

Memória e invenção do passado – a poesia de Jaime Caetano Braun

*Luís Augusto Fischer**

Dedicado a
L. C. Barbosa Lessa

Resumo

Este ensaio procura descrever o funcionamento e a significação histórica da poesia de Jaime Caetano Braun, artista contemporâneo dos inícios do Movimento Tradicionalista no Rio Grande do Sul, no período do pós-Segunda Guerra. Apoiado numa interpretação histórico-sociológica atenta às dimensões populares presentes nessa poesia, sem descuidar da visada crítica que percebe a presença da indústria cultural, o trabalho dialoga com as posições de Jorge Luis Borges acerca da poesia gauchesca e com a categoria da “comarca” tal como a formulou Ángel Rama.

Palavras-chave: Jaime Caetano Braun, poesia gauchesca, tradicionalismo.

Jaime Caetano Braun fez o quê ao longo da vida? Fez poesia. Uma poesia de tipo singular, que ele gostava que fosse chamada de *payada*, pouco conhecida fora do espaço físico e cultural de que faz parte o Rio Grande do Sul, aquele espaço que o uruguaio Ángel Rama, em certo momento, chamou de “comarca do pampa”,¹ que se diferencia de outras comarcas existentes para além das fronteiras óbvias da América do Sul – a comarca andina, a comarca amazônica, a comarca antilhana, a comarca do Nordeste brasileiro, entre outras. (Se é certo que há improvisadores de verso em outras latitudes e eras, não é menos certo que o ambiente da comarca do pampa é relativamente único, fato que marca o *payador* com distinção no cenário dos *versejadores* e *repentistas*).

* Curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Só aqui, nestas poucas linhas, já há uma equação que, ou bem é muito simples de entender, ou bem exige um grande esforço de interpretação. Vistas as coisas pela lente do nacionalismo, simultaneamente tema e perspectiva ainda hoje de curso livre, a partir da fundação por um lado mítica e por outro perfeitamente histórica conduzida pelo romantismo, no século 19, não faz muito sentido falar em tais comarcas. Vistas, porém, as mesmas coisas pelo ângulo da formação cultural propriamente dita – essa entidade difícil de descrever e fácil de perceber cotidianamente –, a idéia de comarca se impõe. Ninguém, creio, argüirá a veracidade da existência de, por exemplo, uma comarca como a nordestina. Aí estão os romances, aí está a canção popular, a tradicional e espontânea, assim como a contemporânea; aí está a entoação da fala; aí está um certo modo de ver o mundo, tudo a demonstrar que o Nordeste brasileiro é, de fato, uma região relativamente homogênea para dentro e bastante diferenciada para fora.

Assim também acontece no caso da comarca do pampa. Se aqui há uma diferença forte entre os países platinos e o Rio Grande do Sul, figurada na diferença de línguas, o português aqui, o espanhol ali do lado, há, no entanto, muitas semelhanças. Para tomar as evidências maiores, vejamos o modo de ser da narrativa, tanto o de tipo histórico tendendo ao documental (o argentino Güiraldes e o brasileiro Simões Lopes, digamos) quanto o de radical indagação psicológica em ambiente urbano (por exemplo o argentino

Roberto Arlt e o brasileiro seu contemporâneo Dyonélio Machado); vejamos o modo empostado de entoar as canções de tema regional, com a voz deliberadamente mais grave do que é na vida cotidiana e em vibrato sentimental no alongamento das vogais; vejamos a sensibilidade para os elementos da natureza, que chega a formulações metafóricas interessantes (“La pampa es un cielo as revés”, conforme Atahualpa Yupanqui, ou “La pampa, esa metáfora de la nada”, conforme Jorge Luis Borges, para ficar em dois exemplos).

Seria ocioso enumerar mais exemplos para demonstrar a existência de uma espécie de chão cultural comum entre o Rio Grande do Sul, o Uruguai e boa parte da Argentina, chão que tem por base uma situação geográfica semelhante, a comum prática com a economia ganadeira e toda uma história compartilhada – a longa história da definição das fronteiras, primeiro entre os impérios português e espanhol, depois entre os países já autônomos e, alguma vez, em alianças contra inimigo comum, como foi o caso da guerra contra o Paraguai. No caso do Estado brasileiro, como no das regiões platinas de origem espanhola, ainda se deve acrescentar outra marca histórica comum, de decisiva importância para a definição da alma local, a saber, as guerras internas entre facções que disputavam o poder.

Isso tudo ainda sem mencionar outra matriz histórica comum a certas regiões da comarca do pampa, a experiência missioneira. Tendo sido uma das primeiras formas de ocupação

efetiva do território sul-americano, tal experiência, contudo, foi esmagada, literalmente, pelos impérios ibéricos que aqui lutavam ainda para definir zonas de intervenção e de poder. Além disso, é de registrar que as Missões, tendo sido protagonizadas, do ponto de vista administrativo, não por representantes diretos dos Estados nacionais, mas por jesuítas – que, especula-se, teriam na altura de meados do século 18 algum interesse particular em estabelecer uma espécie de império, que lhes permitisse sobreviver, em oposição a um contexto europeu que os renegava ativamente, como se vê exemplarmente nas deliberações pombalinas, para o caso português –, tiveram ao longo do tempo contra si e contra sua memória uma intenção clara, muitas vezes consciente, de denegação de sua relevância e de seu entranhamento na vida da região, por parte dos historiadores e políticos que fizeram as independências, os quais procuraram dar relevo e pertinência apenas às iniciativas oficiais de ocupação e colonização da região, num processo peculiar que interessa examinar.

Para não ir muito longe, veja-se o caso do gado *vacum*, base notória da formação econômica do Rio Grande do Sul. De onde ele surgiu? Começou vindo pela mão do colonizador europeu em sentido amplo, mas ganhou relevo particular depois da destruição da economia missioneira, após a guerra levada a cabo por um exército luso-espanhol reunido em cumprimento ao Tratado de Madri (1750): desarticulado o trato regular com o gado que era

uma das bases da vida das Missões, aconteceu de a região inundar-se de animais disponíveis – e daí por diante um incremento substancial da preia do gado, a instituição de fazendas, a charqueada e, em linha direta, a organização dos Estados nacionais e do Estado provincial rio-grandense.

Pois bem: apesar disso, dessa evidência de umnexo essencial entre as Missões e a civilização subsequente, por muito tempo houve um esforço para apagar-se esse rastro, tendo sido preferida por vários historiadores a explicação de que, no caso do Rio Grande do Sul, fundava as bases das instituições e da própria cultura local no estabelecimento oficial português em Rio Grande, apenas na altura de 1737, e, por sinal, no Litoral, matriz de toda a ocupação portuguesa no extenso Brasil. Chegou, mesmo, a ocorrer um caso que, visto de hoje, beira o ridículo, o qual foi adequadamente estudado por Eliana Pritsch em seu doutoramento ainda inédito, *As vidas de Sepé* (UFRGS, 2004): por meses a fio se arrastou um debate público que começou com divergências sobre a conveniência de homenagear Sepé Tiaraju com uma estátua e desaguou em dissensão irremediável entre os que consideravam que os Sete Povos compunham sim, o passado do Rio Grande do Sul e os que renegavam totalmente tal integração, alegando que lá se tratava de organização espanhola que se opunha ao verdadeiro Rio Grande, nascido português.

Por um golpe de pena, por assim dizer, ligava-se o presente a um certo passado e confinava-se a experiência

missioneira a um papel meramente acessório (senão mesmo a uma condição de nulidade), na categoria da curiosidade de ordem paleontológica, espécie de osso petrificado remanescente de uma época com a qual nada tem a ver o presente. Mas tem, claro. Algo daquela experiência terá marcado decisivamente o modo de ser e de agir de parte considerável de nossa atualidade, a rio-grandense, como a da região norte da Argentina e, ainda, de parte do Uruguai. E, se marcou, trata-se de indagar onde estão os vestígios. Tudo é modo de ver, tudo é interpretação, a vigência de todos os dados depende da ênfase que recebem, sabemos, no terreno do relato da história.

Sobre essa comarca, lá, como aqui, ocorreu uma circunstância notável no que pertence ao terreno da representação artística, especificamente literário. A partir de meados do século 19, e portanto no contexto de afirmação nacional das jovens nações, Uruguai e Argentina viram nascer uma modalidade de poesia que mais tarde daria feição e rumo a toda uma linhagem de criação cultural, que corria ao lado (ao largo, em alguns casos) da cultura urbana e cosmopolita que ia se consolidando nas maiores cidades. Era a gauchesca.

Sem pretensão a qualquer exaustividade, notemos apenas que na década de 1860 José Hernández deu consistência literária a um desejo latente, o de promover a formulação artística sobre o tema local, isto é, o tema que envolve um personagem central, a figura do gaúcho, e que o supõe um habitante de um específico espaço, o pampa.

Outros antes dele tentaram a façanha, muitos o seguiram, nos dois países e no Rio Grande do Sul, mas o importante é o fato de haver ele alcançado esse pequeno milagre, que é, em qualquer parte do planeta, simbolizar, pela via da forma artística, a matéria-prima com a qual se convive diariamente.

Uma das questões que se impõem a quem busca operar tal milagre diz respeito a posicionar-se a respeito da matéria-prima – o gaúcho como tipo social, no nosso caso – num ângulo de mirada tal que permita vê-lo. Parece uma banalidade, mas não: quem apenas vive, diretamente, a experiência de conviver com tal personagem na condição de sujeito real, regra geral não o percebe como digno de transfiguração estética. Dizendo mais claramente: para que um ente da vida passe à condição de assunto de relato ficcional é necessário que ele, precisamente, não seja mais vivo. Mal comparando, mas não impropriamente comparando, a literatura precisa da morte real para escrever a vida ideal, porque enquanto se vive não há distância suficiente nem há motivo pertinente para tomá-lo como assunto de literatura.

Repetindo, em todo o mundo acontece isso. O narrador clássico grego, ao pôr em tela a figura de Ulisses, não estava fazendo reportagem contemporânea aos fatos, mas resgate de um tema passado, que, por outra parte, continuava a falar ao presente, como modelo, como motivo, como advertência. Assim passou também com o grande romance europeu do século 19. Em resumo, podemos concluir, com boa

dose de segurança, que a literatura (e a arte, de modo geral) precisa ter à mão um cadáver, real ou metafórico, para com ele contar uma história.

Nada disso é problemático ou singular em si, em suma. Interessará mais ver como se processou aqui, na comarca do pampa, o caso. E então se poderá observar em andamento um processo que começou há tempos, que ganhou maturidade como fenômeno estético e está longe de esgotar sua vigência.

O espaço físico do pampa foi sendo submetido à lógica da ocupação territorial pelos impérios ibéricos desde o começo da Era Moderna, quando da chegada dos colonizadores. Ganhou relevância mais tarde, e pode-se afirmar que, ao longo do século 18, enfim ganha foros de importância econômica como local de produção de riqueza – fora de cogitação, então, a mera passagem de mercadorias pelo Rio da Prata como fenômeno histórico. Foi na circunstância daquele século, marcada pela chamada Revolução Industrial na Europa, que a economia gaúcha se consolidou.

Foi aí, também, que a experiência missionária perdeu força, mediante intervenção militar, e foi aí, ainda, que se iniciou o processo de submissão do índio, o qual ultrapassaria o século e alcançaria boa parte do seguinte. Para dizer do modo sintético, no período que antecede as independências nacionais das ex-colônias ibéricas e no que lhe segue imediatamente (digamos, para simplificar, que entre 1750 e 1850) se fez a história econômica baseada no gado, diretamente nas estâncias e, em seguida, nas charqueadas.

Consolidada essa situação, o tipo humano do gaúcho – termo que, como se sabe, inicialmente, continha aspectos largamente pejorativos, pois que nomeava a um sujeito de escassa integração social, de trabalho irregular, de etnia obscura; mescla também irregular de índio, europeu ibérico e negro; tipo que, por outra parte, desempenhava trabalhos decisivos para a civilização que se impunha, tanto na forma de inserir-se na produção econômica, na estância ou na charqueada, quanto na forma de alinhar-se com algum chefe na atividade guerreira – foi também submetido à integração. Tratava-se de uma situação em que a economia local prosperava, os Estados se organizavam, os interesses, portanto, tornavam-se mais e mais complexos, envolvendo negociações de porte muito maiores do que aquelas que eventualmente resultavam numa ou outra refrega local. Concretamente, as estâncias tornavam-se unidades relativamente modernas de produção, o que implicava, inclusive, o cercamento físico dos campos; os exércitos nacionais impunham uma disciplina muito mais regular do que aquela que regulava as relações locais de uma ou outra região; estradas de ferro eram estendidas pela geografia, facilitando a circulação de mercadorias, gentes e informações; as cidades prosperavam e não tardariam a impor sua lógica civilizatória.

Tudo isso significou, concretamente, que o tipo humano do “índio vago”, do “gaudério”, do guerreiro espontâneo,

do hábil trabalhador que se empregava por tarefa, do gaúcho, enfim, esse tipo estava por conhecer um impasse. Ou bem se integrava na nova rotina, o que implicava socializar-se segundo os novos parâmetros, ou bem se refugiava nos confins do território. Ao longo do tempo, o processo se consolidou, de tal forma que desse tipo original restou a memória e, vistas as coisas do ângulo panorâmico, quase mais nada.

Claro que a memória não é pouco. Ela define modos de ver o mundo e de nele atuar que ultrapassam as barreiras do tempo. Povos inteiros vivem no presente em função de coisas definidas ancestralmente, inclusive nos ambientes urbanos, se bem que mais tipicamente nos ambientes não urbanos. No caso da comarca do pampa, o virtual desaparecimento do tipo original gaúcho, em seu sentido propriamente histórico, ensejou a criação do relato literário de sua vida, de sua saga, de suas aptidões, de suas maneiras. A gauchesca surgia para perpetuar na memória dos pósteros uma realidade moritura.

Para fixar a forma literária da gauchesca nos seus primeiros tempos, muitos autores, em todas as partes da comarca, puseram mãos à obra, sempre e renovadamente ao longo do tempo. Tomando o caso sul-rio-grandense, veja-se que, após as narrativas de Caldre e Fião, editadas em 1847 (*A divina pastora*) e 1851 (*O corsário*), organiza-se em 1868, em Porto Alegre, a Sociedade Partenon Literário, tendo como animador maior a figura de Apolinário Porto Alegre e contando com a

presença do mesmo criador do romance no sul do Brasil, naquela altura um maduro e experimentado homem a contrastar com os jovens seus pares. A contemporaneidade entre o Partenon (que funcionou entre 1868 e 1885 fortemente) e o *Martín Fierro* (primeira parte em 1872, segunda em 1879) não é detalhe menor.

Daí por diante, e fixando-nos apenas nos maiores, no começo do século 20 Simões Lopes Neto põe de pé a figura de Blau Nunes, narrador e em parte protagonista dos *Contos gauchescos*; Alcides Maya, Amaro Juvenal e Darcy Azambuja produzem sua obra de tema regional. Ainda que tenham tido dificuldades de circulação – especialmente Simões Lopes –, estava feito o serviço: o gaúcho era personagem de boa literatura. Nos anos de 20 e 30, deu-se continuidade ao processo. Aparecem autores de má, regular, boa e ótima literatura, em poesia e em prosa, ora para celebrar a memória do heroísmo passado, ora para rever criticamente esse mesmo passado à luz da realidade de seu tempo.

Nos anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra o processo alcança um ponto culminante. Os últimos anos 40 vêem aparecer pelo menos três fenômenos culturais, todos relendo à sua maneira o mesmo fenômeno, todos conectados voluntária ou involuntariamente a essa linhagem. Inicia-se o movimento tradicionalista pela ação de Paixão Côrtes, Barbosa Lessa, Glaucus Saraiva e outros, jovens que pretendem fazer valer seu modo de ver o mundo, especialmente

o mundo do sul do estado; organiza-se um animado grupo de intelectuais sob o nome de Quixote, jovens escritores e pensadores que propõem uma revisão do desempenho da literatura no estado à luz dos episódios estéticos, filosóficos e políticos do século; e Erico Verissimo, já um escritor provado (especialmente no tema urbano, que é o centro de sua obra até a altura de 1945),² publica a primeira parte da obra-prima *O tempo e o vento*, livro que representa, no rigor dos termos, a elevação definitiva da matéria prima histórica do Rio Grande à condição de alta literatura. (Para fazer ainda uma observação decisiva: embora Simões Lopes Neto tenha publicado sua obra na década de 1910, foi apenas nessa época, por iniciativa de Carlos Reverbel, que de fato alcançou um padrão de edição e circulação importante. Sem forçar muito a nota, pode-se dizer que os *Contos gauchescos*, a primeira grande obra literária sul-rio-grandense a tratar do tema, é contemporânea de toda essa geração.)

Vistas as coisas em conjunto, parece que nesta altura, fim da década de 40, encerra-se o ciclo de instauração, de validação do tema local – o mundo rural da comarca do pampa, cujo centro histórico foi a estância e, em ponto menor por ser atividade tendencialmente urbana e semi-industrial, a charqueada. Ainda que possa estabelecer uma série de divisões intermediárias nesse processo (por exemplo, uma divisão que leve em conta qual é o herói em foco a cada geração de autores, herói que transita de um tipo relativamente

difuso e largamente autocongratatório como o fixado pela literatura do Partenon, passa pelo tipo específico do peão na geração de Simões Lopes Neto e chega ao tipo do coronel estancieiro nos anos entre 30 e 50), aquele esforço iniciado cem anos antes ganhara feição definitiva. Fosse numa realização superiormente realizada na forma artística, em Erico, fosse numa versão de combate e revisão crítica, no Grupo Quixote, ou fosse numa dimensão comportamental e logo adiante de pesquisa folclórica, no tradicionalismo, o patrimônio estava distribuído, e o gaúcho já estava traduzido para a cultura.

Mas é preciso, ainda, uma observação a respeito desse processo, desse arco de tempo, desse movimento cultural. Jorge Luis Borges, em comentário ao *Martín Fierro*, assim como em passagens de reflexão sobre a condição do escritor em sua terra, a Argentina, observou, com raro acerto, que a gauchesca foi forjada por homens urbanos.³ Em termos mais específicos: para a elaboração da literatura gauchesca, tão ou mais importante que a mera existência do gaúcho como tipo e do pampa e das guerras como cenário foi a evidência de um caráter acentuadamente urbano em Buenos Aires e Montevideu – e poderíamos acrescentar, guardadas as proporções, Pelotas e Porto Alegre. Foi o contraste entre a experiência direta da vida campeira e a relativa novidade da vida urbana que deu aos escritores a condição básica e indispensável para a tomada daquele tipo e daquele cenário como relevantes para a criação ficcional.

Assim, pode-se concluir que, em sua complexidade, o processo desenvolvido por gerações sucessivas, iniciado em 1850 e concluído em 1950, em toda a comarca do pampa, encerra exemplarmente um ciclo que começou na prosa trivial e dispersa da história e culmina na sofisticada e concentrada prosa da literatura.

É hora de examinar Jaime Caetano Braun, que produziu sua obra depois desse momento, acima desenhado a traço grosso. Por uma dessas coincidências que nada têm de casuais, ele começa a publicar em 1954, mesmo ano em que o já provado Cyro Martins lança *Estrada nova*, espécie de ponto de chegada de toda uma seqüência de romances dedicados ao tema do “gaúcho a pé”. Pouco depois, em 57, o também já experiente Darci Azambuja dá à luz os contos de *Coxilhas*. Erico, como vimos, publica os vários tomos de *O tempo e o vento* entre 1949 e começos dos anos 60.

A esses três escritores de boa experiência vêm somar-se Jaime Caetano Braun (1924-1999) e outros autores em busca de lugar. Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) publica *O boi das aspas de ouro* em 1958 e o romance *Os guaxos* no ano seguinte. Apparício Silva Rillo (1931-1995) publica *Cantigas do tempo velho* em 1959. Na geração e no mesmo âmbito cultural, há ainda Glaucus Saraiva (1921-1983), também poeta. Caso peculiar, Aureliano de Figueiredo Pinto (1898-1959), poeta de grande estima, já havia algum tempo, só vê um livro publicado no mesmo 1959, ano de sua morte, sendo então,

no sentido de sua circulação impressa, autor contemporâneo de Rillo, Barbosa Lessa e Braun. (Para registro: a geração posterior a essa que se dedica também ao tema local inicia seus trabalhos no fim da década de 1960, começo da de 1970, com Josué Guimarães, Sérgio Faraco, Luiz Antônio de Assis Brasil, Tabajara Ruas e outros narradores, com Carlos Nejar e outros poetas.)

Assim, posta momentaneamente de lado qualquer avaliação de mérito propriamente estético, temos uma espécie de passagem de turno. Os autores, que iniciaram sua atividade nos últimos anos da década de 1920 e nos primeiros da de 1930, estavam concluindo a tarefa (a geração de Erico, em suma), e uma nova geração se apresentava. Nos termos da hipótese interpretativa antes assinalada, a instituição de um cânone literário estava concluída e um novo momento se abria, o que, nos termos da história da sociedade sulina, se explicará também por uma passagem de turno de ordem geral, terminando-se ali a era dos estancieiros, cuja representação literária alcançara com aquela geração seu apogeu, nomeadamente com Erico.

Na história do Rio Grande do Sul, qual a classe ou o grupo social que viria a constituir nova hegemonia, depois dos estancieiros? A resposta direta e óbvia indica a burguesia industrial, que em nosso estado quase sempre tem sua origem ligada ao mundo dos imigrantes e seus descendentes, sejam eles alemães, italianos ou polacos. Contudo, por mecanismos que mal agora começamos a desvendar, pelas

ciências sociais ou pela arte, a essa nova situação histórica correspondeu a constituição vitoriosa de uma identidade, de uma forma cultural ligada profundamente àquele mundo da estância, em versões variadas, mas unânimes no cultivo de certa nostalgia do tempo passado exatamente nas estâncias, nas guerras de fronteira, na figura imponente do cavalo. Com a nova geração, estava instituído o ponto de partida de formas culturais então relativamente inusitadas – embora hoje perfeitamente assentes e reconhecidas como um legítimo fenômeno cultural que se espalha pelo país e fora dele – de organização cultural, os centros de tradição gaúcha, sociedades mais de convívio social do que de pretensões intelectuais, cuja influência será decisiva nos anos seguintes à sua fundação.

Dito de outro modo, a geração de Lessa, Rillo e Braun vem ao mundo das letras numa circunstância em que se cruzavam duas ordens de coisas acerca da tematização da vida gauchesca. De um lado, o patrimônio literário consolidado, fortemente marcado pelas figuras do gaúcho; de outro, uma forma de organização cultural no estágio inicial. Formulando ainda de outro modo, pode-se dizer que, no momento em que surge para a literatura, essa geração dispõe de modelos estéticos, em uma mão, e – porque todos eles se envolvem mais ou menos no movimento tradicionalista – propõe uma forma de pensar e de agir culturalmente, na outra.

Do ângulo literário, Braun e seus contemporâneos escrevem não mais como quem precisa inventar uma

forma adequada para tratar de certo tema, mas como quem precisa atender a parâmetros já estabelecidos. E isso, traduzido para a lógica da história da literatura no Ocidente, gera uma de duas atitudes: ou o novo escritor rompe com os padrões, atitude relativamente comum pelo menos desde o romantismo, que rejeitou enfaticamente as formas clássicas ou classicistas vigentes até o século 18 e deu início a um sem-fim de proposições vanguardistas de então até hoje, ou ele trata de fixar-se em favor dessa tradição padronizada, atitude relativamente rara desde o mesmo romantismo (há alguns casos notáveis, o mais notório sendo, para o caso brasileiro, o modo parnasiano de composição).

Pois essa geração, com Braun, Rillo e Barbosa Lessa exemplarmente, opta pela continuidade, e o faz mergulhada, como dito acima, numa quadra histórica já dominada pela cidade e pela indústria e num momento cultural que combina de modo relativamente inédito no quadro da experiência brasileira, e talvez americana e mesmo ocidental, uma prática literária e uma prática social, um tema (o gaúcho) e uma instituição (o CTG, ou pelo menos o Tradicionalismo, agora com maiúscula). Vivendo sob a dominação da nova lógica que é urbana e é industrial, sentindo os efeitos da presença norte-americana da economia às artes e aos comportamentos, a geração de nossos autores combina o trato com um personagem, aquele mesmo gaúcho, e uma atuação real, inspirada pelo menos em boa parte no próprio personagem, tal como fixado

pela literatura. Não por acaso, os três autores são tipicamente envolvidos com as duas dimensões, os três são reconhecidamente construtores do fenômeno de combinação entre tais dimensões.

Que o sentido geral de seu trabalho estético e social se organize como uma renegação da cidade e da vida moderna do momento, é claro; e que a combinação entre arte e comportamento seja inaudita parece igualmente fora de questão. Em termos brasileiros, tentemos algumas aproximações analógicas: tomada a comarca do Nordeste brasileiro, imaginemos algo como João Cabral, contemporâneo cronológico da geração aqui enfocada, ou seus antecessores Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego, fazendo transitar seus personagens da literatura para a prática cultural de uma associação parecida com o CTG. O mesmo impossível se poderia cogitar para outras latitudes. Escritores como João Guimarães Rosa, que publica sua obra no mesmo período, após a Segunda Guerra, têm relação com o fenômeno que estamos analisando no sentido de trazerem ao centro da cena o mundo rural, que perdia força histórica por estar sendo alcançado pela lógica urbana e industrial, mas não postularam a criação de algo como centros de tradição que tivessem em vista praticar comportamentos que tendiam ao desaparecimento, preservando-os da extinção. Por outro lado, é de notar um caso, que fica aqui apenas sugerido e que talvez possa render um estudo comparativo interessante: na mesma época em que aparece o tradicionalismo, Ariano Suassuna (nascido na Paraíba

em 1927, na mesma geração de Braun, Lessa e Rillo) estréia uma peça sua para teatro, no ano de 1947. Ele, à semelhança dos tradicionalistas gaúchos, também se ocupa, até hoje, com resistir aos modos de vida e de arte trazidos pela norte-americanização do Ocidente no período, tendo chegado a animar grupos de estudo e de prática artística com vistas a tal objetivo. Seu caminho estético quer deliberadamente processar a tradição popular de matriz ibérica, que tem ou teve uma forte vigência na comarca do Nordeste, mas, à diferença dos gaúchos, que parecem rejeitar ou, pelo menos, tendem a negligenciar a sofisticação estética, tentou fortemente uma aproximação com formas artísticas eruditas, no Movimento Armorial, lançado em 1970, no Recife.⁴

Certo, por outro lado, que de alguma maneira aconteceu com o carnaval carioca um processo que, consideradas várias diferenças, se aproxima do caso em tela: também lá o que alguma vez foi apenas cultura popular ganhou representação estética, no campo musical, não no literário, e erigiu instituições como as associações carnavalescas, que se tornaram, por assim dizer, centros de tradição local, encampando como comportamento no presente modos culturais que tendiam a fenecer na cidade moderna, mas que acabaram se transformando em elementos ativos no presente. Uma das grandes frases de Jorge Luís Borges pode ser lembrada aqui: em sua sensacional *História del tango* observa que aquilo que uma vez foi uma orgiástica diabrura (a dança sensual do tango primitivo, praticada

nas zonas de meretrício e com protagonistas procurados pela polícia) passou a ser apenas um modo de caminhar.⁵ Exatamente como aconteceu com o carnaval. (Sem forçar qualquer comparação de conjunto quanto a acerto artístico ou a qualidade estética com o Tradicionalismo, veja-se que a bossa nova, vinda ao mundo na mesma época dos nossos autores, fins da década de 1950, recolocou modernizadamente as peças do quebra-cabeça do samba – e do que poderíamos chamar de “busca da identidade local”, ainda que o “local” nesse caso seja a então capital federal – e, simultaneamente, obrigou a uma revisão do cânone e proporcionou a abertura de caminhos para a grande canção popular brasileira de Chico Buarque, Caetano Veloso e tantos outros).

Isso deve obrigar a uma reflexão, que, por sua vez, explicará, talvez, o mundo literário de Jaime Caetano Braun e seus pares de época e de prática. Para dizer de algum modo, o fenômeno que nosso autor protagoniza com seus pares Rillo e Barbosa Lessa organiza a vida segundo a literatura, promove suas práticas reais conforme convicções derivadas da estetização da história. E justamente essa característica, que tem sido vista ora como um defeito, ora como uma virtude, está no centro de sua criação literária. Aqui, então, trata-se de averiguar modos de ser e de praticar a literatura e de, simultaneamente, considerar o modo singular de vigência e circulação dessa literatura.

Tomada a obra de Jaime Caetano Braun segundo o critério das mais altas realizações da poesia brasileira – Carlos Drummond e João Cabral, acima de Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Mário Quintana e tantos outros –, fica evidente que sua poesia é menor, não alcançando a qualidade já realizada pelos maiores, seja porque Braun se contenta com formas mais singelas e mais conservadoras, quando a regra da alta poesia moderna é a sofisticação e a insatisfação formal, seja porque os temas mais exigentes da vida da segunda metade do século 20, nervo da poesia dos maiores, estão praticamente ausentes de sua criação, que parece sempre mais ligada à lamentação pela passagem do tempo e ao edulcoramento de um passado visto como superior, mais íntegro e para sempre perdido. Mas justamente em função do que antes vinha sendo analisado, a criação poética do autor não se mede apenas por essa régua, ou, antes, não se valida por esse parâmetro. Seu ambiente não é o da alta poesia, o da arte literária considerada segundo o cânone ocidental nosso contemporâneo.

A poesia de Jaime, quanto à forma, é totalmente conservadora. Pratica regularmente os metros curtos, de cinco ou sete sílabas, em quadras, sextilhas, oitavas e décimas. Sua sintaxe é sempre linear, isto é, não se encontram muitas inversões de ordem na frase; além disso, a índole da sintaxe é expositiva e clara, isto é, não se encontram momentos de superconcentração de significados ou passagens obscuras. Sempre rimadas, as poesias lidam com o padrão culto

da língua portuguesa, mas com uma forte marca de vocabulário regional gauchesco, sendo freqüente a presença de vocábulos castelhanos.

Por isso, caso fôssemos contrastar a poesia de Jaime com os melhores momentos da poesia culta escrita da língua portuguesa, repetindo, o resultado indicaria para ela uma posição secundária. No entanto, é de ver que o modo específico de concepção e circulação de sua poesia é bem outro, e nesse contexto ela ganha força. Mesmo sem evocar uma antiga linhagem que poderia lhe dar relevo – a linhagem dos trovadores mais ou menos espontâneos, a linhagem dos desafios, a linhagem mais específica ainda da *payada* –, e mesmo sem considerar as muitas proximidades entre ela e aquela modalidade de poesia que está no berço da canção popular, brasileira ou não, a produção poética de Jaime Caetano Braun tem estatura apreciável para qualquer leitor.

Considerada a dialética entre os pólos da inovação e da redundância, sempre presente na vida da arte e da comunicação em geral, pode-se observar que a arte de Jaime trabalha fortemente ancorada no segundo termo. Em forma, como já vimos, pratica velhos, velhíssimos padrões poéticos, que estão estabilizados há séculos; em tema, freqüenta o universo gauchesco que em grande medida, como também vimos, já estava mapeado. Assim, não é pelo critério da inovação ou da renovação de temas e procedimentos que se pode apreciar o que produziu, mas justamente pelo modo específico de abordagem dos temas, por um lado, e pelo modo como circulou.

Seus livros de poesia trazem em si, conforme se sabe, apenas parte de sua intensa e fecunda capacidade de improvisar, que foi acompanhada por gerações de sul-rio-grandenses que o viram ou o ouviram pelo rádio. O próprio autor, na apresentação a seu livro *Bota de garrão*, de 1966, observa:

Escritos em épocas diferentes, alguns musicados, outros tirados de fitas e discos, improvisados que foram, *payadas* como preferimos chamar, a exemplo da gadaria alçada que povoava os campos abertos do Continente D'El Rei, [estes poemas aqui editados] estavam à mercê dos aventureiros que – no dizer do imortal Aureliano de Figueiredo Pinto – “gostam de trançar com lonca de gado alheio”. Agora – confinados nesta invernoada – fica mais difícil dos abigeatários da poesia citá-los como seus.

Só por isso já se pode avaliar o modo de circulação de sua obra. Os poemas eram de tal modo percebidos como de boa qualidade, eram tão significativos que circulavam já como se de outros fossem. Forçando um pouco a nota, pode-se pensar que os poemas eram de tal forma lidos e ouvidos como significativos que passavam a circular naquela zona nebulosa da “autoria desconhecida”, ou “anônima”, isto é, naquela zona que marca certa composição como pertencendo a todos, indistintamente. Tal é o caso de canções populares, aqui e noutras partes, que, mesmo havendo sido alguma vez compostas por um indivíduo, entram na corrente sanguínea da cultura como sendo de ninguém. (No estado, há o caso notável da toada para o Negrinho do Pastoreio, de Bar-

bosa Lessa, que em certa cerimônia pública foi apresentada como sendo “de autor desconhecido” – o que, ao lado de ser uma injustiça para com o autor, representa um reconhecimento dos mais altos acerca do acerto estético da canção).

E por que os poemas de Jaime Caetano Braun foram assim percebidos? Pelo modo específico de sua abordagem aos temas que escolheu, aliado à forma, por assim dizer clássica, estável, do verso curto ordenado em estrofe regular e marcado pela rima segura. Da obra publicada em livro, temos um primeiro ciclo que vem de *Galpão de estância* (1954), passa por *De fogão em fogão* (1958) e *Potreiro de Guachos* (1965) e chega a *Bota de garrão* (1966). Vinte anos se passam até vir à luz *Brasil Grande do Sul* (1986), depois *Paisagens perdidas* (1987) e *Payador e tropeiro* (1990), configurando um novo ciclo.⁶ Não importa descer a minúcias sobre tais conjuntos, mas interessa, e muito, observar que há diferenças que talvez ajudem a compreender a evolução de sua obra.

No primeiro momento, entre 1954 e 1966, quando o poeta está como que construindo sua obra, percebem-se dois temas ou dois grupos temáticos dominantes. De um lado, amplamente majoritário, aparece um grupo dedicado à pintura descritiva de uma série de elementos do cenário missioneiro, sendo as Missões o território de origem do homem Jaime Caetano e a matriz ética de seu modo de ver o mundo, tudo isso sem conflito visível com o fato de ser filho de professor, quer dizer, de

um letrado, e ter sobrenome alemão, quando nas Missões originais habitavam índios e jesuítas espanhóis. Sem ir ao último detalhe, veja-se a seguinte listagem: no primeiro livro, com os títulos indicando o tema dos poemas, que versam então sobre amargo, chilenas, laço, relho prateado, cruz do pago, tapera, querência, guitarra, pouso das carretas, quero-quero, adaga, meu rancho, umbu solitário, fogão de tropeiro, galpão; em *De fogão em fogão* o índice surpreendentemente vem em ordem alfabética, não em ordem de ocorrência no livro, como se fosse desejável facilitar para o leitor a procura dos elementos: apero trançado, alambrado, barbicacho, canha, chimarrão do estribo, cinto couro de lontra, faca coqueiro, galo de rinha, João barreiro (o pássaro), jogo de osso, medicina campeira, ruína missioneira, tirador, vento xucro; em *Potreiro de guachos*: cordeiro guacho, mangueira de pedra, cordeona, mate doce, machado velho, fim de seca, cemitério de campanha, cusco baio, última rinha, coruja do campo, palanque de amansar potro, bochincho, petiço baio, arroz carreteiro, jogo de truco, três marrias, guacho brasino, corredor; por fim, no livro de 1966, temos bota de garrão, hora da sesta, petiço aguateiro, galpão nativo. Em contraste com tal profusão de elementos inanimados, temos um conjunto minoritário de personagens propriamente humanas.

Faz pensar tal superpresença de elementos do cenário, em volume majoritário, considerado o conjunto da primeira fase da obra. Com pouca chance de erro, pode-se dizer que três

quartos, quem sabe quatro quintos dos poemas, dedicam-se a descrever tais elementos, num esforço notável por fazê-los, de certo modo, reviver na poesia, talvez atendendo à consciência de que corriam o risco de fenecer, pura e simplesmente, a partir da evidência de que sua vida mesma, como elementos vivos e de serventia cotidiana, estava desaparecendo, com a modernização liderada pela cidade e pela indústria. (Há muito tempo se sabe que na experiência humana, daqui como de qualquer quadrante, os objetos passam a ficar disponíveis para tarefas de simbolização assim que perdem sua vigência no mundo objetivo das relações cotidianas). O poeta, então, promove uma verdadeira revigoração dos objetos e cenas enfocados: injeta-lhes vida, a frágil vida da poesia, para garantir ao menos a ilusão de permanência para aqueles objetos cuja vida nasceu no mundo rural (e apenas secundariamente nas cidades) servido apenas pelo artesanato (não pela indústria).

Talvez não seja ir longe demais atribuir ao poeta que assim procede um esforço não apenas de descrição, mas de nomeação: como se o poeta, ao sentir na prática da vida e nas entranhas da sensibilidade o virtual desaparecimento de um mundo para ele tão cheio de significação, se postasse diante das coisas como observador amoroso e se colocasse em relação à poesia como um novo deus que estivesse pela primeira vez dando nome às coisas – aqui um galpão, ali um cusco baio, logo adiante um palanque de amansar potro etc. Correndo algum risco pela comparação algo inusitada,

e descontada qualquer alusão de tipo sectário, pode-se dizer que a poesia do primeiro ciclo faz do poeta Jaime Caetano Braun um novo redator para uma espécie de nova bíblia, de um livro de fundação do mundo – veja-se a profusão de nomeações que ocorrem nos primeiros livros da Bíblia, as genealogias, o esforço por descrever cenas.

E o poeta tem clara consciência de que está tratando de um mundo fenecido, que precisa ser reposicionado na ordem dos significados presentes. No poema que dá título ao livro de 1966, conclui observando sobre a bota de garrão, que ela, “hoje”, é “um recuerdo bravio num gancho dependurado”; nas últimas linhas, dá à bota primitiva um novo sentido: “o meu Rio Grande pagão é uma bota de garrão no mapa verde-amarelo”. Por um modo novo de olhar, que vê pela lente da melancolia o estado sulino (que, porém, na vida real vivia uma intensa agitação porque se modernizava, se mecanizava, conhecia estradas modernas, se urbanizava), aquilo que uma vez foi apenas elemento de trabalho passa a simbolizar toda uma interpretação da posição relativa do estado no conjunto do país. Quase o mesmo se poderá observar sobre os demais poemas desse tipo, que tratam de nomear os elementos do cenário que acolhe a verve do poeta.

Ainda nessa primeira fase, veja-se que os poemas que apresentam personagens humanos se marcam, de igual modo, pela consciência da finitude, da passagem inexorável do tempo, até mesmo pelo fim da vigência da vida propriamente dita. Em quase todos

eles, chama a atenção uma recorrência: os personagens humanos ou pertencem de fato ao passado, deles restando a memória (será o caso óbvio de Sepé Tiaraju), ou percebem claramente a iminência da morte, ou ainda refletem sobre a morte. Para não ser redundante, tomemos apenas um poema, aliás exemplar em mais de um sentido, como “Milonga do payador”, espécie de súplica sobre a autocompreensão do poeta e de sua circunstância. Inicia evocando as matrizes de sua força:

Venho do fundo da história
que foi escrita por mim,
no repicar do clarim
da luta emancipatória,
repisando a trajetória
dos velhos tebas guerreiros,
de romances galponeiros,
com lendas e amarguras,
de dia bebo lonjuras,
de noite apago luzeiros.

Segue o poema arrolando virtudes específicas do *payador*, sobretudo as que condizem com sua comunhão com a natureza e com a humildade de seu modo de ser. Ao final, sintetiza aquela consciência da morte:

Um dia, quando eu me for,
rumbeando à querência eterna,
onde bolearei a perna
diante do meu Criador,
não chorem o Payador
do velho pago florido
que há de cantar comovido,
até o último repuxo,
porque só em nascer gaúcho
vale a pena ter nascido!

Os livros do segundo ciclo já são marcados por outras dominâncias. Aqui,

não há mais essa espécie de obrigação de nomear o mundo, nem de consignar a morte dos homens, tudo isso envolto pela evocação marcada de doce melancolia; aqui, a poesia parece ter tomado os ares do mundo moderno e aceitado a tarefa de comentá-lo. Claro, ainda nos últimos livros os mesmos elementos se fazem presentes; ainda homens bravos desfilam sua trajetória e seu desfecho; ainda o passado missioneiro e sul-riograndense em geral é evocado como matriz de uma ética que a poesia mesma trata de perpetuar como positiva, mas já temos a novidade, considerado o conjunto da obra, de temas absolutamente contemporâneos, como é o caso de poemas que comentam circunstâncias da redemocratização dos anos de 1980, de poemas que refletem sobre a sempre difícil posição da cultura gaúcha no contexto nacional, ou, ainda, do poema “Barranca do cosmos – Challenger”, comentário sobre a nave espacial desse nome em contraste com as experiências de conquista do território sulino, e de vários poemas de metro irregular. Mesmo assim, domina toda a cena o mesmo tom reflexivo, evocativo, de serena melancolia. Não estranha, assim, que muitos dos textos principiem com a descrição da circunstância concreta do poeta, que está mateando e lhe vêm à cabeça e ao coração os fatos que tratará de examinar.

Jaime Caetano Braun, filho de pai descendente de imigrante alemão e de mãe de ascendência local, gaúcha e, portanto, algo ibérica, algo índia, tornou-se por sua qualidade uma referência para a cultura do Rio Gran-

de do Sul, muito especialmente da cultura de preocupação regional, mais particularmente missioneira. Poder-se-ia estranhar que um homem de sangue misto de alemão com gaúcho viesse a ser tão importante. Ele próprio, no poema “Payador da primeira origem”, observa: “No meu registro campeiro há um algo que não distingo: como é que assim meio gringo posso ser tão missioneiro!” São os mistérios da criação artística, por certo, os mesmos que fizeram vários descendentes de imigrantes recentes, tanto no trivial da vida quanto no sutil da arte, dedicarem-se de alma à cultura rio-grandense, à cultura da comarca do pampa.

Consideradas as coisas segundo a perspectiva aqui apresentada, Jaime é perfeitamente exemplar como artista do universo sul-rio-grandense – não o erudito, não o formalmente reconhecido como elevado, mas o outro, este que ganha vida concreta no mundo mental sulino, chame-se ele regionalista, tradicionalista, nativista, gaúcho, gauchesco ou como se queira. Tinha por experiência própria a noção de que as fronteiras entre os países do sul do continente expressavam antes conveniências políticas do que diferenças de fundo: em mais de uma oportunidade, como no consagrado poema “Milonga de tres banderas” – hipótese de hino para a comarca do pampa –, todo escrito em espanhol missioneiro, formulou claramente a idéia de uma pátria espiritual comum aos povos daqui, sobretudo a partir da evidência da colonização daquele *hinterland* ocupado pelas Missões, sem

a experiência do mar e, portanto, das navegações, com toda a experiência da vida em território mediterrâneo. Sem mar, com história: um território que para falar precisa ser auscultado como permanência, não como novidade, e como continuidade, não como ruptura. Em mais de um momento, Jaime reivindica, segundo uma ótica que não tem outro qualificativo senão o de popular, no sentido mais ingênuo tanto no afeto quanto na inocência a respeito de aspectos econômicos e políticos, a existência de um “império” missioneiro, formado pelos quatro países que, singular coincidência, convieram em organizar-se no Mercosul como seus primeiros sócios.

Dessa qualidade se forjou a poesia praticada ao longo da vida. Jaime não olha para os combates guerreiros como participante, porque não se trata mais disso – estamos bem distantes dos poemas engajados que um Apolinário Porto Alegre salvou do esquecimento em seu *Cancioneiro da revolução de 35*. Nem olha para a eterna divisão política do estado em duas facções como militante de uma ou de outra banda, mas como quem as mira desde um ponto acima do tempo, um ponto que visse tudo como drama humano que não é prerrogativa desta ou daquela agrupação. Como ingrediente maior, que unifica e dá tônus a sua poesia, está o fato – que o futuro eventualmente perderá de vista – de que foi, antes de poeta em sentido estrito, um improvisador, um *payador*, um artista que espontaneamente estendia o manto da fala ritmada e rimada por sobre

um tema, fosse ele da transcendência mais significativa, fosse ele da mais comezinha cotidianeidade.

Com a obra de Jaime Caetano Braun, aquilo que na experiência moderna do Ocidente era letra fria impressa, que requer a atenção de um leitor mais e mais especializado, transforma-se, numa operação de restauração de sentido, em arte viva, arte que para ser plenamente fruída exige ambiente adequado e uma ética compartilhada, uma visão de mundo em ação. Para usar outros termos: aquilo que na experiência ocidental moderna indica a separação entre os objetos artísticos, que só reciprocamente isolados podem ser apreciados (isto é um poema, aquilo é uma canção, aquilo outro é um gesto), na sua poesia se fundem, necessariamente, poema e canção e gesto, tudo em presença, semelhando mais uma vez a voz de um cantor-*payador* primitivo, original, que estivesse apenas descansando num intervalo de batalha, cantor-*payador* que, como uma espécie de pajé ou demiurgo, tivesse a estranha capacidade de conferir calor de presença àquilo que de outra forma é apenas a frieza da leitura.

É de crer que tais são os motivos de sua poesia haver penetrado tão fundo na alma de quem o escutou e, menos, mas significativamente, de quem o lê. Seu leitor e seu ouvinte desfrutaram com sua arte de um sentimento de pertencimento que raramente a arte consegue promover. Que esse circuito de produção e leitura seja contemporâneo, em seus pouco mais de cinquenta anos de vida até agora, de uma radical transforma-

ção da vida do Rio Grande do Sul – justamente o período em que a pecuária tradicional perde fôlego como ponta de lança da economia regional, cedendo o passo para a indústria e a agricultura moderna – é mais do que coincidência, é sintoma histórico: perdendo vigência a realidade daquele indivíduo altaneiro que conhecia ou ao menos prezava seu enraizamento na tradição, ganha vida a fabulação sobre ela. Disso se faz a arte, em qualquer lugar. Assim, em sua poesia aquilo que noutras partes do mundo é apenas folclore, ou ainda menos que isso, recordação turística que o presente preserva do passado, torna-se uma nova forma de vida, não importa quão distante esteja ela da vida real e brutalizada a que nos acostumamos.

Abstract

This essay attempts to describe the process and the historical meaning of Jaime Caetano Braun's poetry, a contemporary artist from the beginning of the Rio-Grandense Tradition Movement, in the post – Second World War period. Based on a historical-sociological interpretation that looks at the popular dimension of that poetry, without neglecting the criticism that points at the presence of a cultural industry, this work exchanges views with Jorge Luis Borges's positions about Gaucho poetry and with the "comarca" category, as formulated by Ángel Rama.

Referências

BRAUN, Jaime Caetano. *Galpão de estância* (1954); *Potreiro de Guachos* (1965); *Bota de garrão* (1966); *Payador e tropeiro* (1990). Porto Alegre: Martins Editor (várias edições).

_____. *De fogão em fogão* (1958); *Brasil Grande do Sul* (1986); *Paisagens perdidas* (1987). Porto Alegre: Artes e Ofícios.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Globo, 1998.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha – história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

_____. Erico Verissimo historiador. *Signo*, Santa Cruz do Sul: Unisc, v. 30, n. 49, p. 9-34, 2005.

RAMA, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

_____. *Literatura e cultura na América Latina*. Trad. de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. Org. de Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Edusp, 2001.

Notas

- ¹ RAMA, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. Também: _____. *Literatura e cultura na América Latina*. Trad. de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001, com organização de Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos. Especialmente: “Regiões, culturas e literaturas”.
- ² Procurei examinar essa virada da obra de Erico a partir de sua estada norte-americana em um artigo: “Erico Verissimo historiador”, publicado na revista *Signo* (Santa Cruz do Sul: Unisc, v. 30, n. 49, p. 9-34, 2005).
- ³ BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Globo, 1998. Volume I, especialmente “A poesia gauchesca” e “O escritor argentino e a tradição”.
- ⁴ Para uma discussão sobre o tema, ver FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha – história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- ⁵ BORGES, Jorge Luís. *História do tango*. In: *Obras completas*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Globo, 1998. v. I.
- ⁶ Há reedição parcial recente pela editora porto-alegrense Artes e Ofícios.