



Entre o Concretismo e o Orientalismo: a estratégia poética de Paulo Leminski

Anselmo Peres Alós

Professor de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa
Doutorando em Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre - Brasil

um bom poema

*leva anos
cinco jogando bola,
mais cinco estudando
sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho,
três mudando de cidade,
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto
(Paulo Leminski)*

Preliminares

Autor de uma obra singular dentro do panorama da literatura brasileira contemporânea, o poeta curitibano Paulo Leminski (tal como grande parte da geração de escritores dos anos 70-80 no Brasil) ainda não recebeu a devida atenção por parte da crítica acadêmica. Ao contrário dos grandes nomes do movimento concretista brasileiro (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos), o nome de Leminski dificilmente é lembrado pelos historiadores da literatura brasileira que se ocuparam do movimento concretista, tal como Alfredo Bosi. A intenção do presente ensaio é a de avaliar a contribuição do poeta curitibano dentro de um panorama maior - a saber, o da poesia concretista brasileira - , identificando os processos formais, temáticos e sociais que aproximam Leminski da vanguarda concretista.

Ainda que a tradição crítica brasileira não considere a obra de Paulo Leminski concretista no sentido estrito do termo, é importante que se observe a gênese do referido movimento, para que se torne possível compreender a inserção da obra do poeta curitibano tanto na *série social* quanto na *série literária* [1] que o liga a seus pares. Segundo Tynianov, é de extrema importância o não-isolamento da série literária das outras séries sociais; em outras palavras, não se deve perder de vista nem a especificidade da literatura, nem a especificidade do momento histórico no qual uma dada obra foi produzida. A série literária e a série social estão em permuta constante; sendo assim, é importante, para melhor apreensão de uma obra singular o cotejo tanto com a série literária à qual essa obra pertence (o conjunto de obras representativas de uma determinada literatura nacional) quanto o entendimento dos elementos da série social (o momento histórico e as outras manifestações artísticas da época, por exemplo) que nela se interpenetram. Afirma Tynianov: “o estudo isolado de uma obra literária não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção, de falarmos da própria construção da obra” (1971:109).

O pensamento do crítico Tynianov vai ao encontro das reflexões tecidas por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* ao afirmar: “me convenço cada vez mais de que só através do estudo formal é possível apreender os aspectos sociais [da obra literária]” (Candido, 2000:2). Tanto o pensador russo quanto o brasileiro concordam no que diz respeito à necessidade de se conciliar o estudo de aspectos formais ao dos aspectos sociais (muitas vezes tidos como *extraliterários*) para a compreensão de determinada obra. A importância do extraliterário não conduz a um “sociologismo vazio” mas, ao contrário, leva-nos a compreender as condições de produção de uma obra literária, aprofundando assim as possibilidades de se analisar criticamente o

papel que uma obra literária exerce no interior de um sistema literário dado: “(...) o externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2000:6).

Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido sintetiza sua noção de sistema literário: uma estrutura tríplice, baseada no esquema fundador da teoria da comunicação de Roman Jakobson, a qual se sustenta a partir de três vértices: *autor*, *obra* e *público*, todos eles subordinados à idéia de uma *cultura nacional*. Ainda que a noção de sistema literário de Candido não seja à prova de falhas (e o maior indicador das problemáticas inerentes à noção de sistema literário é o texto de Haroldo de Campos sobre Gregório de Mattos, intitulado *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Mattos*) [2], ela ainda é muito produtiva, desde que se mantenha em mente que esta não é adequada para a compreensão de todos os períodos da literatura brasileira. Tendo como pressupostos a noção de sistema literário, passa-se pois à observação do contexto mais amplo no qual a poética de Leminski insere-se: o concretismo.

O Movimento Concretista

O grupo basilar do concretismo nasce com irmãos Campos e Décio Pignatari, na antologia pré-concreta *Noisgrandes I*, de 1952. Segundo Bosi (1994:475), um certo clima de erotismo e auto-ironia já prenunciava um diferencial nos referidos poetas, clima este que vai desaguar em uma pesquisa formal que desenvolve a sintaxe espacial característica do grupo, e que pode ser observada nos números 2, 3 e 4 das antologias *NoisGrandes*, as quais datam, respectivamente, de 1955, 1956 e 1958.

Ainda a respeito do movimento Concretista, Bosi afirma o seguinte:

“No contexto da poesia brasileira, o concretismo afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao modernismo de 22, em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas européias. Os poetas concretos entendem levar às últimas conseqüências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo no *fazer* poético. São processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa) e, por isso, levam a rejeitar toda concepção que esgote nos *temas* ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra. A poesia concreta quer-se abertamente antiexpressionista” (Bosi, 1994:476).

Nas pouquíssimas linhas que dedica a Leminski em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Bosi sequer aproxima a poesia de Paulo Leminski aos poetas concretos, o que é - no mínimo - estranho, dado que a estréia de Leminski como poeta deu-se graças ao encontro que este travou com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em 1963 (Cf. Góes e Martins, 1996:10). Isso surpreende principalmente se compararmos as onze páginas que o crítico dedica ao movimento concretista às poucas linhas que escreve sobre o poeta curitibano, pois Bosi chega mesmo a estabelecer um esquema que se assemelha a uma *poética* do movimento concretista. Cabe transcrever aqui o pouco que sobre Leminski Bosi escreveu:

“Um nome à parte que evoca uma presença irradiadora, não só poética mas cultural, é o de Paulo Leminski, que morreu, jovem ainda, em 1988. A sua trajetória breve e acidentada trouxe à luz as fraturas de toda vanguarda pós-68. Leminski tentou recriar não só uma escrita, mas uma antropologia poética pela qual a aposta no acaso e nas técnicas ultramodernas de comunicação não inibisse o apelo a uma utopia comunitária. Deixou, entre outras obras, *Caprichos e Relaxos*, *Distraídos* e *La vie em close*” (Bosi, 1994:487-8).

Chama a atenção o fato de que, em nenhum momento, Bosi faça referência ao diálogo que Leminski manteve com os concretistas, nem na proximidade das estratégias formais compartilhadas pelo poeta curitibano e o citado movimento vanguardista. Entretanto, o próprio Bosi oferece pressupostos críticos para a realização desta aproximação (1994:477). O trabalho que aqui se pretende fazer é, portanto, realizar um balanço geral da obra de Leminski para, em seguida, aproximá-lo do movimento concretista a partir dos próprios pressupostos de Bosi, e da evidência empírica do encontro travado entre Paulo Leminski e Haroldo de Campos em 1963, na cidade de Belo Horizonte, por ocasião da Semana Nacional da Poesia de Vanguarda. Aliás, cabe ressaltar que foi graças a esse encontro que, em 1964, Leminski publicou seus primeiros poemas na revista *Invenção*, publicação que cumpria a função de porta-voz do movimento concretista em São Paulo (Góes e Martins, 1996:10).

Paulo Leminski e Sua Obra

“Para o pesquisador ou o mero interessado que queira encontrar os textos críticos que abordam as criações de Leminski, recomenda-se que tenha a disposição de um Teseu. Entretanto, eles existem, e, encontrá-los, em publicações efêmeras e esgotadas, é como beber a água de um oásis em pleno deserto” (Góes e Marins, 1996:8).

O polaco-mulato curitibano Paulo Leminski nasce em 1944, em Curitiba, filho de colonos poloneses, mas carregando sangue negro por parte da ascendência materna. A marca dos valores libertários (para não dizer mesmo anárquicos) dos anos sessenta teve um peso de monta considerável sobre a obra de Leminski. Entretanto, a pecha de escritor marginal não se aplica a esse poeta. Por ter chamado a atenção de tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, e de com estes ter mantido estreito contato na década de 70, consegue garantir espaço no mercado editorial a partir da década de 80. Dado o fim da censura imposta pelo ditadura militar, viveu-se um período no qual floresceram as publicações relativas a depoimentos sobre os duros anos de repressão, o que garantiu à chamada geração dos poetas marginais um certo espaço no mercado editorial. A Editora Brasiliense, ao publicar poetas como Ana Cristina César (*A Teus Pés*) e Francisco Alvim (*Passatempo e Outros Poemas*) e contistas como Caio Fernando Abreu (*Morangos Mofados*) foi uma das grandes colaboradoras na disseminação e circulação da obra literária dessa geração que viveu tanto as utopias dos anos sessenta quanto a falência dessas mesmas utopias no final

da década de 80. Todavia, é com a publicação de uma edição visivelmente comercial, voltada para o grande público, de *Caprichos e Relaxos*, realizada em 1988 pelo Círculo do Livro que abona a afirmação de que Leminski é um poeta que atingiu um público consideravelmente amplo.

Depois dos primeiros cinco poemas publicados na revista *Invenção* em 1964, Leminski passa quase oito anos especializando-se em colonização holandesa no Brasil, com fins de escrever *Catatau* (1975), um enigmático livro em prosa experimental que, mesmo tendo sido editado pelo autor, obteve relativo sucesso na grande imprensa de Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. É graças a *Catatau* que os tropicalistas voltam sua atenção à obra de Leminski. Entretanto, mesmo com o renome obtido graças à sua prosa-poética em *Catatau*, é apenas em 1979 que Leminski reunirá alguns de seus poemas no volume *40 Clics*, em uma edição limitada a 300 exemplares.

Depois de um certo período trabalhando como jornalista, escrevendo resenhas para periódicos como o *Folhetim da Folha de São Paulo* e a revista semanal *Veja*, a Editora Brasiliense abre as portas a Leminski, e no ano de 1983 publica três livros: as biografias *Cruz e Sousa: O Negro Branco* e *Bashô: A Lágrima do Peixe*, além do volume de poemas *Caprichos e Relaxos*. Depois disso, publica ainda a biografia *Jesus A.C.* (1984) e *Trotsky: A Paixão Segundo a Revolução* (1986). Ainda em 1984, publica o seu segundo romance, *Agora É Que São Elas*, que não teve o mesmo sucesso de *Catatau* nem frente ao grande público, nem frente à crítica especializada.

Distraídos Venceremos (1987) é o último volume de poemas publicado pelo autor em vida. *La vie en close*, uma das obras mais conhecidas do poeta, é uma coletânea cuja organização foi finalizada por Alice Ruiz e publicada postumamente em 1991. É sobre esta obra que recai o foco da análise aqui empreendida, pois esta obra é, paradoxalmente, muito próxima e muito distante das convenções concretistas dos primeiros poemas de Leminski. Ao mesmo tempo em que nela se pode observar a pesquisa em direção a uma escrita espacial, quase que geométrica, a massiva presença do humor e da ironia, o trocadilho e a ênfase nos jogos fonéticos, *La vie en close* é também o livro mais “orientalista” de Leminski, na medida em que o poeta opta, deliberadamente, na última parte do livro, pelo haikai enquanto solução estilística para a sua poética.

É exatamente por tratar-se de obra complexa e singular no que tange à relação estabelecida com o movimento concretista que *La vie en close* configura-se o objeto de análise nestas reflexões.

O Concretismo Orientalista de *La vie en close*

Leminski começou a estudar japonês ainda nos anos 60. Uma das características mais marcantes da poesia haikai é a inusitada cristalização da transitoriedade do ser e das coisas a partir da construção de uma imagem poética ligada à natureza. O haikai clássico trata normalmente de temas e símbolos ligados à passagem das estações, em uma estrutura formal de metrificação rígida de três versos de 5 - 7 - 5 sílabas poéticas, respectivamente. Tal influxo, por ocasião da obra do poeta curitibano, mantém muito da preocupação com fugacidade do tempo e da transitoriedade das coisas, minimizando a preocupação com a estilística formal originalmente presente nas concepções da poesia haikai. O poema que abre “Kawásu” - a última parte de *La vie en close* - funciona como projeto poético dessa apropriação da poesia oriental, em um gesto poético quase antropofágico:

“KAWÁSU

‘Kawásu	é	‘sapo’,	em	japonês.
Imagino	ter	relação	original	com
‘kawa’,	‘rio’.	O	batráquio	é o animal
totêmico	do	haikai,	desde	aquele
memorável	momento	em	que	Mestre
Bashô	flagrou	que,	quando	um sapo
‘tobikômu’	(‘salta-entra’)		no	velho
tanque,	o	som	da	água”

(Leminski 1991:107).

A imagem fugaz do sapo que “salta-entra” no tanque de água é emblemática para traduzir a idéia de transitoriedade das coisas inerente à poesia haikai: em um primeiro momento, o sapo estanke, presença material e viva da natureza; no momento seguinte, o som da água - único vestígio da presença do batráquio - a esvaecer tão rapidamente quanto o salto inicial, denunciando a metafísica da presença do signo *sapo*, tornado ausência, vestígio, mero traço do artifício retórico que tenta desesperadamente cristalizar com signos lingüísticos a grandeza de uma imagem poética de poucos segundos.

Se por um lado Leminski é fiel à ênfase no detalhe e no inusitado da imagem poética típica do haikai, por outro ele subverte a estrutura formal do poema, tornando-o auto-reflexivo (na medida em que o poema se refere não apenas à imagem construída no poema de Bashô, mas também a uma proposta de fazer poético) e desestabilizando o horizonte de expectativas do leitor, que não espera o encadeamento de idéias típico do haikai em um poema cuja estrutura formal (oito versos brancos em metrificacão livre, sem preocupação com o ritmo) dá cores muito mais próximas do epigrama, do aforismo, e mesmo do poema-pílula (fórmula sintética cara ao modernismo brasileiro) do que da tradicional poesia oriental. É o que pode ser observado no poema abaixo, incluído no livro *Caprichos e Relaxos*:

“PERHAPPINESS”

(Leminski, 1983:98).

O trocadilho realizado em língua inglesa a partir da fusão de dois itens lexicais distintos (*perhaps*, indicando probabilidade, incerteza, e *hapiness*, “felicidade”) transforma o signo lingüístico de uma língua ocidental em ideograma, a partir da subversão da sintaxe de colocação, transformando a simples justaposição de vocábulos na cadeia sintagmática em recurso plástico que multiplica as possibilidades de leitura do novo signo. Mais complexo ainda se torna o jogo estabelecido por Leminski se mantivemos em mente que a fusão de dois significantes de uma língua ocidental hegemônica - não podemos perder de vista o fato de que o inglês não é uma língua tão difundida no mundo por mero acaso, mas sim por ter se configurado historicamente como a língua do colonialismo britânico e do imperialismo estadunidense - é realizado a partir do ponto de vista de um poeta falante de português em um contexto social de miscigenação e antropofagia tipicamente latino-americano. *PERHAPPINESS*. Um ideograma bastante representativo do contexto cultural e identitário brasileiro: A felicidade, quem sabe.

Este recurso será utilizado novamente em *La vie en close*, em dos poemas que compõem “Kawásu”. A sonoridade da língua inglesa presente neste haikai carrega o poema com a shakesperiana dúvida existencial; entretanto, ao concretizar-se o enunciado poético de Leminski enquanto ato performativo de fala, a dúvida desfaz-se

de natureza ideográfica a partir de lexemas ocidentais) é comum em Paulo Leminski. No poema abaixo, a inovação semântica é de caráter interlingüístico, lançando mão da ludicidade e da aproximação do inglês e do português, visto haver um jogo de palavras entre os homófonos *filme* e *FEEL ME*:

“o	cine	tua	sina
o	filme	FEEL	ME
signema			
me segure firme			
cine		me	ensine
a		ser	sim
e	a	ser	senda”

(Leminski 1991:41).

A aliteração na fricativa alveolar surda [s] dissolve a ontologia cristalizada no significante *ser* presente na segunda estrofe em um mar de momentos fugazes, alicerçados na primeira estrofe sobre os significantes *cine* e *segurar*. A fundação de uma ontologia que toma como ponto de partida o discurso cinematográfico estabelece uma natureza performática para o ser, intensa ainda que fugaz, salientando a presença do elemento orientalista da poética de Leminski: uma ontologia da transitoriedade.

O poema também traz como forte marca concretista a inovação no campo léxico, estabelecida pela utilização dos estrangeirismos. Todavia, dois poemas que levam a desestabilização do campo sintático e do campo léxico ao extremo da experimentação formal são os poemas “Kawásu” (anteriormente citado) e “R”. Se no primeiro temos uma extrapolação interlingüística entre o japonês e o português levada às raias da poesia metalingüística, dado que é neste poema que Leminski expõe a poética dos seus haikais, em “R” a ruptura com o encadeamento convencional do discurso lírico alcança o *nonsense* a partir do momento em que o poeta inclui no poema uma nota explicativa que, em verdade, se configura como um duplo discursivo do poema:

“R

(anos-luz, anos-treva)

ler, ver,

e entre o L e o V

entrever aquele

R

Erre

Que me (revê) revele

(*) Ler trevas. Nas letras, ler tudo o que de ler não te atrevas. Ler além. Além do bem. Além do mal. Além do além. Horas extras ou etcéteras, adeus, amém. Busquem outros a velocidade da luz. Eu busco a velocidade da treva” (Leminski, 1991:61).

A aliteração na vibrante alveolar sonora [l], uma consoante dura, estabelece um diálogo com a aliteração da “nota explicativa”, marcada pela leveza da lateral alveolar sonora [l] e da oclusiva bilabial sonora [b], consoantes brandas. Tal contraste ressalta ainda mais o caráter da nota explicativa: a de ser um “outro” do poema [3]. A irreverência de Leminski talvez seja uma das grandes responsáveis a levar Bosi a simplesmente taxar o poeta como pertencente à geração da poesia marginal e ignorar os visíveis elementos concretistas de sua obra. Mesmo em alguns de seus haikais, o poeta muitas vezes exercita a definição de poesia de Cecília Meireles ao afirmar que a poesia é grito transfigurado, mesmo que sua ligação com a tradição metafísica da poesia brasileira não se estreite. Do amálgama do inusitado com o metafísico surgem interessantes resultados poéticos, tais como

“morreu o periquito
a gaiola vazia
esconde um grito”
(Leminski 1991:133).

Ou ainda:

“saber é pouco
como é que água do mar
entra dentro do coco?”
(Leminski 1991:115).

Nestes poemas fica evidente o veio anárquico e libertário da poesia de Leminski. Para o poeta curitibano, a experiência concretista não é apenas o exercício lúdico da forma: a ludicidade, a irreverência e um humor que - à falta de melhor termo - poderia ser qualificado de *underground*, ultrapassa os limites da pesquisa formal. Leminski é índice incontestável da máxima estruturalista repetida por pensadores como Roland Barthes e Tzvetan Todorov: a de que, em literatura - e particularmente na poesia -, não existe conteúdo dissociado da forma.

Considerações finais

Mesmo com tantas evidências formais que asseveram a proximidade entre as pesquisas estéticas de Paulo Leminski e o grupo dos poetas concretistas (particularmente com as explorações formais aos fundadores do movimento Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari), críticos como Alfredo Bosi continuam a ignorar tal pertencimento. Uma das possíveis causas para que tal desatenção com aspectos formais extremamente relevantes da poética esteja no fato de que - justamente pelo contato travado entre Leminski e os tropicalistas - a parte mais difundida de sua obra poética seja relativa à vertente de cunho mais libertário e irreverente. O poema “Curitibas” pode auxiliar-nos a compreender tal fenômeno:

“Curitibas

Conheço esta cidade
como a palma da minha pica.
Sei onde o palácio
sei onde a fonte fica.

Só não sei da saudade
a fina flor que fabrica
Ser, eu sei. Quem sabe,

esta cidade me significa
(Leminski, 1991:16).

Neste poema, a ênfase na utilização de um termo lexical no mínimo incomum (“pica”), faz com que a estratégia retórica concretista venha à tona no enunciado poético de forma dissimulada, pois o efeito que o enunciado “conheço esta cidade/como a palma da minha pica” é tão inesperado - por romper com o horizonte de expectativas do leitor - que chega, por um minuto, a fazer com que este deixe em suspenso sua atenção de tal forma que o procedimento estilístico do inusitado jogo de palavras, tão caro ao concretismo, passe despercebido. Talvez grande parte da obra de Leminski tenha passado por este mesmo processo por ocasião de sua recepção, diluindo assim os muitos pontos comuns entre a poética do escritor curitibano e o polêmico grupo dos concretistas.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: PubliFolha, 2000.

GÓES, Fred e MARINS, Álvaro. Labirinto sem Limites. In: LEMINKI, Paulo. _____. *Os Melhores Poemas de Paulo Leminski*. 2. ed. Seleção de Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo: Global, 1996. pp.7-26. LEMINKI, Paulo. *Catatau*. Edição do Autor, 1976.

_____. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Jesus a.C.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Agora É Que São Elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Trotski: A Paixão Segundo a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *La vie en close*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Os Melhores Poemas de Paulo Leminski*. 2. ed. Seleção de Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo: Global, 1996.

TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In: BRIK, O. et all. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeld. Revisão: Rebeca Peixoto da Silva. Org., Apresentação e Apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Globo, 1971. pp. 105-118.

NOTAS:

[1] TYNIA NOV, J. Da Evolução Literária. In: BRIK, O. et all. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohfeldt. Revisão: Rebeca Peixoto da Silva. Org., Apresentação e Apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Globo, 1971. pp. 105-118.

[2] Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

[3] Particularmente, não sou favorável ao excesso de formalismo por ocasião da análise e interpretação de um poema. Todavia, na obra de Leminski tal recurso não é apenas produtivo do ponto de vista crítico, como também necessário. É dado incontestável a influência do construtivismo russo sobre a proposta poética do construtivismo brasileiro. Em Leminski, a preocupação formal advém de duas vertentes: a primeira delas é constituída por suas leituras de poetas orientais, como Bashô; a segunda, pela leitura de teóricos formalistas e estruturalistas, como o lingüista Roman Jakobson, citado em um de seus poemas:

“Roma,	Rôman,	romântico	romã,	
Jak,	Jákob,	Jákobson,	filho de Jacó,	
Preservar	as	palavras	dos	homens.
Enquanto		houver	um	fonema,
Eu	nunca	vou	estar	só”

(Leminski, 1991:57).

© Anselmo Peres Alós 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

