não se interroga, embora seja engendrada pela memória, tende a se tornar referência direta do real e não inspirada pelo real.

Essa característica também é mencionada no livro de Molloy (op. cit.) em prefácio de Silviano Santiago. Ao abordar os testemunhos, Santiago (*apud* MOLLOY, op. cit.) sustenta que a escrita da vida é estranha à própria experiência, o que nesse caso justificaria porque há mais biografias do que autobiografias. O modelo extratexto é mais importante na sua representação em texto. Por isso, nos testemunhos há uma "ausência de construção retórica por parte do narrador [que] torna-se limbo político-religioso, onde são validadas a autenticidade da experiência e a inocência da escrita" (SANTIAGO *apud* MOLLOY, op. cit., p. 9).

Quando Borges afirma em *Nota* que o livro também se trata de um experimento de ficção e que sua fonte de pesquisa principal foi a memória, o autor atribui a ela grande poder. A memória, desse modo, serve para "salvar" uma escrita que não carece de muitos documentos e arquivos, tornando-se uma fonte confiável para a autobiografia[12] (MOLLOY, 2004).

---

[12] Sylvia Molloy usa o termo "salvar" ao analisar a autobiografia de Sarmiento em que este aborda a falta de documentos sobre sua cidade natal, San Juan. Diante da falta de arquivos, Molloy afirma: "é neste ponto que a memória, a memória pessoal – a mesma memória que se considerava inferior se comparada com os documentos – salva a situação e se torna fonte válida para a (auto) biografia. É necessário recorrer às lembranças pessoais precisamente porque o arquivo está vazio e as palmeira, mudas" (MOLLOY, 2004, p. 237).

Nesse sentido, a memória viria para preencher os vazios deixados pela falta de pesquisa em arquivos. Transformada em documento, não caberia então trata-la de forma reflexiva no ato da escrita, pois isso poderia colocar o escritor em situação suspeita. A recriação do passado perderia sua suposta "autenticidade".

Contudo, é justamente esse poder dado à memória que coloca a narrativa passível de ser ficcionalizada. Memória e imaginação caminham juntas no exercício da escrita autobiográfica, uma vez que a primeira é falha. A imaginação preencheria as lacunas deixadas pelo tempo.

Além disso, o tratamento dado à memória através da escrita também implica em ficcionalização. Borges gosta de descrever o ambiente, as pessoas, tornando cada história mais imagética, tal e qual cenas de um filme. Carrega o texto, em diversos trechos, de um tom poético como quando diz que "a música jorrava dos 'poros'" de Bituca; ou mesmo em situações mais duras, como no episódio da entrega da família do guerrilheiro José Carlos em Belo Horizonte:

> O sol, antes de aparecer, enviou sua aurora cor de cobre, com desmaiados tons róseos que se transformaram em ouro, depois em geme pálida e difusa dentro da bruma que voltara a pairar sobre a estrada, encobrindo a massa escura dos montes. Belo Horizonte já podia ser pressentida no cintilar esparso de luzes que acompanhavam a estrada com intensidade cada vez maior, até que o Fusca chegou ao ponto combinado, na entrada da cidade (BORGES, 2010, p. 304).

Da mesma forma acontece com os diálogos. Provavelmente produto da invenção do autor, dada a grande quantidade deles. Há, ainda, as histórias engraçadas de juventude que Márcio Borges reproduz com considerável humor afim de que causasse riso no leitor. Tudo isso contribuiu para a ideia de que a obra também foi um pouco romanceada.

O próprio Borges joga com essa ideia ao escrever na *Nota* que se trata de um relato "incompleto" e "equivocado" quanto à ordem, porém preferiu deixar como estava. E ainda:

> Pensando, talvez, na sentença pronunciada pelo velho redator de jornal, ao explicar a James Stewart a justeza de determinada manchete que não correspondia bem aos fatos, em inesquecível sequência do filme O homem que matou o facínora, de John Ford. O jornalista justifica:

> - Quando a lenda se torna fato, imprima-se a lenda! (BORGES, 2010, p. 21-22).

Jogando com o mito da objetividade jornalística, a partir da famosa frase do filme *O homem que matou o facínora,*[13] Borges deixa em suspenso a "verdade" biográfica e passa a responsabilidade ao leitor. Avisa que é a história de sua vida, contudo é também a escrita da "lenda", "um experimento de ficção".

A ficcionalização é aqui entendida como uma estratégia de escrita. Não queremos, com isso, afirmar que a narrativa de uma vida já seria uma obra de ficção, mas sim considerando que "realidade e ficção não se opõem de forma radical" (SOUZA, 2011, p. 21), mostrar como o biográfico é fonte de criação artística.

Nesse sentido, a afirmativa de Arfuch (2010) sobre a aproximação dos gêneros referenciais com a ficção é salutar:

> No limiar incerto apresentado à crítica pela distinção entre a "ficção" e a "não ficção" – muito mais clara nas políticas do mercado editorial -, a diferença traçada por certas formas biográficas e autobiográficas reveste um caráter um tanto paradoxal: embora o relato de vida (em qualquer de seus usos) tenha uma persistência dos gêneros primários, seu efeito de credibilidade entra em jogo através dos mesmos procedimentos retóricos que caracterizam os gêneros de ficção, sobretudo o romance (ARFUCH, op.cit., p. 73).

Embora utilize da ficcionalização como instrumento na construção do relato, não podemos concluir de tais afirmativas do autor que se trata de *autoficção.*

Termo criado por Serge Doubrovsky, instigado pelas considerações de Lejeune sobre o pacto, a autoficção não seria "nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto" (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2007, p. 47).[14] Essa definição do crítico poderia nos levar a ler a obra nesse sentido.

---

[13] *O Homem que matou o facínora* é um filme do gênero Velho Oeste, de 1962 e dirigido por John Ford. Informação retirada do site: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-5140/

[14] Lejeune, no primeiro texto sobre o "pacto" esboça um quadro que mostra os resultados da combinação do pacto com o nome próprio. Uma das casas do quadro, no entanto, ficou sem definição: a que o nome do personagem e do autor era o mesmo. Diante da "casa cega", Serge

Entretanto, cabe-nos ressaltar as considerações de Diana Klinger (op.cit.) a respeito da autoficção. Segundo a pesquisadora, após o "boom" do estruturalismo, há um retorno da figura do autor que reflete nossa sociedade marcada pelo espetáculo e a perda do abismo entre público e privado. Espaço propício para o narcisismo, ela defende que, no entanto, o autor que retorna não se associa a sua figura real, a uma verdade sobre si, mas volta "apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de sujeito real" (KLINGER, op.cit., p. 44). Até porque a epistemologia moderna não define o sujeito como uma unidade que poderia ser representada por completo.

Ampliando o conceito de autoficção, Klinger (op. cit.) fala de um sujeito-autor que retornou performático, cônscio de ser uma pessoa múltipla e complexa que se "exibe 'ao vivo' no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação" (KLINGER, op. cit., p. 61).

Desse modo, a autoficção hoje se dá muito a partir de um jogo em que o escritor brinca com a própria identidade, ficção de si, tem a simulação como parte da construção narrativa. O autor pode utilizar o mesmo nome do protagonista e do narrador e isso "não interferir no grau de fidelidade/infidelidade da narrativa" (SOUZA, 2011, p. 23). Isso acontece, por exemplo, em *Stella Manhattan* e *Histórias mal contadas*, de Silviano Santiago[15], bem como *Verão: cenas de uma vida na província*, do aclamado escritor sul-africano John Coetzee.[16]

Ainda que o livro de Borges esteja no limite entre a autobiografia e a ficção, o autor não parece jogar com sua própria identidade. O narrador, neste caso, assemelha-se mais ao da escrita de si nos anos 70 e 80. Talvez seja

---

Droubrovski decide preencher aquele espaço com seu romance *Fills*, em que personagem e autor têm o nome igual. Esse livro Droubrovski chamou de autoficção (LEJEUNE, 2008).

[15] Estes dois livros de Silviano Santiago podem ser considerados autoficção, dentro da definição de Klinger, porque o autor joga com a própria identidade em *Stella Manhattan* e questiona o trabalho do narrador em *Histórias mal contadas*.

[16] *Verão: cenas de uma vida na província* é a última parte da trilogia autobiográfica de Coetzee. Este livro é construído por fragmentos dos cadernos de Coetzee jovem e entrevistas com pessoas da vida do autor. Estes dados estão sob a proteção de um jornalista que pretende lançar uma biografia de Coetzee, que estaria morto. Coetzee, dessa forma, simula sua morte na obra, colocando em suspenso a verdade biográfica e brincando com a sua identidade.

esse “atraso” importante na forma como Borges dá seu testemunho. Diferente dos textos memorialísticos do início dos anos de liberdade que parecem mais depoimentos, como o de Gabeira[17], Borges atenua o tom do relato, destaca a questão política, mas sem ser agressivo. Demonstra o quanto aquela geração foi oprimida e muitas pessoas assassinadas, mas seu livro não é um romance-reportagem – embora esteja claro que o caráter testemunhal da obra é importantíssimo.

1.6 - Cartas, letras de música, fotografias

Borges utiliza-se de outros elementos além da prosa direta, como inúmeras letras de música, três poemas, três cartas, um cartão postal e as fotografias.

As letras de música são citadas, na maioria das vezes, para descrever como as composições surgiram. O autor conta o que os motivava a escrever, como o processo de criação ocorria e qual a participação de cada membro quando a música estava pronta. Além das canções do Clube, há trechos de artistas que Márcio e Bituca gostavam e alguns temas de filme.

As músicas descritas são importantes na construção do enredo, uma vez que seus trechos estavam ligados à história que Borges contava no momento. Assim, ele narra, por exemplo, que os primeiros versos de *Girassol* surgiram em uma viagem que fizera com sua namorada na época, Duca. Conta, ainda, que a letra de *Sentinela* foi escrita pensando no período negro que passava o país, com a morte de amigos e é reflexo também do “inferno pessoal” de Bituca, logo após a separação de sua primeira mulher.

A presença das letras é um fator a se considerar na questão dos gêneros que discutimos. Elas vão confirmar como o texto de Borges passeia pela autobiografia, biografia, memórias e romance. Isso porque elas estão conectadas com cada momento da narrativa.

Quando Borges enfatiza a personagem Milton, ele mostra trechos de canções que se ligam ao momento da vida do cantor que está sendo narrado.

---

[17] Referimo-nos, aqui, ao livro de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?,* de 1979. Nele, Gabeira descreve suas experiências na luta armada, a prisão e tortura, e o exílio.

Ao contar do nascimento de Pablo, filho de Milton, inclui a letra da música que o empolgado pai escrevera para o recém-nascido. As letras, desse modo, contribuem na construção do aspecto biográfico da obra.

Da mesma forma, elas aparecem quando o autor aborda sua própria vida, como a composição de *Girassol*, já citada, mostrando o que surgiu da fase em que esteve apaixonado. Dentro desse caráter mais autobiográfico, aparecem alguns trechos de temas de filme, a grande paixão de Borges. Interessante quando ele narra que compôs *Tudo que você podia ser*, às vésperas de se casar com Duca, justamente inspirado por uma cena de *Viva Zapata* em que Marlon Brando é baleado.[18] Por isso, cita os primeiros versos:

> Com sol e chuva
> Você sonhava
> Que ia ser o melhor depois
> Você queria ser o grande herói
> Das estradas
> Tudo que você queria ser [...] (BORGES, 2010, p. 260).

Enquanto testemunho do período de ditadura, Borges descreve como as medidas do AI-5 afetavam a vida das pessoas: "o chefe de repartição subitamente tornado 'importante'" (BORGES, op.cit., p. 205). Desse tempo, juntou-se ao também estudante Ronaldo para escrever *Rio Vermelho*:

> Lutei e meu leito de águas claras
> Se fez vermelho, o sangue tingia
> Mas não parei de lutar, perigo
> É meu guia
> Só me entrego pro mar, ê [...] (BORGES, 2010, p. 205).

Declara, também, como Nelson Ângelo e Ronaldo Bastos – que se mudou pra Londres ao se sentir ameaçado – compuseram *Quatro Luas*, letra mencionada quando Borges aborda a angústia devido ao clima de violência da época.

---

[18] *Viva Zapata* é um filme de 1952, do gênero faroeste, dirigido por Elia Kazan. Informação retirada do site: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-864/

Cita, ainda, *Hoje é dia de El Rey*, música que fazia críticas alegóricas à ditadura, porém foi totalmente censurada e Bituca convocado a depor no DOPS.[19] Borges coloca a letra vetada na íntegra, que possui trechos como:

> Filho - Não pode o noivo mais ser feliz
> Não pode viver em paz com seu amor
> Não pode o justo sobreviver
> Se hoje esqueceu o que é bem-querer
> Rufai tambores saudando El Rey
> Nosso amo e senhor e dono da lei
> Soai clarins pois o dia do ódio
> E o dia do não são por El Rey
> [...]
> Filho - Leva daqui tuas armas
> Então cantar poderia
> Mas nos teus campos de guerra
> Hoje morreu a poesia (BORGES, op.cit., p. 314-315).

Além disso, vários trechos são reproduzidos para confirmar como a vida de Bituca e Márcio estavam interligadas. Borges escreve trechos de músicas de artistas que ele e o amigo gostavam, como Glenn Campbell e Richard Harris. Ademais, transcreve algumas das músicas que compuseram juntos, Milton e ele.

A forma como as letras casam com a narrativa também contribui no caráter de romance da obra. Ao colocar trechos de alguma música entre uma história e outra, Borges enche seu relato da poesia do Clube, além de destacar o tom nostálgico do livro.

Borges sempre descreve como uma música foi composta ressaltando a inteligência e o dom de seus companheiros. Elas saem rapidamente, deixando a ideia de gênio permear todo o texto. Dessa forma, ele expõe o episódio em que ele e Fernando Brant criaram a letra de uma música de Lô. Estavam todos bebendo e conversando na casa dos Borges, dona Maricota e seu Salomão presentes, e Lô propôs que os letristas começassem a trabalhar. O tema pensado foi as parcerias, como a de John e Paul e as deles mesmos. Borges explica como “em menos de meia hora” tinha escrito uma parte e Fernando outra. E como ambas se ligavam perfeitamente.

---

[19] Departamento de Ordem Política e Social, criado para manter o controlo dos civis e vigiar as manifestações políticas no período da ditadura. Informação acessa em: http://www.ape.es.gov.br/mr_dops.html

O autor conta mais tarde que, em uma viagem à Diamantina, Fernando mostrara para eles a letra de *Paisagem da Janela* que escrevera "durante a noite", "com toda certeza" inspirado pela vista de uma igreja e o cemitério da cidade que se podia admirar de seu quarto de hotel.[20]

Esses dois exemplos mostram como as citações das músicas também ajudam a pensar o relato como um tanto ficcionalizado. Parece que da mesma forma que o redator de *O homem que matou o facínora*, Borges não se importa em, algumas partes, imprimir a lenda.

Borges ainda transcreve algumas correspondências que Bituca enviou a ele no período em que sua carreira o impedia de conviver com Márcio.

A primeira carta é uma resposta às reclamações de Márcio sobre o distanciamento dos dois e o fato de Milton deixar Ronaldo Bastos inserir letra no projeto *Vera Cruz* – que era uma das "filhas" do cantor com Márcio. Na carta, Bituca demonstra preocupação com a amizade deles, porém encarando como algo natural fazer outros amigos, ter outras parcerias nas composições, além de reiterar o amor que sente por Márcio e Fernando Brant.

Ainda na parte da obra denominada "História", período da obra de maior união entre o Clube, o autor destaca um postal enviado por Bituca de sua primeira viagem ao exterior para gravar. Nele, Bituca diz gravar músicas da parceria dele com Márcio e que conheceu o pianista de Miles Davis, que os dois tanto admiravam, Herbie Hancock.

A segunda carta, que está na última parte do livro, Márcio recebeu quando Bituca gravava seu segundo álbum nos Estados Unidos. A correspondência dá notícias da gravação, da letra de *Unencounter* (aqui *Canção da América*) que ele e Fernando fizeram, aborda a saudade de Milton de seus amigos do Brasil e o artista escreve que será apresentado ao ídolo Truffaut.

A terceira e última carta transcrita demonstra, novamente, uma tensão no que concerne ao distanciamento entre os dois:

---

[20] Embora nossa intenção de forma alguma seja verificar a fidelidade entre o texto e o extratexto, ressaltamos apenas neste caso que o próprio Brant afirma a confusão que as pessoas fazem sobre essa história, pois a letra foi feita em Belo Horizonte. BRANT, Fernando. Da janela lateral. *Coração Americano:* 35 anos do Clube da Esquina. BUENO, Andréa dos Reis Estanislau (org.). Belo Horizonte: Prax, 2008, p. 31- 44.

> Mas, de minha parte, pode o mundo cair, podemos até xingar a mãe do outro, até a distância continuar a nos abraçar, que será um abraço. Eu te amo muito, te curto, conheço e sei que me conhece, e é por isso mesmo que somos assim. E se a gente deixasse de se amar, eu não entenderia mais nada. Só que é um amor complicado, lógico, já que somos quem. Hoje em dia, tenho um amigo que me deixa alegre como nós éramos, que me leva a juventude e me bota pra caminhar (BORGES, 2010, p. 347).

Além disso, nesta correspondência, Bituca diz que finalmente vai conhecer Truffault, e aborda também alguns mistérios envolvendo a história de Santiago de Compostela, que fascinava a ele e Márcio.

Ao transcrever essas correspondências, Borges aproveita da intimidade que elas demonstram para atestar certa "veracidade" do que é contado. A forma epistolar faz com que o leitor creia que está diante da vida privada do protagonista com maior intensidade. Como no caso de Márcio e Bituca em que fica claro o desconforto de ambos em relação a seu distanciamento.

As cartas e os postais também contribuem na análise do nosso problema central, uma vez que eles vêm confirmar o protagonismo de Milton. As duas últimas cartas e o postal mostram como andava a carreira do artista no exterior. Foram momentos em que Márcio Borges não estava presente no estúdio com o amigo. Por isso, as epístolas atestariam essa fase de Bituca da qual Borges não foi testemunha. Nesse sentido, elas respondem ao caráter de biografia do texto, posto que retratam uma parte da vida de Milton isolada da história de Márcio.

As correspondências dão conta ainda, principalmente, da junção do relato biográfico e autobiográfico, já que se centram no momento conflituoso da amizade entre Bituca e Márcio. A primeira carta, transcrita em "História" já dá indício de que a relação não era mais a mesma dos tempos de *Jules e Jim.* As outras cartas que estão em *Outra História* – parte da narrativa que mostra um distanciamento físico entre os membros do clube – reforçam a aflição de ambos com tal afastamento. Desse modo, Márcio demonstra na escrita um sentimento de perda que era seu e de Milton, que os afetava pessoalmente, fala de si e do outro – Bituca – unindo assim autobiografia e biografia.

Da mesma forma, as fotografias espalhadas ao longo do livro. Claro que por razão também mercadológica, Milton, a estrela do Clube, está em várias fotografias, seja sozinho, com sua família ou outros artistas consagrados.

Contudo, há fotos de Márcio com os amigos do grupo, com sua primeira paixão, Marisa, com Duca e amigos. Além disso, fotos dos sócios do Clube sem Márcio ou Milton estão presentes. Nesse sentido, pode-se pensar no caráter "documental" das fotos, inseridas numa narrativa que transita entre a biografia e a autobiografia.

O livro ainda contém três poemas em que Borges transcreve alguns trechos. São de poetas espanhóis, dois de Garcia Lorca e um de Quevedo. Todos são citados complementando um episódio que o autor conta. Interessante pensar na influência de Garcia Lorca sobre o jovem Márcio, uma vez que o poeta foi vítima de seu pensamento contrário ao sistema político espanhol de seu tempo.[21]

1.7 - O espaço biográfico

No texto de Borges há gêneros canônicos que se misturam: o memorialismo, a autobiografia, biografia e o romance. Analisamos o que nos parece significante no estudo dos gêneros que é o caminho de construção narrativa que leva a essa hibridização. Ao fazer um estudo comparativo entre a autobiografia e o romance, Lejeune (2008) tenta desmitificar a ideia de que o último é mais verdadeiro. O crítico alerta que não se trata de descobrir qual detém a verdade. Nesse sentido, afirma que se deve compreender o romance "em relação" à biografia, "o que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um 'espaço autobiográfico'" (LEJEUNE, op. cit., 43). A definição desse espaço veio da necessidade de abranger diversas formas de narrativas autobiográficas.

Na esteira de Lejeune, Arfuch (2010) reformula essa definição para "espaço biográfico" na tentativa de abarcar as variadas escritas de si do

[21] Frederico Garcia Lorca foi um poeta espanhol que socialista convicto havia tomado posição a favor da República e, aos 38 anos, foi preso por ordem de um deputado católico direitista que justificou sua prisão sob a alegação de que ele era mais perigoso com a caneta do que outros com o revólver. Foi preso e executado por nacionalistas franquistas em 1936. Informação retirada do site: http://www.brasilescola.com/biografia/federico-garcia-lorca.htm

momento biográfico contemporâneo. A pesquisadora amplia o pensamento do crítico francês ao inscrever neste espaço não apenas os gêneros em si, mas seus desdobramentos, hibridizações, incluindo então a noção de "interdisciplinaridade" e "interdiscursividade". O espaço biográfico atual configura-se, ainda, a partir da reconstrução de uma vida para além da escrita: filmes, entrevistas, os realities shows, nas artes visuais, entre outros.

Ademais, Arfuch (op. cit.) atenta para a transformação da ideia de sujeito, do retorno do autor e, como consequência, do surgimento de narrativas em que "os jogos identitários de mascaramentos múltiplos", como a autoficção, são constantes (ARFUCH, op.cit., p. 62).

Inscrevemos a obra de Márcio Borges nesse "espaço biográfico contemporâneo", pois nela cruzam-se alguns gêneros de modo que sua classificação torna-se infrutífera.

O interessante no livro de Borges é como ele trabalha com o "horizonte de expectativas" do leitor ao assumir já em *Nota do autor* que essa mistura faria parte do texto. Em sua forma testemunhal de narrar, ele nos faz crer que se trata da verdade (talvez por isso o uso das cartas). Ao mesmo tempo, a expressão "experimento de ficção" intromete-se na leitura a partir dos diálogos, da beleza da escrita e da maneira romântica que retrata a amizade. Não esquecendo ainda a forma apaixonada que descreve Milton, seu biografado.

Nesse sentido, o texto de Borges que consegue articular diferentes gêneros discursivos – lembremos ainda do uso das cartas, poemas e letras de música – vai ao encontro do que argumenta Arfuch (op. cit.) de um espaço "como configuração maior que o gênero" (ARFUCH, op. cit., p. 63).

Ao retratar parte de sua vida, Borges não consegue fugir de estender a narração para seu grupo de músicos, para a história de Milton e do contexto de sua época. Analisando como os gêneros citados permearam o texto, surge-nos a indagação de porque Borges transita entre o "eu", "outro" e "nós" de maneira que a mistura desses gêneros torna-se imperativa.

Talvez seja justamente a ideia de compartilhar presente na obra que deixe o testemunho de Borges tão mesclado. Desse modo, ao falar de sua experiência (autobiografia) acaba inevitavelmente abordando a figura central do Clube, Milton (biografia). Busca falar também sobre os outros membros (perfis biográficos) e destaca o momento político que o cercava (memorialismo).

Percebemos parte do seu gosto estético, ao apresentar filmes, canções e poemas, e o ideal utópico de coletividade que sustentava na juventude. Tudo isso aliando sua escrita carregada da poesia de compositor que lhe é inerente ao material biográfico (ficcionalização do relato/romance de geração).

Nossa hipótese é de que a junção de (auto) biografia, memórias e romance, resultado de uma escrita que se aproveita da lembrança e da imaginação, é guiada pelo ideal de amizade. A compreensão desta é importantíssima, pois se trata da essência do texto de Borges.

1.8 - "Que notícias me dão os amigos?"

Borges deixa claro na obra que os sócios do Clube da Esquina nutriam uma amizade muito grande uns pelos outros. Mais do que isso, esforça-se para mostrar o sentimento de fraternidade entre eles. Talvez por isso não dissocie a sua história de seus companheiros e de Milton – seu grande amigo da juventude.

Na *Nota do autor*, ao afirmar que a "aventura" de sua vida é o encontro com Milton, já indica que a amizade dos dois artistas seria primordial na obra. O segundo capítulo, *Jules e Jim*, dá o tom do livro ao abordar a relação entre ele e Milton como algo sagrado, além do comum. Nesse cruzar de vidas, que ocorreu graças à vontade de tocar de Milton, Marilton Borges e companhia, Bituca e Márcio se aproximaram. Borges conta que no início Bituca o achava metido e ele considerava o cantor muito tímido, mas aos poucos foi se embriagando por sua "sonoridade original". Além disso, como Bituca ia muito à casa dos Borges para ensaiar com Marilton, a aproximação era natural.

Ao acompanhar o grupo do irmão Marilton em uma boate, Márcio convida Bituca para assistir ao filme *Jules e Jim*. Depois do show, ele e Bituca voltam juntos para o Levy

> Estávamos cansados, mas alegres e satisfeitos. A gente pressentia que estava nascendo ali muito mais que uma grande amizade qualquer. Um pacto de vida, uma promessa de futuro, um amor fraterno, um valor humano (BORGES, 2010, p. 55).

No episódio em que ele e Bituca assistiram exaltados ao filme três vezes seguidas, Borges tenta demonstrar como os dois se conectaram a partir daquele filme e o quanto era valiosa a relação que se solidificava a cada dia. Ele atribui ao filme o surgimento da parceria musical entre eles, pois menciona que foram direto para o apartamento de sua família, tomados por um forte desejo de criar algo. As três primeiras "filhas" – como ele e Bituca chamavam suas composições em conjunto – saíram naquela noite.

A partir daí, Borges narra como ele e Bituca não se desgrudavam. Saíam juntos o tempo todo, iam a bares e ficavam bêbados de batidas de limão, andavam pela cidade à noite a conversar e fazer planos:

> Tentávamos viver e realizar em nossas imaginações juvenis o sonho da amizade perfeita – Jules e Jim na capital das Alterosas. Éramos sempre vistos juntos. Juntos íamos ao cinema, juntos compúnhamos músicas, juntos varávamos a cidade em ônibus desconfortáveis atrás de comida e música boa, cada qual desejando e oferecendo para o outro o que tivesse de melhor em matéria de sentimento e afeição e de quase tudo o que ensejasse demonstrar dedicação e apreço mútuos (BORGES, op.cit., p. 100).

A ideia de "amizade perfeita" parece estar não apenas na obra de Borges, mas em torno da mitologia do clube. Bruno Viveiros Martins (2009), em sua dissertação, dedica um de seus capítulos a analisar a amizade no Clube, na tentativa de articular tal sentimento com o espaço da cidade. Martins (op. cit.) argumenta que o plano arquitetônico de Belo Horizonte, com muitas esquinas, privilegia o encontro das pessoas.

Demonstra, ainda, que os integrantes do Clube reuniam-se em bares, cinemas, casas de show trazendo novamente à cena pública a prática da convivência quase fraterna. Isso, para o autor, estaria ligado aos ideais do Clube que demonstravam a importância da amizade, visto que é tema de diversas canções. O Clube, dessa forma, exercita "a experimentação de novas formas de sociabilidade, dispostos no terreno físico e imaginário da cidade" (MARTINS, 2009, p. 96).

O ideal de amizade que é proposto pelas canções remete ao pensamento grego antigo em que fazer amigos é essencial para a República. Isso porque a *philía,* ou amizade, "reuniria os cidadãos em torno da

comunidade política existente [...] voltada para o bem viver dos homens: a cidade" (MARTINS, op. cit., p. 83).

Os modernos, no entanto, consideram que a amizade é algo muito íntimo. Estar estreitamente ligado a alguém, contar suas angústias, mostrar afeição são ações que se dão em momentos de privacidade. Eles retiram da amizade esse caráter político de unir a comunidade, pois ela pertenceria à esfera particular. (MARTINS, op. cit.).

Ainda de acordo com Martins (op. cit.), o Clube, através de suas canções, aborda a intimidade da amizade da era moderna, mas resgata, principalmente, a ideia de que esse sentimento pode ser realizado nos espaços públicos. Essa visão do Clube pode ligar-se à defesa da liberdade, já que o contexto político em que viviam era de repressão.

Analisando o conceito de "mineiridade" no Clube, Rafael Senra Coelho (2010) aborda em seu trabalho a amizade a partir do conceito de modernidade em Bauman. Coelho (op.cit.) vê o Clube na contracorrente do que a modernidade impunha: a fragilidade das relações afetivas.

O "ponto dos músicos", lugar onde compositores, cantores e instrumentistas reuniam-se em Belo Horizonte para tocar e trocar experiências, era onde se percebia a cena musical da cidade mineira, onde os laços estreitavam-se. Nesse sentido, Coelho (op. cit) também compreende a arquitetura urbana de Belo Horizonte propícia à formação de amizades: "a esquina se torna então um espaço de utopia, lugar de encontro e de celebração da amizade" (COELHO, op. cit., p. 26).

O Clube, seguindo essa linha, teria uma "proposta identitária baseada na amizade". Sua formação dependia disso. Indo de encontro à modernidade que prejudica as relações tornando-as cada vez menos duradouras e mais fragmentárias, o grupo resgatava um ideal romântico de coletividade através da amizade desinteressada que suas letras expunham. (COELHO, op. cit., p. 27)

Ainda que o caráter romântico do Clube da Esquina seja tema de nosso segundo capítulo, cabe aqui a colocação de Ciro Canton (2010). Para ele, a formação do Clube baseada na coletividade é marca de um romantismo que se faz presente na ideia do Clube. Não apenas como um valor. A amizade seria parte do processo criativo do grupo.

Essa marca do romantismo pode ser encontrada nas canções que celebram a união, a fraternidade e a amizade. São vistas em depoimentos dos membros do Clube. Canton (op. cit.) argumenta que a dissolução dos vínculos sociais é uma das características da modernidade capitalista que os românticos (como ele vê o Clube) contestam.

De forma parecida, Luís Henrique Assis (2000) tenta dar conta de quanto a amizade foi fator importante na compreensão do Clube como uma "formação cultural". Em suas investigações, Assis (op. cit.) deixa claro não haver um grupo, com integrantes definidos, mas sim a convivência de amigos e músicos que jogavam suas ideias nas canções para tocar as pessoas:

> A ligação [*entre os membros*] é remetida para além da esfera artística e de estratégias intencionais, para laços familiares e de amizade, fazendo do Clube uma formação alternativa aos tipos formacionais que lhe são contemporâneos, como os movimentos musicais, conjuntos e bandas (ASSIS, op.cit., p. 27).

O espírito de coletividade passada pelo Clube remete à visão de mundo dos músicos que acreditavam que a união e a consciência política eram armas de mudança do contexto vigente. Assis (op.cit.) aborda o estudo das formações, de sua organização interna para então relacioná-la com suas propostas à sociedade real. Desse modo, a amizade vivida e cantada pelo Clube vai ao encontro de seu ideal de um mundo mais solidário, menos individualista.

Como percebemos, a maior parte dos trabalhos sobre o Clube da Esquina aborda a questão da amizade de alguma forma. Reconhecemos, portanto, tal sentimento como ponto essencial ao analisar a obra do Clube. O livro de Borges não foge a esse aspecto, uma vez que é praticamente uma celebração desse sentimento.

A amizade é a força da narrativa. Ela, na perspectiva do gênero, contribui para nossa análise, posto que é a relação que se estabelece entre Márcio e Bituca e os outros sócios do Clube, além de ser destacada em grande parte do livro.

Ela está presente, ainda, quando Borges aborda sua vida independente do Clube. A obsessão por cinema é um traço autobiográfico constantemente lembrado na obra. O autor destaca os amigos e as discussões advindas da

paixão pelos filmes, através dos personagens Sérvulo e Dickson. Este último é importante porque foi ele quem, de fato, revelou a Márcio a luta clandestina pela democracia e abriu os olhos do compositor para o sacrifício de muita gente pela liberdade.

A relação de fraternidade com Bituca, o tempo todo ressaltada no livro, e a admiração mostrada por Borges ajudam a alçar Bituca a protagonista da história muitas vezes. Unindo a narrativa de sua vida a dele, Borges demonstra que o relato de sua juventude não poderia ser o mesmo sem a amizade e o amor que nutria por Bituca. Isso fica claro quando ele conta uma viagem que fizeram juntos a Três Pontas. Nesse episódio, conhecemos a família de Bituca, seus amigos do interior, o histórico de preconceito sofrido por ser negro, seu constante bom humor nas situações do cotidiano. Traços biográficos que se delineiam para o leitor a partir de uma viagem de amigos: “Bituca era alegre, jovial, bem-humorado, extrovertido, naqueles dias de Três Pontas. Havia intimidade e eu estava ali, íntimo” (BORGES, 2010, p.41).

A amizade de Márcio e Bituca se faz presente, ainda, nas cartas que Borges transcreve no livro. No entanto, seu conteúdo aponta uma preocupação com a relação dos dois que se tornou menos intensa com a vida adulta, a distância, o trabalho, entre outros.

Além disso, Borges narra, com menos detalhes, as amizades que Bituca faz depois de ir para o Rio de Janeiro, como Ronaldo Bastos e até mesmo Chico Buarque.

Ao falar sobre os outros integrantes do Clube, Borges também ressalta as amizades que surgiram naturalmente. Quando introduz Nelso Ângelo no enredo, traça um perfil biográfico do músico para, em seguida, contar como ficaram amigos, compunham juntos nas tardes na casa de Nelsinho e o fato de Bituca logo se tornar amigo dele também.

> Dias de intensa pulsação de vida tornaria tão duradoura a amizade nascida ali, naquelas tardes plenas.
> Bituca também se tornou amigo de Nelsinho Ângelo, vendo nele um pequeno gênio, com harmonias rebuscadas e surpreendentes. Passou a frequentar o Santo Antônio e Nelsinho passou a frequentar o Bigodoaldo’s. Veladamente influenciados por aquele jovem de personalidade forte, eu e Bituca compusemos *Coragem* (BORGES, 2010, p. 132).

Com a mesma estratégia, Borges apresenta algumas características básicas da biografia de Fernando Brant. Depois disso, conta como se tornou inevitavelmente amigo dele pelo intermédio de Bituca, saíam e faziam as coisas juntos:

> Nos sentíamos ligados pela amizade e pelo zelo que nutríamos por Bituca. A médio prazo, o aparecimento de Fernando significou pra mim a divisão de responsabilidades e tarefas. Bituca criaria um tema musical após o outro, estimulado pela gente, pelos filmes que assistíamos juntos (BORGES, op.cit., p. 122).

E assim Borges retrata sobre os "sócios" do Clube, sempre tendo a amizade como base. Flávio Venturini reunia-se com outra geração mais nova de músicos de Belo Horizonte, como os *The Beavers*, de Lô Borges e Beto Guedes. Estes últimos são lembrados também pela amizade que nutriam um pelo outro desde a infância. Além disso, Borges destaca o clima amistoso no período que precede o disco *Clube da Esquina I* durante as gravações. Percebemos, com isso, que na maior parte das vezes em que se refere aos outros personagens do Clube, Borges fala de amizade, afeição, parceria.

Diversas vezes, trata o tema de forma bastante poética. Sua amizade com os companheiros de Clube é descrita a partir de histórias ora divertidas, ora dramáticas. Seus momentos com Bituca são relatados com paixão e saudade. Os diálogos demonstram sempre grande sintonia de pensamento e emoção.

O autor parece reforçar com sua narrativa a "amizade perfeita" que já faz parte da mística do Clube. Sua relação com Bituca é romanceada, o que nos faz pensar que , na perspectiva do gênero, a amizade contribuiria também no caráter ficcional apresentado, o que justificaria a classificação de Borges de "romance de geração".

No entanto, na última parte do livro, *Outra História*, é mostrado, aos poucos, o afastamento de alguns membros do clube, principalmente Márcio de Bituca. Borges continua relatando o desenvolvimento da carreira de Milton, porém é perceptível o distanciamento dos compositores. E a vida pessoal de Márcio também se encaminha para além do Clube.

No episódio da gravação do disco *Clube da Esquina II,* Borges dá indícios de que o clima já não era mais o mesmo:

> O fato é que seis anos antes as coisas eram bem diferentes. Agora, minha turma não andava mais naquele "clube da esquina". O Teatro Dinossauro não estava lá. Don, Donna, Willie, Grahan, Igor, Carlão [...] Digo sem maldade: essa era a minha "pá" – os de minha convivência cotidiana. As coisas são como são (BORGES, 2010, p. 341).

Percebemos que a gravação não se parecia com o *Clube da Esquina I*, com todos os amigos contribuindo. Márcio passa a impressão de que Bituca estava assessorado por outros amigos e que o estúdio "tinha estrelas demais, tietagem demais" de modo que o pessoal do Clube mesmo com suas carreiras ainda por se consolidar não teve muito espaço. Mesmo assim, ele conta que tentou "dar o recado" com a letra de *O que foi feito de Vera* em que faz referência a canções antigas feitas em conjunto e com o último verso provocativo: "nem vá esquecer o que foi feito de nós".

As cartas que Bituca mandou também dão conta do esfriamento da amizade entre eles. Quando em uma delas ele comenta que escreveu "Canção da América", com Fernando nos Estados Unidos, Borges discorda contando que respeitava Bituca, mas a amizade exigia presença, "não somente um sentimento abstrato guardado dentro do peito, pra inglês ver" (BORGES, op.cit., p.369).

Borges conta que sua impressão era de Bituca realmente querer juntar todo mundo no estúdio durante a gravação de *Clube da Esquina II*. Isso porque entregou a mesma melodia que inspirou a canção *O que foi feito de Vera,* feita por Borges, para Fernando colocar letra. Bituca parecia desejar mesmo uma reflexão sobre a própria obra do Clube, posto que sua ideia vem de *Vera Cruz*, composição de Márcio e Milton de anos antes. Fernando, então, compôs *O que foi feito devera* que, de acordo com interpretação de Diniz (2010), "questionava sobre a continuidade dos sonhos e utopias que embalaram as relações dos membros do Clube da Esquina nos anos anteriores" (DINIZ, op. cit., p. 134). A canção de Fernando Brant vai ao encontro à de Márcio em relação à avaliação do passado e já começa com os fortes versos: "o que foi feito amigo/de tudo que a gente sonhou?"

Esses versos remetem, inevitavelmente, ao título do livro. Os sonhos, para Borges, fazem parte da condição do homem, é inerente a ele. Essa ideia, bem como a frase do título, estão na letras de *Clube da Esquina II:* "porque se chamava homem/também se chamavam sonhos/ e sonhos não envelhecem".

Parece que Borges pretende manter acesa a chama dos anos vividos durante a formação e ápice criativo do Clube (pelo menos para as gerações futuras). Ainda que as amizades já não sejam tão fortes, que alguns tenham ficado pelo caminho ou mesmo ressentidos com algo.

No penúltimo capítulo do livro, em referência ao fim de seu casamento com Duda e o fim da "comunidade" no casarão, Borges cita John Lennon: "o sonho acabou". Verso da música "God", primeiro álbum pós-Beatles de Lennon[22], a canção descreve a desilusão do artista com grandes ícones da sociedade, de Jesus passando por Kennedy até os próprios Beatles. A música vinha, desse modo, confirmar o rompimento artístico completo de Lennon com sua famosa banda. Desde então, a frase "o sonho acabou" vem sendo usada para decretar o fim de alguma utopia coletiva. Deixar o passado no passado.

A narrativa de Borges vai, justamente, na contramão desse pensamento. Ao terminar seu relato, ele conta uma visita à casa de Bituca, a mulher e os filhos de Márcio estavam presentes. Ouviram o novo disco *Ângelus* e a música *Novena,* com voz do irmão número doze Yé, emocionou a ambos. Bituca apertou forte a mão de Márcio, ele relembra a "amizade perfeita" que os unia, Jules e Jim. E o que não é mais.

> Muitas coisas mais tinham-se ido com aquele nome [refere-se à música Novena que antes era Paz do amor que vem], desaparecido junto com as sensações daquela distante noite em que saímos do Cine Tupi dispostos a merecer nossa indescritível felicidade. Por outro lado, como se para estabelecer a harmonia que deveria prevalecer em todas as épocas, a simetria dessa obra-prima que é a própria vida, muitas coisas tinham também emergido para ficar. Por exemplo, ficaria para sempre mais essa lembrança, próxima, íntima e atual como o contato de nossas mãos, e no entanto, distante e estrangeira como nossas lágrimas apaixonadas dentro daquele cinema; ficaria a nebulosa *viva chama da memória*; ficaria a esperança. Apesar de tudo ainda éramos viajantes do tempo. Muitos não haviam tido tanta sorte, Dickson, Schubert, Marisa, Luís Afonso, Agostinho, Elis, José Carlos...Para nós a vida ainda continuava transconrrendo sem cessar, nivelando tudo nesse transcorrer (BORGES, 2010, p. 367-368). [grifo nosso]

Molloy (2004) alerta que "o laço com o passado só adquire valor ao ser contado" (op. cit., p. 38). Talvez a escrita para Borges tenha essa capacidade.

[22] "God" é a décima faixa do disco "Plastic Ono Band", lançado em 1970. Informação retirada do site oficial do cantor: www.johnlennon.com.

Aproveitando-se da memória e da imaginação, ela seria uma forma de não deixar o sonho envelhecer.

CAPÍTULO II – *NADA SERÁ COMO ANTES*: A BIOGRAFIA DE UMA GERAÇÃO

A amizade é o ponto que guia a narrativa de Márcio Borges em *Os sonhos não envelhecem*. Ao tentar construir, através da escrita, o ideal de amizade perfeita entre ele e Milton, juntamente com os outros membros do Clube, Borges acaba por fazer um relato bem favorável ao grupo. Constata-se que a reverência do autor com a ideia do grupo sustenta a narrativa.

Nossa análise pretende agora compreender de que maneira Borges reconstrói sua história, a de seus amigos e da juventude de seu tempo, na tentativa de pensar uma possível biografia de sua geração.

A partir dessa reverência do autor, nossa hipótese é a de que Borges se apropria do romantismo presente nas letras do Clube para sua obra. Romantismo esse que se daria em duas instâncias: primeiramente, no próprio enredo e, em segundo lugar, na escrita nostálgica do autor. No entanto, é preciso explicar, antes de tudo, a concepção de romantismo e de nostalgia que estamos trabalhando.

2.1 - O conceito de Romantismo

A concepção de Romantismo exposta neste trabalho é a sustentada por Michael Lowy e Robert Sayre (1995) em *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade.* Antes de proporem uma definição, Lowy e Sayre (op. cit.) apresentam alguns conceitos expostos anteriormente por outros teóricos dos quais eles não partilham. Suas críticas dirigem-se a definições que enumeram as características do romantismo, sem explicar porque elas estariam unidas no mesmo fenômeno. Segundo os estudiosos, essa visão compreende o romantismo apenas como movimento literário.

Outra crítica, agora centrada na cultura, volta-se para os autores que o classificam como uma “visão de mundo” que foge do real. Tal ideia, apesar de presente em inúmeros românticos, não se sustentaria uma vez que a simples oposição à racionalidade “não é convincente”. (LOWY; SAYRE, op. cit., p.15)

Diante disso, os autores argumentam que falta uma análise do romantismo que abarque “toda a sua verdadeira extensão e multiplicidade”

(LOWY; SAYRE, 1995, p. 28). Sua proposta de conceito, então, não se limita apenas à arte, nem a um período histórico em particular. Eles compreendem o romantismo enquanto visão de mundo, sim, porém sem restringi-lo a uma área específica. Nesse sentido, a visão de mundo romântica pode se manifestar em diversos campos para além das artes, tais como o político, econômico, filosófico e sociológico. O romantismo, desse modo, é uma das formas de se compreender a cultura moderna, uma das várias tendências da área de Humanas.

Cabe ressaltar que utilizamos as palavras “romântico” e “romantismo” referindo-nos ao fenômeno, à visão de mundo e não ao adjetivo, que significa sentimental.

Eles partem da premissa de que “o romantismo é por essência anticapitalista” (LOWY; SAYRE, op.cit., p. 30). Por isso, situam o seu surgimento como resposta às mudanças ocorridas na economia e na vida das pessoas no início do século XVIII. Os autores postulam, ainda, que o fenômeno não acabou no fim do século XIX como se pensa. Eles afirmam que os movimentos artísticos do início do século XX – como o Surrealismo e o Expressionismo – foram influenciados pela visão romântica. Nos dias atuais, o pacifismo e o movimento ecológico seriam seus principais representantes.

Os críticos deixam claro que o romantismo é essencialmente antiburguês.[23] Surge como resposta ao advento do capitalismo e, por isso, “constitui-se enquanto forma específica de crítica da modernidade” (LOWY; SAYRE, op. cit., p. 33). Essa crítica recai, principalmente, sobre os “efeitos negativos” do capitalismo que afetam as classes baixas, mas também a elementos perdidos na vida em sociedade em decorrência do novo sistema econômico, tais como a dissolução dos laços sociais, a subjetividade do indivíduo, entre outros.

Lowy e Sayre atentam, no entanto, para o fato de que

[23] Vale ressaltar que, por outro lado, se pensarmos no aparecimento do romance, que se consolida no século XIX, ele é um produto que irá atender à classe burguesa.

> Deve-se igualmente observar que o romantismo é, queiramos ou não, uma crítica moderna da modernidade. O mesmo é dizer que, embora se revoltem, contra ele, os românticos não poderiam deixar de ser profundamente formados por seu tempo. Assim, ao reagirem afetivamente, ao refletirem e escreverem contra a modernidade, estão reagindo, refletindo e escrevendo em termos modernos. Em vez de lançar um olhar do exterior, de ser uma crítica oriunda de um "alhures" qualquer, a visão romântica constitui uma *"autocrítica" da modernidade (*LOWY; SAYRE, 1995, p. 39) [grifo dos autores].

Dessa forma, ainda que se oponham à realidade capitalista, os românticos estão nela inseridos. Tal posição faz com que estes sujeitos vivam, ao mesmo tempo, os sentimentos de revolta e melancolia. Essas duas características estão no cerne da definição de romantismo dos autores.

A revolta, na concepção de Lowy e Sayre (op. cit.), é como os indivíduos reagem à opressão que o modo de vida capitalista impõe. Já a melancolia é associada à crítica da modernidade, pois esta se ligaria à "experiência de uma perda", valores foram deixados para trás, o romântico manifesta insatisfação com a modernidade, visto que, para ele, ela não possui o que o indivíduo necessita de fato.

Antes de passarmos à análise do livro, cabe pontuar alguns elementos essenciais do romantismo, segundo Lowy e Sayre (op.cit.). Essas características são intrínsecas ao fenômeno, ou seja, seu posicionamento contrário à modernidade capitalista.

A primeira delas é o desencantamento do mundo. Está ligado à carência, à falta de algo do passado. Além disso, o desencanto surge muito da racionalização que o homem passou desde o advento das ideias iluministas. Talvez por essa razão, os românticos tentem sempre "reencantar" esse mundo, através do retorno às tradições religiosas, da admiração pelo místico e o fantástico. Pode-se citar, ainda, a utilização do mito nas artes ou seu estudo nas áreas de História, Filosofia e afins (LOWY; SAYRE, op. cit.).

Outra característica dos românticos é a oposição à quantificação do mundo. Eles atribuem os pontos negativos da vida em sociedade a essa necessidade burguesa de quantificar tudo a sua volta. Afirmam Lowy e Sayre:

> O declínio de todos os valores qualitativos, sociais, religiosos, etc; dissolução de todos os vínculos humanos qualitativos; morte da imaginação e do romanesco; enfadonha uniformização da vida; relação puramente utilitária dos seres

> entre si e com a natureza – originam-se nesta fonte de corrupção: a quantificação mercantilista. O envenenamento da vida social pelo dinheiro, e o envenenamento do ar pela fumaça industrial, são captados por vários românticos como fenômenos que resultam da mesma raiz perversa (LOWY; SAYRE, 1995, p. 59).

Nessa afirmação dos críticos, fica claro que os românticos priorizam os laços sociais profundos, a valorização da natureza e a liberdade imaginativa em detrimento da quantificação das pessoas e da supervalorização do dinheiro.

Eles são contrários, também, à mecanização do mundo. Resultado da quantificação deste, que prioriza a produção em série. Muito ligados à natureza e saudosos da harmonia que antes existia entre ela e o homem, os românticos ignoram o que é artificial, industrializado e "observam com melancolia e desolação os progressos do maquinismo, da industrialização, da conquista mecanizada do meio ambiente" (LOWY; SAYRE, op. cit., p. 63). Acreditam, com isso, que o ser humano também se torna mecanizado.

Além disso, há a oposição dos românticos à abstração racionalista que pode se dar através da valorização das emoções, como o amor, tema constante de sua literatura, bem como da apreciação da loucura, enquanto rompimento total da razão. No entanto, os estudiosos atentam que formas radicais de oposição à razão, como o fanatismo religioso e a intolerância, apesar de estarem presentes em algumas correntes românticas, não são características da maioria delas (LOWY; SAYRE, op. cit.).

O último aspecto marcante de crítica do romantismo à modernidade é a dissolução dos vínculos sociais. As pessoas deixaram de se comunicar na sociedade industrial. As cidades modernas com centenas de milhares de pessoas esbarrando-se com total indiferença a caminho do trabalho é a imagem da solidão. Os românticos sentem tristemente a diluição das relações humanas, o isolamento do indivíduo e sua incapacidade de se comunicar profundamente com o outro.

2.2 – *Resistindo na boca da noite*: a reação à ditadura

A escrita autobiográfica na América Latina, como já pontuaram Arfuch (2012) e Molloy (2004), é fortemente marcada pelo contexto. Por isso seus

autores, geralmente, são pessoas públicas, artistas e líderes políticos, sobretudo.

Nesse sentido, a narrativa de Borges aborda um período marcante da história do país. Os anos de ditadura não são apenas pano de fundo do relato, mas um componente importante da formação das personagens envolvidas.

A música do Clube da Esquina é altamente contestatória. Seus membros faziam parte da juventude que queria mudar o mundo, mas que, primeiramente, tinha de reconquistar sua liberdade.

Por essa razão, seria impossível Borges dissociar o conteúdo de seu livro da experiência de opressão sofrida durante os anos de ditadura. Pelo contrário, coloca-se como testemunha e vítima da violência, de toda restrição e controle que o regime militar infligia.

Na tentativa de confirmar nossa hipótese acerca do romantismo que impregna o livro e como ele contribui para a construção da imagem daqueles artistas, analisaremos, *a priori*, como Borges escreve sua história enfatizando a revolta de sua geração no que tange ao cenário político de seu tempo. A obra, nesse sentido, incorpora a contestação das músicas do Clube. Além disso, é bastante elogiosa em relação à consciência política de artistas e conhecidos de Márcio.

A palavra *revolta*, segundo o dicionário Houaiss, significa o ato de "provocar grande perturbação, de agitar; [...] rebeldia, insubmissão; perturbação moral, indignação, repulsa, náusea".[24] Para Lowy e Sayre (1995), ela é um dos resultados da modernidade, criticada pelos românticos. Estes possuiriam tal sentimento, uma vez que não aceitavam grande parte das características da sociedade capitalista moderna. Na perspectiva de Lowy e Sayre (op. cit.), a rebeldia do indivíduo romântico é, na verdade, indignação, desprezo. Neste trabalho, utilizaremos o termo no sentido que aplicam os pesquisadores americanos. O termo, aqui, significa inquietação, aversão a uma série de aspectos que concernem ao contexto político estudado.

Apesar desta palavra, no período de ditadura, implicar em ação política, ela será empregada no sentido descrito acima. Isso porque os integrantes do Clube da Esquina manifestaram sua repulsa ao contexto através das canções,

---

[24] Informação disponível em: http://houaiss.uol.com.br/ Acesso em: 30/05/2014.

mas não se envolveram em movimentos de resistência de forma mais ativa. A arte era seu meio de resistir.

Márcio Borges descreve como foi adquirindo consciência política aos poucos, visto que ainda depois do golpe era um “jovem alienado”. Vira a passeata, na Avenida Amazonas, que apoiava o golpe militar e era contrária ao comunismo, sem entender direito o que se passava. Narra que ele e Bituca, no início da amizade, observavam juntos os primeiros distúrbios na rua:

> Mas o fato de termos visto aquilo juntos – e com igual terror – não queria dizer muita coisa, porque o golpe de Estado tinha causado na juventude primeiro uma frustração muito grande e, imediatamente depois, uma paranoia sem precedentes. Achava Bituca tímido em excesso e não conseguia aferir o que ele pensava de tudo aquilo (BORGES, 2010, p. 31).

Depois disso, ele e os amigos começaram a sentir, de fato, que algo havia sido perdido com a instauração do regime militar. A tensão que a presença de policiais nas ruas causava, o medo que o camburão do DOPS impunha já eram indícios claros de que não se poderia mais conversar livremente nas avenidas de Belo Horizonte.

O personagem que abriu os olhos do jovem Márcio para questões políticas foi Sérvulo, seu amigo também cinéfilo que lia filósofos gregos, Marx, Engels e outros. Ele indicava filmes e livros para Márcio. No entanto, quem introduziu Márcio à luta contra o regime foi Dickson. Outro cinéfilo assumido, ele contou a Márcio sobre a resistência em Minas e o apresentou a algumas pessoas que participavam do movimento em Belo Horizonte:

> Dickson jogou fora a flor e sentou-se num banquinho de mármore com pés de ferro batido. Acompanhei. Então me explicou tudo o que sabia a respeito da militância na cidade, no estado inteiro, por todo o país. Deu siglas e linhas. Citou objetivos, estratégias e táticas. Para mim, foi a perda do resto da inocência. Estremeci ao pensar em tantos heróis anônimos e considerei minha própria vida bastante mesquinha e medíocre, enquanto o ouvia com paixão crescente (BORGES, 2010, p. 47).

Em seguida, Márcio, ainda estudante no Colégio Anchieta, considerou entrar em algum grupo clandestino, porém tinha medo por sua família e não acreditava que as pessoas arriscariam a vida por essa luta. Borges descreve

que, nessa época, era um pouco ingênuo e, apesar de indignado, um individualista.

Entretanto, com o passar dos meses, ele resolve participar, de alguma forma, da resistência ao governo militar. Compartilha um episódio em que fica clara a violência da polícia para com os militantes. Era 1965, os estudantes de Belo Horizonte decidiram fazer uma manifestação pacífica. Contudo, a situação saiu do controle e os agentes do DOPS estavam agredindo os estudantes:

> Das viaturas negras do DOPS, descalcadas com detalhes vermelhos e dourados, policiais à paisana lançavam bombas de gás lacrimogêneo. Algumas destas eram devolvidas por algum estudante mais afoito, de lenço amarrado no nariz. Eu mesmo tinha devolvido uma, momentos atrás. O PE a cavalo me deu a impressão de sorrir, ao levantar a espada para novo golpe [...] Num reflexo, me joguei no chão e rolei como um tronco. Ralei minha mão no cimento. O zunido de metal vibrando o ar passou bem perto de meus ouvidos. Se acerta, me arrancava a orelha. “Tenho de cair fora daqui”, pensei cheio de aflição. E olhe que a intenção da passeata era pacífica! (BORGES, 2010, p. 189).

Márcio fugiu, passando por muitos “sufocos”, como se esconder dos policiais em baixo de um caminhão. Ele comenta suas impressões daquele dia até então atípico:

> Estava chocado. Aquela violência grandiosa, impessoal, contra todos indistintamente, eu nunca vira antes. Ouvira falar e assistira nas telas dos cinemas, coisas de outros países, outras guerras. Mas daquela maneira, diante de meus próprios olhos, comigo em cena...Não seria a última vez (BORGES, op.cit., p.190).

A partir desse dia, Borges começa a incluir momentos em que o regime militar direta ou indiretamente interferia em sua história individual e também na de sua geração, seu país. Percebemos que a inocência a respeito das questões políticas, bem como sua descrença na luta contra o golpe foram se dissipando. Agora, ele sabia que vivia em um regime ditatorial.

Mais voltado, dessa forma, para as questões da militância, Márcio fez vestibular de Ciências Sociais na tentativa de se manter próximo dos estudantes, os que movimentavam seus dois interesses na época: a cultura e a luta contra o regime militar. Testemunhou a divisão da esquerda em diversas facções: umas que apoiavam a luta armada, outras mais moderadas, o

Movimento Estudantil “castrado pelo AI-5” transformando-se em grêmio literário e os muitos líderes que entraram para a clandestinidade.

Tudo isso acontecendo, principalmente, em resposta ao recrudescimento da “política” do governo com suas “medidas excepcionais” do AI-5. A ditadura passou a permear os meandros da vida em sociedade, sufocando a população, sobretudo, dos grandes centros, por todos os lados: “era o estilo, do guarda de rua ao servidor público, era a figura da ‘autoridade’, o vizinho delegado que passou a se sentir mais poderoso, o chefe de repartição subitamente tornado ‘importante’” (BORGES, 2010, p.205).

Márcio testemunhava essa violência e crescia nele “o espírito guerreiro [que] se fortalecia” a cada ação do regime militar que o impedia de se expressar, viver livremente, que afastava seus amigos, assassinava conhecidos, matava sonhos (BORGES, op. cit., p. 205).

Por essa razão, observamos como Borges demonstra, ao longo da narrativa, repulsa ao contexto de ditadura. Esta indignação com o presente é uma das características românticas fundamentais.

A concepção romântica de Lowy e Sayre (1995) parte da crítica ao capitalismo, através do sentimento de revolta e melancolia. Os críticos explicam que isso é fruto do advento do capitalismo. Os românticos aspiram a uma vida livre da miséria causada por este sistema, das relações guiadas pelo dinheiro, da perda dos valores humanos essenciais e, muitas vezes, da divisão em classes. A revolta, dessa forma, é a recusa do capitalismo vigente e pode aparecer através da inquietação, do questionamento, da luta.

Tal sentimento é percebido em diversos momentos no livro no que concerne ao período de ditadura. Apesar de compartilhar dos ideais de parte dos jovens do mundo naquela época (uma vida mais harmoniosa, com uma ligação maior com a natureza, o “paz e amor”, entre outros), a indignação de Márcio não se dava apenas contra o modo de vida capitalista. Era preciso, primeiro, combater o regime militar – que também era subalterno ao capitalismo, era a aversão à situação presente.

Analisaremos, portanto, como Borges descreve a rebeldia de sua geração no que tange à ditadura. O compositor utiliza, em alguns momentos, como estratégia a contagem dos anos do regime militar para que o leitor

perceba a passagem do tempo na narrativa, como uma forma próxima ao diário:

> Ditadura ano quatro.
> Três anos depois daquela tarde no Parque Municipal, em que Dickson me contara tudo o que sabia sobre movimentos clandestinos e "aparelhos" subversivos, muita coisa já rolara: havia companheiros mortos pela repressão, colegas desaparecidos. Os "Cequianos" ou já tinham rodado seu primeiro curta ou estavam em vias de o realizar; os festivais de música continuavam enchendo o Instituto de Educação e o Teatro Francisco Nunes; a toda hora explodiam manifestações e quebra-quebras na cidade, confrontação e repressão (BORGES, 2010, p. 190).

Ele usa desse artifício, ainda, para narrar rapidamente eventos que haviam ocorrido na vida de Bituca e dos outros integrantes do Clube. Tal estratégia não permite que, mesmo com a história bonita do Clube, o leitor se esqueça do contexto político do relato:

> Ditadura, ano quatorze. E eu que começara a ver aquilo adolescente...Já era casado e pai de dois filhos...Mas uma ditadura aos quatorze anos já está apodrecendo de velha. Essa senhora, aliás, já nasce velha e envelhece uma eternidade por dia. O que foi feito de vera? (BORGES, op.cit., p. 339).

O fragmento acima é emblemático, pois rompe com o relato apenas testemunhal. A ditadura é metaforizada pela ruína – "apodrecendo de velha", contrapondo-se ao ideal de que os sonhos não envelhecem. Ao perguntar "o que foi feito de vera?", retoma a canção "o que foi feito devera": "O que foi feito amigo / de tudo que a gente sonhou / o que foi feito da vida / o que foi feito do amor". Assim, Márcio Borges atualiza a canção, como espaço de resistência e olha o passado obscuro de forma duvidosa.

Utilizou ainda a expressão "ditadura total" para retratar atos de violência do regime contra artistas, líderes de movimentos de resistência ou quem apenas parecesse suspeito.

A insatisfação de Márcio crescia à medida que a ditadura afetava a si e aos seus companheiros. Borges relata que colegas haviam desaparecido ou entrado para a clandestinidade, alguns casos de pessoas conhecidas que foram mortas em manifestações e de parceiros que tiveram de sair do país, como Ronaldo Bastos.

Outro momento que marca a indignação do autor é o episódio do guerrilheiro José Carlos, citado no primeiro capítulo. Como José Carlos ficara em seu casarão comunitário, e pouco depois sua esposa e filho, Márcio ficou extremamente aborrecido com sua morte, noticiada na televisão como resultado de um tiroteio com a polícia, em Pernambuco. Márcio e seus companheiros do casarão sabiam que José Carlos estava em São Paulo quando foi encontrado e assassinado pela polícia. Em frente à TV, "caí sentado, abatido pela revolta, pelo desespero, pelo medo, pela dor, tudo junto" (BORGES, 2010, p. 307).

Márcio, no entanto, não ficou totalmente inerte a tudo que acontecia. O Clube da Esquina, principalmente através da figura de Milton Nascimento, gravou várias canções que, de alguma forma, denunciavam a falta de liberdade e eram contrárias ao regime militar. Eles acreditavam que sua música tocaria as pessoas de forma que se juntassem à luta contra o governo ditatorial.

Borges menciona algumas histórias de músicas que remetiam aos tempos de violência. Revela ainda que durante algum tempo, mesmo depois de famoso, Milton não conseguia trabalho porque as portas se fechavam para canções de teor ideológico, uma vez que a grande imprensa era "subalterna às exigências impostas pelo regime militar" (BORGES, op.cit., p. 234).

Ao abordarmos a revolta de Borges a partir dos relatos sobre as músicas, cabe destacar, primeiramente, o trabalho de Marcos Napolitano sobre o engajamento na MPB e sua relação com a indústria cultural nos anos 60.[25] Isso nos ajudará a entender qual a importância do artista na vida política da época e de que forma isso contribuiu na romantização da juventude daquele tempo.

A música popular brasileira dos anos 60 era articuladora da política e da cultura. Napolitano (2001), em sua tese, destaca a situação paradoxal da MPB em seu surgimento, uma vez que se instaurava enquanto instituição sociocultural de cunho político e ideológico, ao mesmo tempo em que incorporava elementos da indústria cultural, aderindo às novas estratégias de mercado.

---

[25] Marcos Napolitano escreveu a tese intitulada "Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)", publicada em 2001, pela Editora Annablume.

O golpe militar de 64 abalou a esquerda e os nacionalistas que apoiavam o governo de João Goulart. No entanto, apesar de o regime implantado destruir organizações e sindicatos, “não se preocupou de imediato com os artistas e intelectuais de esquerda. Como é sabido, entre 1964 e 1968 houve relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância do regime autoritário” (NAPOLITANO, 2001, p. 39).

Nos primeiros meses que se seguiram ao golpe, artistas e intelectuais ligados à esquerda nacionalista sentiam-se frustrados, posto que a derrota para os militares ocorreu de maneira muito tranquila e eles, enquanto agentes culturais, falharam em despertar uma “consciência social” que lutasse a favor de João Goulart.

Contudo, entre 1964 e 1968, com a dissolução de organizações de cunho propriamente político, a cultura foi valorizada pela esquerda na medida em que era seu único espaço de atuação capaz de despertar a “consciência social” (NAPOLITANO, op.cit., p. 40).

O golpe trouxe à tona o fato de que a arte de conteúdo político deveria ser massificada. Inicialmente, os artistas de esquerda apresentavam-se apenas no circuito universitário. Por essa razão, aqueles que eram contrários ao regime militar estavam diante de dois desafios: abrir-se ao mercado e fazer sua música se voltar mais para o povo.

A abertura da MPB a outros meios para além do circuito universitário se deu através da relação da música com a TV em meados dos anos 60. Com isso, a MPB passou a alcançar um público de maior faixa etária, bem como de classes média alta e baixa que possuíam o aparelho televisor. Ademais, as pessoas que ouviam rádio, acostumadas com a antiga música popular, como marchinhas e sambas-canções, começaram a migrar para a TV e a ter contato com a MPB “renovada” e engajada (NAPOLITANO, op. cit., p. 61).

A canção engajada, dessa forma, passou a fazer parte da produção musical brasileira nos anos 60 e início dos 70. Em 1969, afirma Napolitano (op. cit.), o público que geralmente priorizava canções de artistas estrangeiros passou a consumir o que se produzia no Brasil. Percebemos, diante disso, que artistas nacionais passaram a ser importantes no nosso mercado musical.

Apesar da demanda do mercado, o surgimento dos festivais e da relação com a TV, o historiador atenta que a MPB, mesmo sendo mais sofisticada, não se isolou do “sistema mercantil” (NAPOLITANO, 2001, p. 73).

Em meados da década de 60, o tema da resistência era o principal na produção artística de esquerda que buscava conscientizar a partir de sua arte. Mesmo com a instauração do AI-2 (Ato institucional, nº 2), de 1965, com mudanças que delimitaram os espaços em que se pensava e fazia política, Napolitano (op. cit.) assegura que o regime militar não possuía, no período do governo de Castelo Branco, a mesma força na área econômica, desgastando-se com a elite empresarial. Por esse motivo,

> Havia uma sensação, incrementada pelo espaço relativamente livre que os intelectuais de esquerda ainda possuíam na cena pública, que o regime militar, ao se isolar de setores sociais importantes, não conseguiria manter-se por muito tempo no poder. O vigor súbito que o movimento estudantil adquiriu, retomando as manifestações de rua a partir do segundo semestre de 1966 e o lançamento da Frente Ampla, em novembro (que unia antigos inimigos, Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e João Goulart), deram um novo alento aos segmentos que resistiam aos militares.Coincidentemente, entre setembro e novembro de 1966, o triunfo da MPB e o sucesso popular do II Festival da TV Record indicavam que a cultura mais uma vez retomava a sua vocação de dinamizar o processo de resistência civil. (NAPOLITANO, op.cit., p.97).

No entanto, ao se colocar como meio da “resistência civil”, os artistas depararam-se com a questão do engajamento enquanto exigência na própria arte. Surgiu, nesse período de muitos festivais, a discussão a respeito do que era uma canção engajada, qual seu limite e que caminho a MPB deveria seguir. Além disso, havia o processo da indústria cultural firmando-se no meio artístico brasileiro.

Muitos pensavam que ao mesmo tempo em que a música popular deveria partir de gêneros consagrados de nossa tradição, como a moda de viola, o samba e a Bossa Nova, fazia-se necessário, também, abordar o contexto político de ditadura, bem como agradar o público e provocar a vendagem de discos.

Saber articular as demandas do mercado com o comprometimento político era o desafio dos músicos na era dos festivais. Por essa razão, alega Napolitano (op.cit.), cantores que eram radicais em suas posições a respeito do

mercado tiveram suas carreiras interrompidas, como Sérgio Ricardo, Sidney Miller e, depois de um tempo no auge, até mesmo Geraldo Vandré (NAPOLITANO, 2001, p. 134).

O artista de esquerda não procurava deixar seu compromisso com a resistência, porém era interessante participar do jogo comercial. Até porque os festivais (principal propaganda da época) eram importantes na divulgação das ideias políticas. Nesse sentido, a MPB firmou-se através de artistas que conseguiram articular músicas de conteúdo ideológico e qualidade estética com sucesso comercial. Essa foi sua diferença em relação à canção puramente de protesto.

Márcio Borges aborda esse momento de consolidação da MPB e da indústria cultural em seu livro:

> Os festivais de música promovidos pelas redes de tevês, apesar de acusados de favorecer os interesses dos patrocinadores comerciais, tinham revelado o que havia de melhor nesses últimos anos: Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola e o próprio Bituca. Foi a partir desses eventos que a sigla MPB tornou-se parte integrante do vocabulário das pessoas bem pensantes (BORGES, 2010, p. 216).

Podemos perceber, através do texto de Borges, contudo, que alguns procedimentos e métodos da indústria cultural causavam mal-estar nos artistas engajados. Entretanto, ela não deixava de ser um instrumento na sua luta pela conscientização das várias camadas da sociedade. Diante disso, alguns artistas com maior desenvoltura e trânsito, como Caetano Veloso, souberam aproveitar bem o espaço na mídia.

Dentro desse processo, os artistas eram desafiados pelas situações que iam surgindo no cenário político “como dar conta dos novos impasses ideológicos gerados pela radicalização das opções políticas por parte de importantes setores de esquerda, que adotariam a guerrilha como tática principal de luta” (NAPOLITANO, op.cit., p. 142).

Além disso, havia a preocupação em não repetir fórmulas musicais, característica do mercado fonográfico. Este, aliás, gerava outro impasse: a música não poderia ser fácil, mas se fosse difícil demais o público rejeitaria. O artista engajado não podia ignorar tais fatores. Borges aborda esse assunto ao descrever a recepção ruim de um dos shows de Milton. Para ele, havia uma

tendência a querer comparar Bituca a Caetano e Chico Buarque, sendo que Milton é um músico muito diferente. Narra, ainda, que as pessoas, e também os críticos, não entendiam seu “ecumenismo inter-racial, internacional, interplanetário” (BORGES, 2010, p. 282) e ele se sentia um pouco responsável por tal rejeição, visto que era um dos letristas de Milton. Em seguida, Borges abranda o tom da recepção do show e brinca ao contar que seu tio o alertou sobre as suas letras complicadas:

> O carioca Silvinho, cento e dez quilos, disse no tom de quem dá um conselho vital, como quem avisa sobre os males do cigarro a um fumante inveterado:
>
> - Tem que ir no Chacrinha. Tem que fazer música fácil, de refrão. Tem de parar de fazer essas coisas pra intelectual. Intelectual não vê televisão, nem compra disco (BORGES, op.cit., p. 282)

Quando a guerrilha tornou-se uma realidade, muitos músicos de esquerda foram questionados a respeito da efetividade da canção enquanto arma de resistência. A crítica, vinda da própria esquerda, partia do princípio de que o simples ato de cantar não significava fazer parte da luta. A acusação era de que, mesmo com o sucesso dos festivais, a MPB alcançava apenas a classe média. Além disso, na perspectiva da guerrilha, era preciso agir, não cantar. (NAPOLITANO, 2001, p. 151).

A revolta de Borges, enquanto compositor, passou por tais inquietações, como ele conta em sua narrativa:

> Quanto a mim, senti Bituca triste, mas andava eu próprio meio deprimido e esmorecido, me prometendo fazer mil coisas, mas incapaz de sair do lugar, bebendo demais, sufocado dentro de uma revolta que não tinha como exteriorizar diante da gigantesca muralha do medo, dividido entre duas vontades, dois sentimentos contraditórios de missão e predestinação, duas opções abertas naquele momento à frente do jovem homem de 23 anos que eu era: a luta armada e seu consequente purgatório de clandestinidade e tensão, opção de Ricardo vilas, que desaparecera logo depois de tocar com Bituca, ou a luta desarmada e seu consequente purgatório de paranoia, sensação de vazio e tédio que vinha a ser a vida de poeta errante, dirigindo shows aqui e fazendo letras acolá, com noitadas nos bares, sessões de ensaios, conversas técnicas, especializadas (BORGES, op.cit., p. 224).

Todos esses acontecimentos acabam angustiando Márcio. A sensação de constante inquietude e certa tristeza presente em algumas correntes

românticas é confirmada, pela primeira vez, a partir do trecho acima. A frustração de Márcio liga-se ao pensamento romântico, uma vez que é característica dessa tendência a insatisfação consigo mesmo, desassossego, diante da impossibilidade de ação.

A instauração e institucionalização da MPB como a concebemos se encerra, segundo Napolitano (2001), com o fim dos festivais, em 1969, em que as emissoras deixam de ser meio de divulgação musical; a indústria fonográfica já estava estabelecida no Brasil com gravadoras multinacionais; e o endurecimento do regime militar após o AI-5, que prendeu artistas, além de fazer muitos deles se exilarem. Este último:

> explica, em parte o caráter de "resistência" que a MPB consolidou nos anos 70, ajudando a mitificar a era dos festivais da canção. A partir da sensação de "vazio cultural", pós-AI-5, se consolidou a ideia de que o ciclo dos festivais constituiu uma época historicamente determinada, aglutinadora de grande participação, politização e experimentação estética (NAPOLITANO, op.cit., p. 227-228).

Como afirmou o historiador, o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, foi um marco histórico importante na institucionalização da MPB entendida como frente de resistência daquele período. "O golpe dentro do golpe" dificultou a atuação da esquerda contra o regime. Com o AI-5, militares de extrema direita acentuaram a busca por estudantes, guerrilheiros, artistas, intelectuais e políticos que eram uma ameaça ao sistema ditatorial, com atentados, prisões, tortura e assassinatos. O Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais foram obrigados a entrar em recesso, exterminando, assim, os últimos resquícios de democracia. (RIDENTI, 2000, p. 40)

Juízes e funcionários públicos tiveram seus direitos políticos suspensos, foram demitidos ou aposentados às pressas pelo governo. Além disso, a censura tornou-se mais rígida, controlando os meios de comunicação e abafando a "agitação política e cultural do período". (RIDENTI, op. cit., p. 41)

Grupos armados intensificaram suas ações contra o regime, pois perceberam que não haveria outra forma de reconquistar a democracia a não ser através da luta armada. Contudo, a ditadura aprimorava suas formas de reprimir as ações dos guerrilheiros, criando órgãos de inteligência, como a Oban e o DOI-CODI, com permissão extraoficial para torturar e assassinar os

guerrilheiros capturados. Muitos destes não tiveram suas mortes declaradas e seus corpos não foram encontrados até hoje. (RIDENTI, 2000, p. 41)

Borges narra sua percepção do contexto político depois da instauração do AI-5 no país:

> Estudantes são mortos em Ohio. São mortos no Rio. São mortos em toda parte, ah*, look at all these lonely people*...Galeno sumiu. Beto Freitas sumiu. Inês sumiu. Ricardo Vilas sumiu; os que não caíram ainda ou não se exilaram viraram *freaks* nas ruas, na praia, no mato, que ninguém quer morrer e a morte agora ronda a juventude. A barra pesou. Paranoia relativa no ar. Mamães extremosas queimam livros comprometedores de seus filhinhos queridos, que sequestram pessoas e explodem bancos quando somem de casa (BORGES, 2010, p. 199).

E ainda:

> Os milicos endurecem de rancor contra o povo que quer mudanças. Doze artigos desabam sobre nós e tornam todos os brasileiros reféns indefesos da ditadura. [...] 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 passives de apreciação judicial. Lei de Segurança Nacional. A barra pesou. O Movimento Estudantil vai se desmobilizar, parado a ponta da 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 (BORGES, op.cit., p. 200).

Após o AI-5, dessa forma, muitos artistas foram para o exílio, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Da turma do Clube, Ronaldo Bastos teve de ficar um tempo fora também. Esse período faz parte da narrativa de Borges e contribui para a questão da revolta aqui discutida, bem como para o papel delegado à MPB nos anos 70 como meio de resistência da época:

> Bituca diria a respeito daquele momento:
> - Foi uma revolução. Bicho, todo mundo ou fugiu, ou está no exílio, ou dançou. Ficamos nós, como resistência. Vamos levar isso em frente.

> Verdade. Naquele momento éramos nós e os estudantes. Juntos (BORGES, 2010, p. 238).

Borges discorre, ainda, sobre algumas canções que os integrantes do Clube compuseram no período como “Menino”, de Ronaldo Bastos e Milton Nascimento. Ele narra que ficou extremamente tocado com “Menino”, pois era uma homenagem ao estudante Edson Luís, que fora morto durante uma manifestação no Rio:

> Chorei ao cantar aqueles versos escritos em letra miúda, num papel que Ronaldo segurava com mão trêmula, enquanto Bituca virava um lamento vindo lá do fundo, voz e violão:
>
> *Quem cala sobre teu corpo*
> *Consente tua morte* (BORGES, op.cit., p. 191).

A música não foi gravada porque o tema era pesado, triste e os artistas não queriam parecer oportunistas.

A frustração e tristeza de Márcio também aparecem ao expor sobre as pessoas próximas “desaparecidas”. Ele conta do amigo pianista Tenório Júnior, que depois de uma viagem à argentina não foi mais visto:

> Tínhamos ficado bastante amigos durante a gravação do disco do tênis, ensaiávamos em sua casa, Lô ao violão, ele ao piano. Era um cara que sempre estaria em nossos planos musicais. Nem eu nem meu irmão poderíamos imaginar que nunca mais o veríamos nesta vida. Tristes tempos... (BORGES, op.cit., p. 345).

O AI-5, além disso, aumentou a rigidez com relação ao que era produzido no meio cultural. Borges descreve que durante a gravação de “Milagre dos Peixes”, em 1973, ainda traumatizado pela morte do guerrilheiro José Carlos, ele e Bituca, fãs de Caymmi, compuseram “Hoje é dia de El Rey”. A música era inspirada em “Suíte dos Pescadores”, do compositor baiano, e mostrava pai e filho dialogando “num clima de alegorias pesadas e atmosfera musical densa e expressionista” (BORGES, op.cit., p. 314). No entanto, a música foi totalmente vetada pela censura e Milton Nascimento chamado para depor no DOPS. Isso, contudo, não impediu um irado Milton de gravar. A canção foi lançada no álbum, sem a letra.

O álbum “Milagre dos Peixes”, por ter sido gravado durante um período de enrijecimento do regime, é bastante representativo no que concerne à resistência contra a ditadura. Rodrigo Oliveira, em sua dissertação “Mil tons de

Minas", afirma que é notável neste álbum a "necessidade de enfrentar a opressão local e mundial, o ambiente do Brasil em 1973, as políticas estatais dos militares" (OLIVEIRA, 2006, p. 71). [26] O pesquisador defende ainda que o nome do disco remete ao "milagre econômico", sustentado pelo governo, numa tentativa de ironizar essa busca constante pelo enriquecimento, ao invés de voltar-se para a natureza valor da contracultura.

Além de "Hoje é dia de El Rey", Borges demonstra sua predileção pela música-título "Milagre dos Peixes", composta por Brant e Milton:

> "Milagre dos Peixes", por refletir a atualidade de meus próprios sentimentos naqueles dias sombrios, ganhou na minha predileção por um risquinho de luz a mais, um quase nada que me fez considerá-la então – e para sempre – a única e verdadeira obra-prima de Fernando (BORGES, 2010, p. 313).

Borges explica o surgimento de outras canções que, de alguma forma, remetiam à ditadura, principalmente, as compostas por ele, Ronaldo Bastos e Fernando Brant – os três parceiros de Milton que mais associavam suas músicas às questões políticas da época. Músicas como "Irmão de Fé", "Rio Vermelho", "Sentinela", "Gran Circo", "Tudo que você podia ser", "Fé Cega, Faca Amolada", "Quatro Luas", entre outras. Sobre as duas últimas, Borges conta como via seus parceiros empenhados em denunciar o regime que, direta ou indiretamente, influenciava suas vidas.

> Nelson Ângelo e Ronaldo Bastos haviam acabado de compor "Quatro Luas", a cuja letra não prestei atenção no momento, mas que, depois, diante dos fatos posteriores, Ronaldo tendo de sair de circulação por uns tempos, indo viver em Londres, pude perceber o reflexo de suas incertezas e angústias naquela hora difícil:
>
> *...a violência, bandeira*
> *que eu vou levar*
> *pensei nunca mais voltar*
> *pensei, pensei...*(BORGES, op.cit., p. 211)

[26] Rodrigo Francisco de Oliveira defendeu a dissertação intitulada "Mil tons de Minas – Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira", na Universidade Federal de Uberlândia, em 2006.

A respeito de “Fé Cega, Faca Amolada”, que está no álbum seguinte à “Milagre dos Peixes”, “Minas”, Borges representa um período em que Milton está intensamente revoltado com a situação política:

> Foi o período mais aberto de que me recordo de o [Milton] presenciar vivendo em relação aos aspectos políticos, estéticos e filosóficos da vida. Bituca realmente queria fazer alguma coisa, reagir de alguma forma aos arbítrios da censura, no nosso caso particular, e dos Atos Institucionais, que tanto mal espalhavam pelo Brasil inteiro. Talvez minha proximidade com a tragédia de José Carlos da Mata Machado possa tê-lo sensibilizado de algum modo. Cantava com grande autenticidade de sentimentos os versos rasgados de Ronaldo:
>
> *Agora não pergunto mais*
> *Aonde vai a estrada* (BORGES, 2010, p. 329).

Pudemos perceber até aqui de que forma o contexto de ditadura contribuiu para o estabelecimento da MPB, bem como para a posição dos músicos enquanto articuladores entre a política e a cultura. Ridenti (2000) defende que a opinião de artistas daquele período tem ressonância até hoje, pois as classes subalternas passam por “dificuldades de identidade e representação”. Segundo ele, foi justamente a partir dos anos 60 que a “intelligentsia” da classe média tornou-se “tradutora das demandas sociais”. (RIDENTI, op.cit., p. 53). Entretanto, diante do silenciamento de líderes propriamente políticos, restou aos artistas este papel.

Ao relatar as situações tensas que passou devido ao regime militar, as canções compostas por ele e amigos, o modo como a ditadura afetava Milton Nascimento e, além disso, ao questionar se seu papel como compositor era suficiente, Borges afirma ser, indiretamente, partícipe da resistência e, por isso, “tradutor” das questões sociais. Articulador entre a política e a cultura, assumindo sua insatisfação para com a situação vigente.

Borges demonstra a indignação de toda classe artística e de muitos outros jovens da época. O apelo à mudança, tantas vezes mencionado pelo autor, vai ao encontro da ideia do sonho enquanto passo para transformação.

No entanto, esse sentimento de revolta, ao menos da forma como se manifestava nos anos 60, não existe mais. Isso não apenas engrandece as personagens do livro, mas também coloca o narrador/personagem numa

posição de testemunha privilegiada. Este parece ser, de fato, o trunfo do compositor, vaidoso do seu lugar dentro dos acontecimentos.

A análise em torno da insatisfação de Borges com o período narrado é importante para compreendermos como ele constrói a biografia de sua geração – outro gênero além dos já estudados no primeiro capítulo. Tal termo é, normalmente, empregado pela crítica literária quando a narrativa individual representa, de certa forma, não apenas a vida do protagonista/biografado, mas também de pessoas de sua época. Abarca, então, um cenário histórico marcante, destacando um grupo com características semelhantes.

A memória autobiográfica do passado parece restringir-se à lembrança individual, ou seja, é através das experiências pessoais que se remete à memória coletiva. A biografia de uma geração, desse modo, vai ter valor histórico. Ao contar sobre sua vida e o Clube, Borges narra também a história do país. Nesse sentido, o termo biografia de geração está intrinsecamente ligado ao memorialismo discutido no primeiro capítulo. Agora, contudo, destacamos a juventude que possuía os mesmos ideais de Márcio, principalmente, na figura dos artistas da época.

Diante disso, cabe a lembrança a respeito da gravação de *Canción por La Unidad de Latino America,* do cubano Pablo Milanés e Chico Buarque, de 1975. Tal música está presente no álbum Clube da Esquina II, com interpretação do próprio Chico Buarque e Milton Nascimento. Ressaltamos essa composição, posto que ela aborda justamente uma utópica união entre o Brasil e a América Latina. Digo utópica, porque até o momento, havia uma distância entre os agentes culturais das duas esferas:

> Realizavan la labor
> De desunir nossas mãos
> E fazer com que os irmãos
> Se mirassem con temor
>
> Cuando passaron los años
> Se acumularam rancores
> Se olvidaram os amores
> Pareciamos extraños

Marcelo Ferraz de Paula (2011) afirma que esse distanciamento do Brasil em relação aos países latinos

> Foi duramente questionado por uma geração de artistas interessada em estabelecer vínculos solidários que privilegiavam o diálogo do Brasil com os vizinhos latino-americanos. Frente à barreira do idioma, que por sua vez gera barreiras culturais que não merecem ser subestimadas, estes autores assumiram a missão de criar pontes capazes de definir uma maior circulação cultural entre os países. A música popular dos anos 70 está marcada profundamente por este esforço (PAULA, 2011, p. 4)

Apesar da enorme barreira do idioma, o Brasil assemelha-se aos outros países da América Latina em algumas questões relevantes, como a formação a partir das colonizações e os regimes ditatoriais nos anos 60 e 70. Interessante perceber que o contato proposto na letra surge da importância da história e da necessidade de ação política. A união se dá a partir da mistura de idiomas ao longo da música e da ideia de solidariedade, sobretudo, pelo contexto vigente:

> A História é um carro alegre
> Cheio de um povo contente
> Que atropela indiferente
> Todo aquele que a negue
>
> [...]Quem vai impedir que a chama
> Saia iluminando o cenário
> Saia incendiando o plenário
> Saia inventando outra trama
>
> Quem vai evitar que os ventos
> Batam portas mal fechadas
> Revirem terras mal socadas
> E espalhem nossos lamentos
>
> E enfim que paga o pesar
> Do tempo que se gastou
> De las vidas que costó
> De las que puede costar

Assim como a letra desta música, o aspecto testemunhal das narrativas latino-americanas revela a o caráter coletivo pleiteado pelo texto autobiográfico (MOLLOY, 2004). Diante disso, questões como o quadro histórico, a vinculação a determinado conjunto e a solidariedade entre grupos em situações parecidas tornam-se corriqueiras nas manifestações artísticas que remetem àquele período. A música de Pablo Milanés e Chico Buarque reflete a dimensão sobre o papel do artista em tal contexto. Ela está em conformidade com a narrativa de Borges na medida em que destaca a participação do artista no aspecto integrador, na formação dos vínculos, na articulação entre a política e a cultura e na busca da utopia. Como afirma a canção:

Já foi lançada uma estrela
Pra quem souber enxergar
Pra quem quiser alcançar
E andar abraçado nela

Pensamos a obra de Borges, aqui, também como uma biografia de geração. Ao escrever sua experiência, o autor abarca parte da vida de uma geração de músicos e compositores. Seu relato vai, assim como a música, materializar de forma bem clara a questão da utopia, a relação do artista com a história e seu tempo e também para além dele.

Outro aspecto que contribui para nossa análise é entender de que maneira o romantismo ajuda a compor a obra, bem como auxilia na construção da imagem que o autor/narrador quer passar de si, de Milton e do Clube da Esquina.

Ao demonstrar sua insatisfação com o contexto de ditadura e o desejo de usar suas músicas como meio de resistir, Borges reforça o caráter romântico dos ideais de artistas de esquerda da época. Contribui, ainda, para a concepção, a que se refere Napolitano (2001), de que os artistas da MPB foram heróis da resistência e, com isso, na mitificação da juventude daquele período.

Márcio Borges, dessa forma, tece elogios à classe artística de seu tempo. É óbvio que sua rebeldia e a participação dos músicos na oposição à ditadura são plausíveis. Estamos tratando das formas de criação de personagens que, discursivamente, legitimam ou mitificam alguns nomes do cenário musical. Diante disso, a (auto) biografia é favorável a sua geração.

2.3 - Nostalgia: *o que foi feito devera/ o que foi feito de Vera*

Ao contrário do que afirma o senso comum, o romantismo não terminou no século XIX. Lowy e Sayre (1995) defendem que “a persistência de uma cultura romântica até nossos dias foi ignorada, negada, talvez até mesmo recalcada” (LOWY; SAYRE, op.cit., p. 219).

Os românticos do século XX carregavam a mesma essência dos anteriores: repúdio à sociedade burguesa capitalista. Sabendo, contudo, da impossível volta a um passado pré-capitalista, eles pregavam a valorização do

homem em detrimento da sua mecanização. Exibiam, ainda, o mesmo desencantamento e criticavam a dissolução dos vínculos sociais e a quantificação do mundo.

Através de seu livro, Márcio Borges demonstra fazer parte desse grupo que se caracteriza pelo desencantamento. Este surge muito em vista do contexto ditatorial, mas passa também pelos valores da contracultura que o compositor parecia compartilhar.

Associamos a representação de sua geração ao pensamento romântico, posto que apresenta os aspectos fundamentais dessa tendência. Na tentativa de esboçar uma tipologia do romantismo, Lowy e Sayre (1995) dividem-no em: *restitucionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário e/ou utópico*.

Entendemos que Márcio e o Clube possuíam uma visão de mundo próxima do "romantismo revolucionário e/ou utópico", por essa razão não abordaremos os outros tipos. Ao contrário destes, o romantismo revolucionário não acreditava em um retorno total ao passado pré-capitalista. Ele objetiva ao fim do capitalismo, ao surgimento de um novo sistema que seja igualitário. Na sociedade do romantismo revolucionário, aspectos positivos do capitalismo e do período pré-capitalista seriam utilizados.

Esse tipo de romantismo subdivide-se em outros cinco. No entanto, é interessante aqui pensarmos apenas nas características essenciais do romantismo revolucionário e/ou utópico que encontramos na perspectiva apresentada por Borges. São elas: igualdade entre as pessoas, independente de classe ou etnia; o combate à industrialização se esta diminui o valor do homem; a liberdade humana em primeiro lugar, inclusive a de criação; e a retomada dos vínculos sociais.

O compositor não parece querer voltar totalmente a um passado imaginado, aproveita-se em parte das inovações da indústria musical, porém sente falta de maior comunhão entre as pessoas, supervaloriza a criação artística, além de sua defesa da liberdade que ficou marcada por sua oposição ao regime militar. Enfim, fica claro que Borges reafirma com sua narrativa (as músicas do Clube já indicavam isso) ser ele e o Clube "herdeiros do romantismo revolucionário" (CANTON, 2010, p. 71).

Passando pelos movimentos de vanguarda, como o Expressionismo e o

Surrealismo, Lowy e Sayre (1995) chegam ao Maio de 68, ligando-o ao pensamento romântico. Cabe aqui a associação aos ideais de Márcio Borges, pois além de ser contrário à ditadura, o autor dedica-se a exaltar os valores de seu tempo de forma nostálgica. É preciso, portanto, compreender que valores eram estes que caracterizavam parte de sua geração.

A rebeldia da juventude, na década de 60, alastrou-se por todo o mundo. Houve manifestações pacíficas, experiências de vida comunitária, várias ações de contracultura, entre outros. Lowy e Sayre (op. cit.) atentam que o chamado "espírito de Maio", iniciado na França, questionava "a modernização capitalista e da sociedade de consumo" além de tentar colocar "a imaginação no poder"(Lowy e Sayre, op.cit., p.240).

A influência do romantismo nos movimentos do Maio de 68:

> manifesta-se também no sentimento de ter reencontrado uma comunidade humana, na experiência da revolução como festa, nas palavras de ordem irônicas e poéticas pichadas nos muros, no apelo à imaginação e à criatividade coletivas como imperativo político, enfim, na utopia de uma sociedade liberada de toda alienação e reificação (LOWY;SAYRE, op.cit., p. 241).

Quando falamos na nostalgia de Borges, entendemos que ela se faz no ato da escrita, não no enredo do livro. Manifesta-se na medida em que o autor/narrador relata histórias que se associam imediatamente à lógica romântica. Cabe ressaltar que tal saudade do passado não se liga ao contexto de ditadura, mas sim a um espírito de época do qual Borges compartilhava.

2.3.1 A importância dos vínculos sociais

O texto de Borges faz referência a um estilo de vida que vai à contramão do que a sociedade industrial impunha. Vimos que a dissolução dos vínculos sociais é uma das críticas feitas pelos românticos ao capitalismo. O autor parece querer reafirmar o quanto o Clube da Esquina era contrário a essa prática.

Isso fica claro quando ele descreve a harmonia em sua casa, como dona Maricota e seu Salomão viviam em paz com seus onze filhos; os encontros no Ponto dos Músicos de Belo Horizonte eram produtivos; as bebedeiras com a "turma do Levy" memoráveis; as reuniões dos cinéfilos, antes e depois de

assistirem aos filmes; o clima sempre amistoso entre os integrantes do Clube durante a juventude, nos momentos de criar e gravar as canções; além do fato da narrativa celebrar a amizade, principalmente entre ele e Milton Nascimento.

A noção de fraternidade presente no livro também reforça a ideia de que os vínculos deveriam existir e se estreitar, não o contrário. A admiração de Borges pela família de Milton, que tem três filhos adotivos, demonstra isso:

> Os três filhos sentiam-se filhos mesmos, irmãos mesmo – e a grande fraternidade entre os homens de todos os credos, cantos e raças estava ali provada em minha frente, realmente posta em prática naquele microcosmo que era aquela casa de Três Pontas, Minas Gerais. Para mim, aquilo enchia o universo inteiro de novas esperanças (BORGES, 2010, p. 80).

Essa fraternidade que encanta o narrador amplia-se, posto que ele conta como Milton transforma-se no décimo segundo filho da família Borges. A profunda amizade que, simbolicamente, os torna irmãos envolve todos da casa que o acolhem como filho. Em certo momento, Borges expõe o quanto seus pais e irmãos ficaram felizes com uma visita de Bituca, que àquela época já morava no Rio de Janeiro:

> Excitados pelo reencontro, falamos alto e acordamos a casa inteira. Papai Salomão foi para a cozinha fazer café. Bituca pôs roupas secas. Marilton fez um comentário engraçado, que provocou uma daquelas gargalhadas terríveis de Bituca, e voltou a dormir. Dona Maricota também saiu da cama, mas para recomendar que todos falassem baixo porque ainda era noite. Logo amanheceu e a casa dos Borges acordou mais alegre, pois o décimo segundo filho estava de volta (BORGES, op.cit., p. 141).

O clima de cordialidade presente neste trecho mostra como as pessoas do círculo íntimo de Márcio, ele inclusive, importavam-se com Bituca e com os vínculos afetivos.

A recusa de Márcio e do Clube em deixar os vínculos sociais dissolverem-se passa, de fato, pela ideia de coletividade que todos pareciam partilhar. Isso é muito explorado por Borges, principalmente quando o assunto é a música:

> Tavinho Moura e Sirlan continuavam frequentando nossa varanda que cheirava a rosas. Sentados nas cadeiras de ferro pintadas de branco, junto com Lô, Marilton, Beto Guedes, Yé,

> Toninho Horta, todos amontoados em meio às plantas de mamãe, promovíamos o que se pode chamar aquela violãozada. Quando Bituca e Ronaldo chegavam do Rio era sempre ótimo (BORGES, 2010, p. 224).

A “violãozada”, num lugar que “cheirava a rosas”, de amigos reunidos para tocar, cantar, conversar faz do encontro um ideal de amizade e convivência perfeita. O tom lírico que atravessa esse relato da vida privada reforça o que temos discutido até o momento. O sujeito da enunciação revive o passado e o presentifica para justificar o encontro de tempos: o tempo da matéria narrada e o tempo presente.

Da mesma forma, Borges descreve a construção das parcerias. A propósito de como ele e Fernando Brant criaram a letra de “Para Lennon e McCartney”, Borges declara: “Na saleta de piano, Lô convocou a mim e ao Fernando para ouvirmos um tema que ele acabara de compor ali na hora, no meio daquela confusão de irmãos, amigos e cervejada”. Isso enquanto a namorada de Fernando preparava um macarrão e “mamãe Maricota e seu Salomão também confraternizavam com os filhos e amigos dos filhos, tomando uma cerveja no meio da turma” (BORGES, op.cit., p.274).

O espírito de coletividade que Borges imprime na narrativa está ligado à essência do Clube da Esquina que, em sua origem, tinha como características principais a amizade, a troca de ideias musicais, o companheirismo. A palavra “clube” já remete a isso.

Indo, dessa forma, na contramão do dito individualismo gerado pelo sistema capitalista, o Clube demonstrava seu romantismo ao ter os vínculos afetivos como base de sua existência. O texto de Borges vem reafirmar tal aspecto a respeito do grupo, a amizade enquanto fator importante pro surgimento do Clube, mas também, na obra, como uma construção simbólica e, podemos dizer, utópica.

Pensando ainda na questão dos vínculos, a narrativa confirma a ideia de que o espaço público é “lugar de sociabilidade” (MARTINS, 2009, p. 17). Ao contrário do que o estilo de vida moderno impunha, com milhares de pessoas esbarrando-se nas ruas diariamente sem se comunicarem, o relato mostra as esquinas como lugar do encontro. Bares, ruas, até mesmo prédios da capital mineira são pontos importantes de convívio e troca de ideias para as pessoas do círculo de Márcio Borges.

A esse respeito, Martins (2009) argumenta que, aproveitando-se do aspecto geográfico de Belo Horizonte, os compositores do Clube recuperam um modelo de relação comum na Grécia Antiga entre o *éthos*, a *pólis* e a *philía.* O *éthos* remete à morada, a habitar a cidade de maneira que o homem se sinta em casa, em um lar. A *pólis* associa-se à cidade em seu aspecto físico. A *phília* realiza-se de forma completa nos espaços de sociabilidade, logo, na *pólis*, através de seu *éthos*. (MARTINS, op.cit., p. 81). O pesquisador afirma, então, que:

> Dos gregos à filosofia moderna, essa forma de conduta individual e coletiva, responsável pelo convívio entre os homens e que torna a cidade um todo indizível, é chamada de phília, ou amizade. Traço essencial da sociabilidade experimentada em um mundo compartilhado, laço de confiança e respeito recíproco, a amizade reuniria os cidadãos em torno da comunidade política existente em um espaço arquitetônico voltado para o bem estar dos homens: a cidade (MARTINS, op. cit., p. 83).

Sendo realizada de maneira completa nos espaços públicos, a amizade assume caráter político. Isso porque, como argumenta Martins (op.cit.), ela tinha o objetivo de cultivar o bem comum. Em contrapartida, entre os modernos, ela não se realiza em locais públicos, mas, sim, no ambiente privado. A relação entre a *phília*, a *pólis* e o *éthos* dissolve-se a partir do momento em que a amizade é compreendida enquanto parte da vida íntima.

O Clube resgata a amizade no sentido grego ao retirá-la da vida privada e promovê-la a partir do encontro em locais públicos. Martins (op.cit.) defende que:

> Assim, a amizade – vivida não apenas como fenômeno da vida privada, mas como experiência voltada para a promoção e o fortalecimento dos laços sociais, como faz o Clube da Esquina em grande parte de suas canções – constitui uma alternativa frente à ruptura da sociabilidade urbana, à despolitização e ao esvaziamento da esfera pública. A amizade que vem à tona entre versos e acordes musicais representa, portanto, uma nova chance para a recuperação do valor da política dentro de uma comunidade, principalmente, em um período histórico marcado pelo declínio da liberdade, enquanto exercício da ação política (MARTINS, op.cit., p. 83).

Diante disso, percebemos que o vínculo não se dava apenas na intimidade doméstica, mas em locais públicos, sugerindo que esta é também

uma ação política, que visa ao bem comum: espalhar este espírito coletivo que cercava o Clube.

Discorremos sobre a amizade neste capítulo por três razões. Primeiramente, ela é tema central do livro estudado. Justamente por isso, e esta é a segunda colocação, cabe destacar seu papel na obra dentro da concepção de romantismo que também nos interessa e sobre a qual já discorremos. Nesse sentido, ela corrobora a ideia de que o Clube, seguindo a dimensão romântica, priorizava os vínculos sociais. Por último, ao evidenciar a questão da amizade, Borges enfatiza uma característica de seu círculo musical que favorece a imagem dessa geração de artistas.

2.3.2 - Contracultura

A narrativa de *Os sonhos não envelhecem* remete, ainda, a um *espírito de época* da qual Márcio Borges é partícipe: a contracultura. Este termo é definido por Carlos Alberto Pereira (1983) a partir de dois aspectos. Primeiro, como uma referência aos vários movimentos dos anos 60, iniciados por uma juventude “insatisfeita” e que buscava modos alternativos de viver. Estaria aí o movimento hippie, a revolução musical através do rock, as viagens de mochila, o experimentalismo em relação às drogas e religiões orientais, entre outros. Pereira (op. cit.) afirma, no entanto, que tal perspectiva situa o fenômeno num período histórico específico, tornando-o datado (PEREIRA, op.cit., p. 20).

Por outro lado, a contracultura pode ser compreendida como um forte senso de contestação que, de maneira mais abstrata, se opõe à “cultura convencional” e à “ordem vigente” (PEREIRA, op.cit., p. 20-21).

Nesse sentido, Borges conta várias experiências que estariam ligadas às ideias da contracultura. A primeira delas é a própria amizade, tema do livro. Isso porque os encontros, a maioria regados à bebida e música, mostram um estilo de vida boêmio, em que se prioriza a arte e as fortes conexões entre as pessoas. Exemplo disso são as conversas com Milton, os filmes a que assistiam juntos, os passeios a pé pelas ruas de Belo Horizonte que, ao fim, sempre inspiravam temas musicais. Indo, portanto, na contramão da dissolução dos vínculos que o estilo de vida moderno impunha.

Ocorreu desse modo ao narrar o dia em que viram *Jules e Jim* no cinema. Borges conta que ambos haviam se transformado logo após terem visto o filme duas vezes seguidas. Foram imediatamente para o "quarto dos homens" e Bituca começou a tocar transbordando:

> 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 mesmo a prova cabal da existência de uma (BORGES, 2010, p. 67).

Essa celebração não apenas da amizade, mas também dos sentidos faz parte das ideias da contracultura na medida em que vai de encontro à racionalização da vida, privilegiando "as formas sensoriais de percepção" (PEREIRA, 1983, p. 23).

Outro fator que se refere à contracultura naqueles tempos é a descrição de Borges acerca de sua primeira experiência com drogas em uma de suas visitas aos amigos no Rio de Janeiro. O autor expõe a sensação de "embriaguez hilariante", misturada à visão distorcida dos objetos e pessoas a sua volta, além de um certo medo – tratava-se de maconha.

Junto dele, nesse dia, se encontrava um monte de "cabeludos" na casa de Nelson Ângelo, e o fato de ser a primeira vez que fumava causou espanto nos demais que o chamaram de "careta". Tal episódio sugere que as pessoas do círculo de Márcio eram adeptos de drogas que aguçavam os sentidos, assim como parte dos jovens que se recusavam a adotar o estilo de vida convencional.

Apesar de ter sido uma das poucas vezes que o autor mencionou o uso de drogas no livro, fica implícito que tal prática era comum em seu meio.

Além disso, havia as viagens. Sempre contadas como aventuras únicas, insinuam que a ideia da "mochila na mão" também era fonte de inspiração para os músicos. Seja para se apresentar em outras cidades ou para conhecer lugares diferentes, viajar parecia fazer parte de um ideal de vida: entrar em

contato com a natureza, a diversidade, explorar cidades ao máximo porque pertencem ao mundo que é de todos.

Borges menciona viagens ao Rio, a São Paulo, Diamantina, Três Pontas, Paris e Bahia. Algumas em que ele esteve presente, outras que seus amigos do Clube foram sem ele.

A viagem liga-se à contracultura, visto que vai de encontro aos valores estabelecidos. Ela representava o homem livre de compromissos que não estava sujeito a trabalhos burocráticos e a uma rotina. Tanto os passeios como a estrada são temas recorrentes nas músicas do Clube. Além disso, viajar proporciona uma conexão maior com a natureza, o que também era comum nos jovens adeptos da contracultura.

Esse contato com a natureza, aliás, ocorreu diariamente quando, após reclamações dos vizinhos de Bituca cansados de seu bando de malucos que varavam a noite a cantar, Lô, Beto, Jacaré e o próprio Bituca resolveram sair do apartamento no Jardim Botânico e ir morar em Mar Azul. A casa que alugaram era em frente ao mar, com a praia de Piratininga à esquerda, pedras e areia à direita e "erguia-se apoiada num pedaço de rochedo saliente da encosta coberta de vegetação tropical" (BORGES, 2010, p. 272)

Os moradores locais diziam que o lugar era mal assombrado, mas ali logo se tornou o ponto de encontro dos músicos durante a formação do disco "Clube da Esquina". Os inquilinos oficiais do casarão eram quatro, mas Márcio e os outros sempre apareciam e passavam dias no reduto do grupo. Os ensaios aconteciam geralmente até tarde da noite, mas Borges comenta que Bituca fazia todos levantarem bem cedo para um banho de mar.

Essa, no entanto, não foi a única vez que Márcio conviveu com muitas pessoas, que não eram familiares, ao mesmo tempo.

Talvez uma das ações mais marcantes do compositor, enquanto adepto da contracultura, tenha sido morar em um casarão com Duca e mais dois casais de amigos "nos moldes das comunidades hippies americanas" (BORGES, op.cit., p. 290). Durante dois meses, a "rotina" foi tranquila. Eid, um dos maridos, escrevia peças de teatro; Márcio dedicava-se a compor; e o outro, também Márcio, estudava saxofone. Já as esposas organizavam os pormenores da casa: "queimávamos um em silêncio, à noite, depois que as

crianças dormiam. Então púnhamos um som baixinho e curtíamos numa boa, fora do tempo, puros, inofensivos” (BORGES, 2010, p. 299).

Os três casais e seus filhos tinham uma vida agradável, com todos ajudando nas tarefas e cuidando das crianças. Eram sempre visitados por amigos e conviveram bem até o incidente com o guerrilheiro José Carlos, irmão de uma das moradoras. Depois que este fora assassinado, cada casal seguiu o seu rumo.

Essas experiências de vida em comunidade retratadas pelo autor corroboram a afirmação anterior de que Borges conta a história de uma juventude que participou ativamente das práticas surgidas nos anos 60. A contracultura propunha uma nova forma de se relacionar com as pessoas e o mundo, despertando para sensações inimagináveis e se opondo, dessa forma, ao modo de vida ocidental.

Essa ideia de opor-se à ordem vigente, de contestar, manifesta-se na obra também através do combate ao governo militar. A contracultura, então, dá conta de uma intervenção nas artes, no comportamento e na política.

2.3.3 - O artista

Entre os valores do romantismo, Lowy e Sayre (1995) destacam a “subjetividade do indivíduo”. Sua importância no fenômeno ocorre, posto que o modelo capitalista produziria indivíduos capazes de ocupar “funções socioeconômicas”, porém inábeis quando se trata de atitudes que envolvam “toda profundidade e complexidade de sua afetividade, mas também em toda a liberdade de seu imaginário” (LOWY; SAYRE, op. cit., p. 45)

A exaltação da subjetividade seria uma forma de rebelar-se contra a individualidade “canalizada” pelo estilo moderno que limitaria a liberdade de criar.

Nessa perspectiva, Borges demonstra grande admiração pelo trabalho único do Clube, principalmente, no que concerne ao seu estilo peculiar de criação. Exalta, muitas vezes, a genialidade de Milton e a facilidade com que seus companheiros compunham um tema. Aliás, a questão da inspiração é fortemente marcada no relato.

Diante disso, percebemos como lhe é importante que a subjetividade seja vista como parte do processo de criação do grupo. Isso porque Borges

descreve muitas histórias de composições que surgiram a partir de sentimentos que afligiam ou preenchiam tanto ele quanto seus amigos. Temas musicais e letras nasciam da insatisfação com a ditadura após algum episódio violento; de impressões a respeito de um filme ou livro; das viagens; ou simplesmente de um momento de inspiração instantânea.

Na verdade, Borges parece ter a intenção de mostrar que a música "jorrava dos poros" não apenas de Milton Nascimento, mas de todos os outros amigos músicos. Durante a narrativa, tudo lhe é genial, tudo se cria com facilidade e rapidez impressionantes: "no quarto que Bituca ocupava compusemos 'Irmão de Fé', a partir de uma levada de violão sensacional que meu parceiro produzira ali na hora" (BORGES, 2010, p. 158). Ou ainda, a respeito das composições do álbum "Clube da Esquina":

> Ronaldo estava em plena forma. Num intervalo de poucas semanas escreveu para Bituca "Cais", "Cravo e Canela", "Um Gosto de Sol" e "Nada Será Como Antes". Ainda teve tempo e inspiração para escrever para Lô "O Trem Azul" e "Nuvem Cigana" a partir de uma fita que meu irmão lhe entregara (BORGES, op.cit., p. 267).

Além disso, conta outros episódios em que os integrantes do Clube mostram-se artistas de grande talento, como em "Para Lennon e McCartney" que foi composta em pouco tempo, uma parte por Márcio, outra Por Brant. Ou ainda a sua participação, junto com Milton Nascimento, num programa da Record em que tiveram de fazer uma música "em cinquenta minutos", a partir de um tema proposto na hora – o resultado foi a canção "Tarde" (BORGES, op.cit., p.193).

A impressão é de que o autor tenta mostrar o quanto os artistas do Clube eram livres para desenvolverem seu talento, a inspiração poderia surgir a qualquer momento e eles estariam aptos a inventar e elaborar canções. Nesse sentido, a subjetividade é importante nas personagens dos *Sonhos não envelhecem*, uma vez que ela está intimamente ligada aos sentidos, que impulsionariam a criação. Ademais, as passagens citadas demonstram que os integrantes do Clube tinham total autonomia para criar.

Outro aspecto interessante nessa relação entre o romantismo e o artista no livro é a caracterização de Milton Nascimento. Muitas obras românticas dão conta do artista enquanto sujeito privilegiado, porém com "expressões bastante

fortes de afirmação individualista" (LOWY; SAYRE, 1995, p. 47). Contudo, a coletividade é um grande valor do romantismo, ainda que o indivíduo deva exercer plenamente sua liberdade imaginativa. Para os românticos, o "verdadeiro núcleo do valor continua sendo a união com os homens e o universo natural" (BORGES, 2010, p. 47).

O Milton Nascimento dos *Sonhos não envelhecem* possui essa consciência do valor da união com o homem e, em especial, no trabalho de músico é retratado como bastante generoso com os colegas. A questão do sujeito individualista não cabe aqui, pois a caracterização de Bituca feita por Borges vai à contramão disso. Entretanto, ele é, sim, definido como um ser notável por seu extraordinário talento.

O artista, ser livre de serviços burocráticos, que detém o controle de como organizar seu tempo, com um estilo de vida fora dos padrões, é glorificado na obra. Sobretudo pelo seu trabalho único, que foge ao habitual, é a figura que melhor representa a indignação dos românticos contra o modo de vida do Ocidente – principalmente no que se refere ao comportamento. Borges, nesta perspectiva, explica o seu descontentamento ao ver Bituca desperdiçando seu tempo como escriturário, antes de iniciar a carreira como profissional:

> Seus arranjos são mais bonitos do que as músicas que você escolhe para arranjar. Encare a realidade, bicho. Você não é um datilógrafo [...] Você não é um burocrata que vai passar a vida atrás de uma máquina de escrever nesta cidade horrorosa, é? As pessoas se mobilizando pra criar um mundo novo, derrubar as tiranias e você lá obedecendo às ordens do Capitão César (BORGES, 2010, p. 54).

Isso porque Milton tinha receio em deixar o emprego para trabalhar apenas com música. Márcio acreditava que o tempo "perdido" no trabalho poderia ser melhor aproveitado se ele se dedicasse apenas à arte.

Milton, o Bituca, é sempre descrito por Borges como um artista excepcional e inato. Aborda o talento do amigo, chamando-o de "genial", "único" e que a sua musicalidade era genuína. Em momento algum versa sobre erros do cantor em ensaios, show ou mesmo aborda a questão do trabalho de técnica vocal. Todo relato deixa ao leitor a sensação de que o artista não precisava esforçar-se no que diz respeito ao desenvolvimento artístico: "Bituca colocava a sua voz mais límpida e arredondada, aumentava a extensão das

oitavas, desenvolvia-se instintivamente. Já não tinha mais dúvidas de que sua vida era a música" (BORGES, 2010, p. 133).

2.3.4 - Nostalgia

O romantismo de Borges passa não só pela revolta, mas também é carregado de nostalgia. Este termo é usado aqui em substituição à melancolia, proposto por Lowy e Sayre (1995). Os pesquisadores utilizam melancolia, pois entendem que a crítica do romantismo à modernidade está ligada:

> à experiência de uma perda: no real moderno, algo de precioso foi perdido, simultaneamente, ao nível do indivíduo e da humanidade. A visão romântica é caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados (LOWY; SAYRE, op. cit., p. 40).

Na nostalgia também há a noção de perda, porém a ausência transforma-se em saudade, seja de "uma circunstância ou de uma condição que deixou de existir" (LOWY; SAYRE. op. cit., p. 40)

Franchetti (2001), ao analisar a obra do poeta Camilo Pessanha, conceitua:

> "Ora, o que caracteriza a nostalgia é a ideia do retorno, o desejo de reencontrar a terra natal. O nostálgico, escreve Jankélévitch, é o que está dividido entre o *aqui e o lá*, o que vê a sua cidade em todos os lugares. Ou, diríamos, o que pelo menos tenta desesperadamente vê-la em todos os lugares. A nostalgia, assim, é uma reação à perda, e se manifesta no poeta como motor da imaginação, que se torna um instrumento de potencialização dos afetos em direção à recriação do bem ausente" (FRANCHETTI, Paulo, op.cit., p. 32).[27]

Ainda que aborde a nostalgia a partir do exílio de Pessanha, as considerações de Franchetti (op. cit.) nos são úteis, uma vez que sua definição liga-se à ideia de perda, sustentada por Lowy e Sayre (op.cit.). Interessante, ainda, é sua afirmativa de que a imaginação pode ser resultado da nostalgia, assim como o

[27]Franchetti é professor da Unicamp e analisa os poemas de Camilo Pessanha no livro "Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha".

aprofundamento dos afetos no ato da escrita. Tais características também estão presentes na obra de Borges se pensarmos, principalmente, nas descrições favoráveis a respeito dos membros do Clube ao longo do livro e na reconstrução narrativa tendo como base a amizade.

Franchetti (2001) explica, ainda, que a melancolia, baseando-se em Freud, teria semelhanças com o luto, é deste uma extensão. Em ambos os casos, o sujeito experimenta "um desânimo profundamente penoso, a cessação do interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade" (FREUD *apud* FRANCHETTI, op. cit., p. 98). Na melancolia, é acrescentada a autorrecriminação, perda da autoestima e sentimento de culpa juntamente com o desejo de autopunição.

A melancolia não pode ser aplicada a esta análise, posto que ela se associa à tristeza, abatimento, a um estado de desânimo. A escrita de Borges não deixa transparecer essas características. Por essa razão o termo nostalgia cabe melhor ao nosso estudo. A ideia central de Lowy e Sayre (1995) – a ausência, a perda – está presente no conceito de nostalgia e esta é citada pelos próprios autores como aspecto primordial nos românticos.

Os críticos desenvolvem a ideia de nostalgia no romantismo através do princípio de que a crítica ao capitalismo surge de voltar o olhar para um passado pré-capitalista. Diante disso, o romântico percebe a diferença em relação ao presente, dotado de "alienações modernas" Ele nota, então, a ausência de valores humanos que lhe são importantes, tornando essa carência – a nostalgia – essencial na atitude romântica. (LOWY; SAYRE, op. cit., p.40)

Esta característica motivaria outras que se fazem presentes no sujeito romântico: "inquietação, estado de devir perpétuo, interrogação, procura, luta" (LOWY; SAYRE, op. cit., p. 42).

Borges, em sua *Nota do autor*, já apresenta seu testemunho como de um homem maduro que volta o olhar para o passado com "as lentes" da "compaixão e da saudade". Ainda em nota, o compositor afirma ser seu livro "uma celebração, uma ode ao tempo que passou voando e apenas ocorreu aquela única vez na vida de cada um de nós" (BORGES, 2010, p. 22).

Estas palavras introdutórias deixam claro para o leitor que se trata de uma aventura especial, algo que se destacou na vida do autor, por isso essa

exaltação dos acontecimentos. Ademais, ressalta o caráter saudosista de Borges em relação à sua vida de jovem adulto e toda agitação que o cercava.

Como levantamos, a narrativa de Borges tenta mostrar alguns valores da juventude da década de 60 que se esvaneceram na sociedade contemporânea. São esses valores de que Borges parece ter saudade e caracterizam o texto como nostálgico.

A efervescência do Maio de 68, que incitou muitos jovens brasileiros a opor-se ao regime militar, representa uma geração que estava disposta a lutar por seus ideais. Neste sentido, o narrador dos *Sonhos* parece sentir falta de uma juventude capaz de defender seus direitos, sua liberdade, enfim, de jovens preparados para ser agentes de transformação da sociedade. Ressaltamos que a saudade de Borges é de um espírito de época, de forma alguma o autor mostra-se nostálgico em relação à ditadura.

As experiências proporcionadas pela contracultura, como o uso de drogas enquanto catalisador da percepção, a vida em comunidade, a conexão profunda com a natureza, as viagens, entre outros, na esteira do Maio de 68, foram tentativas de recusar às convenções. Importante era dar liberdade à imaginação, à criatividade, às aventuras em diferentes lugares, às diversas formas de se relacionar com as pessoas. Os episódios relatados por Borges abarcam todas essas situações. Eles revelam, a partir da exaltação dessas experiências, um narrador saudoso das aventuras da juventude. Além disso, mostra, de certa forma, uma crítica aos jovens de hoje, mais ajustados ao estilo de vida moderno.

A celebração da amizade confirma a importância dada aos laços afetivos pelos integrantes do Clube. Estes, na escrita de Borges, rejeitam a dissolução dos vínculos sociais que, como afirmam Lowy e Sayre (1995), a sociedade moderna e industrial imprimia. Isso através dos encontros musicais, da ideia de fraternidade entre eles, da realização da amizade não apenas na intimidade, mas também nos espaços públicos.

A narrativa coloca os vínculos afetivos como essência de sua juventude e, principalmente, do Clube; expõe as experiências únicas ligadas à contracultura; e exalta a efervescência política de sua geração. Percebemos que a nostalgia de Márcio Borges, dessa forma, contém vários aspectos do romantismo revolucionário proposto por Lowy e Sayre (op. cit.)

Há nostalgia, sobretudo, da amizade. O último capítulo, “The Corner Club”, deixa isso bem claro, pois Borges descreve o afastamento dos integrantes do Clube, o estabelecimento do nome Milton Nascimento no *showbizz* e a carreira internacional, bem como o fim de sua própria trajetória enquanto compositor.

Borges parou de compor, já que sentia a música popular “profissional demais” para o seu estilo “amador”. Era o momento em que a indústria fonográfica modernizava-se a passos rápidos e o ambiente, para Márcio, não era agradável com “aquela egolatria, aquela máquina de nivelar gênios” (BORGES, 2010, p. 362).

Contudo, o compositor dedica o fim de seu último capítulo a exaltar o talento do Clube e todas as histórias que viveram juntos:

> A causa de tudo tinha sido a irradiação original e irrepetível, emanada daquela concentração única de talentos que se esbarraram dentro de uma época precisa, brotando dela como frutos inevitáveis. Por isso, tal conjunção jamais voltaria a se repetir, pois assim são todas as épocas. Cada um que bem viveu a sua, acha que precisamente aquela é que foi boa. E assim vamos envelhecendo, mas não os nossos sonhos. Como disse o escritor: “Os maus tempos passaram; foram os melhores anos de nossa vida” (BORGES, op. cit., p. 365).

Nesse trecho, o autor explicita a ideia de que a história do Clube - e a sua - foi algo único, que não acontecerá novamente. Borges ainda ressalta que o caráter nostálgico de cada pessoa com sua juventude é comum.

A escolha da citação de Paul Nizan, ao final do trecho, para definir toda história contada no livro e justificar a saudade desse tempo não é gratuita. Nizan foi um filósofo marxista francês que teve seu livro de viagem “Aden, Arábia”, de 1932, recuperado pela juventude francesa nos movimentos dos anos 60.[28] “Aden, Arábia” narra a viagem de Paul Nizan, então com vinte anos, à Arábia para ser preceptor do filho de um empresário. Ele deixou os estudos na École Normale de Paris por um ano para realizar tal tarefa. Seu livro, que

[28]Informações retiradas do site: http://www.almirdefreitas.com/almir/Aden,_Arabia___Paul_Nizan.html. Acesso em: 20/02/2014.

mistura literatura com testemunho pessoal, aborda, de certa forma, a questão da fuga, da liberdade, fala das passagens exóticas, transformando-se em leitura obrigatória no auge da contracultura.

Em Borges, os “maus tempos” referem-se ao período de ditadura, ao passo que a expressão “os melhores anos de nossa vida” faz alusão às histórias do Clube e às experiências de sua juventude.

2.4 – A crítica biográfica e o romantismo

O relato testemunhal parte do princípio de que a vivência é passível de ser contada. Leonor Arfuch (2010) pontua que as narrativas autobiográficas surgem da necessidade de contar algo de significativo que ocorreu na vida de uma pessoa, aquilo que se destaca.

Todo o texto de Borges corrobora esse princípio. “Nada será como antes”, título deste capítulo, faz menos referência à música do que à escrita nostálgica do compositor. Não obstante, ele parece, assim como diz a canção, perguntar “Que notícia me dão os amigos? Que notícia me dão de você? Alvoroço em meu coração”.

A escrita nostálgica de Borges, “um gosto de sol resistindo na boca da noite”, narra uma experiência relevante na vida de Márcio com, novamente ressalto essa expressão, “as lentes da saudade”. Dando testemunho de algo que “apenas ocorreu aquela única vez”, reconhecendo a “saudade”, estaria o autor questionando que “os sonhos não envelhecem”?

O sonho era, e ainda é, importante na dimensão romântica. Pensando na geração dos anos 60, a necessidade de intervir na cena política e social, bem como na cultura, estava intimamente ligada à questão do sonho. Não como algo impossível, mas que deveria ser buscado e realizado.

Nesse sentido, são várias as músicas do Clube que possuem a palavra sonho em suas letras: “Clube da Esquina II”, “O que foi feito devera”, “Que bom amigo”, “Um gosto de sol”, entre outras. Apesar de serem acusados de que apenas cantar não mudaria a situação do país, as músicas veiculavam uma realidade possível, mostravam que havia chance de transformação da sociedade “não importando a sua distância em relação ao presente” (VIVEIROS, 2009, p.73). Afinal, se somente compor não contribuísse para a

resistência, por que artistas eram ameaçados? O sonho, neste caso, era compartilhado através das músicas que, politicamente, eram importantes devido ao seu rápido e largo alcance.

Sendo, dessa forma, essencial para a geração de Borges, o compositor não poderia deixar de retratar as aspirações que ele e seus amigos tinham àquela época. Todas as características românticas que pontuamos remetem, de uma forma ou de outra, aos anseios e sonhos daquela juventude.

Ao demonstrar a indignação que o regime militar lhe causava, Borges conta que se questionava a respeito de suas ações: apenas compor era o suficiente ou deveria partir para a luta armada, a clandestinidade?

A escolha pela música é justificada ao longo do relato na medida em que conta as motivações políticas para compor certas canções, as passeatas que participou, a censura que o Clube e Milton sofreram e o fato de terem ficado poucos artistas para resistir.

Ele detalha o surgimento de várias músicas de teor político e como, juntamente com Ronaldo Bastos e Fernando Brant, acabou tornando-se um dos letristas mais engajados do Clube. Lembra, ainda, que Ronaldo precisou sair do país por um tempo. Além disso, conta como era vigiado no período em que morou no casarão com outros dois casais, justamente, por ser letrista de Milton Nascimento.

Molloy (2004) já atenta que o autobiógrafo de postura testemunhal cobre o seu relato de uma “aura de visões terminais”. Isso porque ele narra justamente aquilo que não faz mais parte do presente. Tal conduta, além de exaltar a figura do narrador/autor, “reflete a dimensão comunitária reivindicada pelo exercício autobiográfico” (MOLLOY, 2004, 23). Exercício este em que a história individual representa parte da memória coletiva.

A exaltação do passado ocorre, ainda, através das diversas características da juventude mais alternativa dos anos 60 apresentadas na obra, do qual Márcio fazia parte. As experiências com drogas, o estilo de vida boêmio, a incrível capacidade de transformar tudo em arte, a vida em comunidade, tudo mostrando que se trata de eventos únicos. Principalmente, quando Borges aborda a liberdade de criação e as inspirações do Clube da Esquina. As “lembranças” do autor remetem a um contexto social de forma que

sua memória abrange “um passado de horizontes muito mais amplos do que o da sua própria existência biológica” (Molloy, 2004, p. 257)

A esse respeito, contudo, Molloy observa que:

> A abertura da memória individual à memória dos outros sem dúvida contribui ao tom nostálgico de muitas autobiografias hispano-americanas, mesmo não sendo a nostalgia a meta principal desses textos. Este relacionar lembranças é, em boa parte, uma estratégia interesseira, uma maneira de destacar o personagem autobiográfico: como testemunha privilegiada, o autor está em contato com um passado perdido para o leitor e pode devolver a este passado a aura da experiência vivida (MOLLOY, op.cit., p. 257-258).

Ao narrar sua vivência, Borges, como pontua Molloy (op.cit.) na citação acima, coloca-se enquanto “testemunha privilegiada” de um tempo de grande efervescência na política e na cultura, além de se considerar personagem de uma história memorável de amizade. Com isso, de fato, o tom nostálgico do livro eleva-se à medida que o autor deixa implícito sua “aura de visão terminal”.

Em vista disso, percebemos como o caráter testemunhal e nostálgico da escrita de Borges contribui para a reafirmação do Clube da Esquina enquanto ideal de amizade. Legitima, ainda, a importância de suas músicas no cenário político do Brasil nos anos 60 e, principalmente, 70, na esteira da instituição da nova MPB.

A narrativa, dessa forma, serve para preservar um período, adquirindo um poder muito grande. Nesse sentido, retomamos o pensamento de Sheyla Diniz (2012) que afirma estar o Clube passando por cima das desavenças atuais ao lançar eventos relembrando a história do “grupo”.

Mencionamos neste trabalho que o autor/narrador constrói um relato favorável aos músicos do Clube, destacando a figura de Milton Nascimento. Todos os aspectos do romantismo revolucionário, além disso, contribuem para a reiteração da imagem de Márcio, de Milton Nascimento, de Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Lô Borges, entre outros, enquanto artistas natos, dotados das características comuns a jovens críticos dos anos 60.

O romantismo, diante disso, não é apenas o que moldava o estilo de vida dos personagens retratados, mas também influi na imagem que se tem desses artistas atualmente. Nessa perspectiva, Molloy (op.cit.) argumenta que:

> Se questiono a prática da memória e a fabulação do eu que dela resulta, faço-o porque desejo examinar os modelos sociais de representação que, com a mesma segurança dos modelos auspiciados pela cena de leitura, guiam a recuperação do passado de maneira satisfatória para o sujeito que rememora. O passado evocado molda-se por uma autoimagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquele que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede (MOLLOY, 2004, p. 22).

Seja para legitimar o Clube da Esquina como “movimento” importante na MPB, seja para apenas preservar sua história, a nostalgia de Borges ganha corpo ao deixar “a nebulosa viva chama da memória” em quase quatrocentas páginas. A postura de testemunha de algo que não existe mais, a conservação da história do Clube através do livro, a composição elogiosa das personagens de sua vida e o caráter romântico explícito na obra compõem um relato favorável à geração de Borges. Reafirmam, ainda, o papel de destaque dos artistas da época na cena política e cultural do país. Se a escrita, como afirmamos no primeiro capítulo, é uma forma de não deixar o sonho envelhecer, ela servirá para valorizar não só o passado, mas também o presente na medida em que o autor/narrador ratifica a imagem dessas personagens. A reconstrução do passado, a partir do vínculo entre a juventude de Borges e o sonho, revalida, portanto, sua já mitificada geração de artistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descobri que minha arma é
O que a memória guarda dos tempos da Panair

(Milton Nascimento e Fernando Brant)

Este trabalho buscou investigar a construção da narrativa *Os Sonhos não envelhecem* na tentativa de compreender de que forma os gêneros referenciais coexistem na obra, além de analisar sua relação com a cultura e a política no contexto de ditadura, na perspectiva do romantismo.

No primeiro capítulo, atentamos para a questão dos gêneros. Percebemos que a obra conseguiu abarcar características da autobiografia, biografia, romance de geração e memorialismo. Diante disso, postulamos a inútil tentativa de classificação do livro. Nossa hipótese inicial era de que o relato de Borges, de fato, se inseria dentro do espaço biográfico contemporâneo, visto que, sob a ótica do gênero, ele é híbrido. Na primeira parte do trabalho, ainda, preocupamo-nos com o conteúdo do texto, mas também com as estratégias utilizadas pelo autor que tornam a história passível desse tipo de análise.

Foram importantes, dentro de nossa investigação, as dúvidas no que concerne a alguns gêneros. Como exemplo, temos os *biografemas*. Conseguimos entender que eles não se fizeram presentes na narrativa, uma vez que o conceito de Barthes (2005) é mais apropriado para textos fragmentários. Na obra estudada, os *biografemas* serviram de contraponto ao que denominamos minibiografias. Estas, sim, presentes no momento de inserção de novas personagens no enredo.

Outro contraponto importante para nossa análise, a definição de autoficção serviu-nos para entender melhor a questão da identidade na obra. Borges não tenta mascarar um “eu” autobiográfico. Ao utilizarmos o conceito a sustentado por Klinger (2007) em que o autor brinca com a noção de sujeito real, concluímos que Borges não joga com a própria identidade. Portanto, não acreditamos que o relato do compositor seja autoficção, no sentido que Klinger (op. cit) defende.

Além disso, vimos como a amizade, enquanto tema do livro, contribuiu para a coexistência dos gêneros. Ao falar de si, Borges não deixa de abordar os amigos do Clube. O destaque dado à amizade entre ele e Milton Nascimento resulta no caráter biográfico da narrativa, uma vez que Márcio divide o papel de protagonista com Bituca. A utilização das minibiografias também é resultado de sua amizade com os outros integrantes do Clube. Além disso, o livro possui marcas de romance/biografia de geração. Geração esta que foi representada pelos artistas que Márcio teve contato e que é caracterizada pela relação fraternal sempre presente.

Buscamos compreender a autorrepresentação de Borges, o olhar para o outro – Milton e seu círculo musical – e a imagem que ele constrói da juventude da sua época. Como afirma Arfuch (2010), não importa:

> A verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. É essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. No caso das formas testemunhais, tratar-se-á, além disso, da verdade, da capacidade narrativa do "fazer crer", das *provas* que o discurso consiga oferecer, nunca fora de suas estratégias de veridição, de suas marcas enunciativas e retóricas (ARFUCH, op.cit., p. 73). [*grifo da autora]*

No segundo capítulo, analisamos o livro de Borges, a partir da perspectiva romântica. Isso porque, ao pensar o termo biografia de geração, achamos necessário compreender o que caracterizava sua juventude. Concluímos que o romantismo presente nas letras do Clube foi apropriado por Borges ao reconstruir sua história através do livro. A ideia de biografia de geração é pertinente, visto que vários aspectos de sua narrativa ultrapassam a questão individual. A obra vai reler o quadro político-cultural do país nos anos 70, através dos artistas do meio de Márcio Borges. Vimos que o livro dá conta de algumas questões ligadas à juventude da época e ao romantismo, como a contracultura, a reação ao contexto político, o enaltecimento da criação artística, entre outros. Tudo isso, a partir de uma escrita nostálgica – também importante dentro da visão romântica de mundo.

Arfuch (op.cit.) afirma que ao narrar uma vida o sujeito se inscreve no contexto da rememoração. A produção biográfica latino-americana, segundo a

autora, não separa o individual do coletivo, principalmente as narrativas pós-ditadura. “A identidade pessoal se desenha quase obrigatoriamente no horizonte da construção da identidade nacional, seus conflitos, mudanças de valores e transformações, denunciando fortemente as marcas dessa agitação” (ARFUCH, 2010, p. 141-142).

A memória autobiográfica restringe-se, de certa forma, à lembrança individual. Por isso, ao reconstruir a história de sua juventude, Borges relata aquilo que se relaciona com suas experiências. Ao mesmo tempo, essas lembranças associam-se à memória coletiva.

É a memória que nos ajudou na análise do primeiro capítulo, ao discutirmos o caráter ficcional da obra de Borges. O autor, em nota, afirmou serem as lembranças sua fonte principal de pesquisa, atribuiu a ela grande poder. Contudo, investigamos que justamente essa confiança na memória, que é falha, contribuiu para a ficcionalização do relato.

No segundo capítulo, averiguamos que a memória, além disso, auxilia na representação de uma geração. Dessa forma, a obra de Borges constitui-se enquanto “documento histórico e insegura declaração pessoal” (MOLLOY, 2004, p. 228). Seja no primeiro ou no segundo caso, a memória tem papel importante. Enquanto arma, como sustenta a canção “Saudades da Panair (conversando no bar)”, ela tem relação clara com o título do livro, a história permanece através da escrita. Coube-nos, portanto, discorrer sobre as estratégias dessa escrita, dentro da perspectiva dos gêneros e do romantismo. “Os sonhos não envelhecem” se, através da memória, ele é revivido e reconstruído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed Uerj. 2010.

ASSIS, Luiz Henrique. **“Coisas que ficaram muito tempo por dizer”: o Clube da esquina como formação cultural**. Mestrado em História (Dissertação). Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70 - 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006

BARTHES, Roland. Prefácio a Sade, Fourier e Loyola. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 2010.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

BUENO, Andréa dos Reis Estanislau. (org). **Coração Americano: 35 anos do álbum Clube da Esquina**. Belo Horizonte : Prax Editora, 2008.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. *“***Nuvem no céu e raiz”: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983).** Dissertação (Mestrado em História). São João Del Rei: Universidade Federal de São João Del Rei, 2010.

COELHO, Rafael Senra. **Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina.** (Dissertação) Mestrado em Letras. São João del-Rei. Universidade Federal de São João del-Rei, 2010.

COETZEE, J. M. **Verão, cenas da vida na província**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DINIZ, Sheyla Castro. Disputas por legitimidade no campo artístico da música popular brasileira. **Anais eletrônicos do XI Congresso da BRASA** (Brazilian Studies Association). Champaign-Urbana (Illinois, Estados Unidos), 6 a 8 de setembro de 2012. Disponível em:

http://www.brasa.org/documents/brasa_xi/Sheyla-Castro-Diniz.pdf. Acesso em: 28/04/2013.

FRANCHETTI, Paulo. Uma poética da nostalgia. **Nostalgia, Exílio e Melancolia**: Leituras de Camilo Pessanha. São Paulo: Edusp, 2001, p. 15-38.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural**. Dissertação (Mestrado em História). Belo Horizonte/MG: UFMG, 2000.

_____. **Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através do Clube da Esquina (1960-1980)**. Tese (Doutorado em História). Belo Horizonte. UFMG, 2006.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si – o retorno do autor. **Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.19-62.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico, de Rousseau à Internet**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerhein Noronha. Tradução de Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

MARTINS, Bruno Viveiros. **Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp, 2009. p. 25-41.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito – a escrita autobiográfica na américa hispânica.** Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos, e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

OLIVEIRA, Rodrigo Franciso. **Mil tons de Minas – Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira**. Mestrado em História (Dissertação). Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2006.

PAULA, Marcelo Ferraz de. A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção. **Revista Eletrônica Darandina** (UFJF), v. 4, nº 1, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/A-Am%C3%A9rica-Latina-na-M%C3%BAsica-Popular-Brasileira-dois-idiomas-e-um-coro-can%C3%A7%C3%A3o.pdf> Acesso em: 30/05/2014.

PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é Contracultura?** Editora Brasiliense, 1983.

RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. São Paulo: Edusc, 2004.

_____. Brasil, anos 60: povo, nação, revolução. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 19-55. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=25IwonBpk4EC&pg=PA23&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 20/02/2013.

SANTIAGO, Silviano. **Histórias mal contadas**. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2005.

_____. **Stella Manhattan.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-113.

_____. A crítica biográfica. **Janelas Indiscretas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 17-25.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes**. Revista USP**. São Paulo, n.º 87, p. 14-27, set./out./nov. 2010.

Referências da Internet

Blog Almir de Freitas. Disponível em: http://www.almirdefreitas.com/almir/Aden,_Arabia___Paul_Nizan.html Acesso em: 05/04/2014

Adoro Cinema. Disponível em: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-5140/ Acesso em: 25/10/2013

Brasil Escola. Disponível em: http://www.brasilescola.com/biografia/federico-garcia-lorca.htm> Acesso em: 31/03/2013

Câmera dos deputados federais. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/ Acesso em: 20/01/2014

Cinema Uol. Disponível em: http://cinema.uol.com.br/resenha/jules-e-jim-uma-mulher-para-dois-1962.jhtm Acesso em: 10/10/2012

Dicionário Houaiss. Disponível em: http://houaiss.uol.com.br/ Acesso em: 25/05/2014

John Lennon Oficial. Disponível em: http://www.johnlennon.com/ Acesso em: 30/01/2014

Museu Clube da Esquina. Disponível em: http://www.museuclubedaesquina.org.br/ Acesso em: 10/04/2013