

## Samuel Beckett: para uma poética da ruptura<sup>1</sup>

### Samuel Beckett: hacia una poética del desgarró

*Lucas Margarit\**  
*lucasmargarit@gmail.com*  
*Universidad de Buenos Aires (UBA)*

Tradução de: Juan Manuel Terenzi\*\*  
*jnterenzi@hotmail.com*  
Universidade Federal de Santa Catarina

*Com qualquer palavra  
que digas  
aprovas  
a Decadência*  
Paul Celan

A palavra ‘poesia’ tem como origem o vocábulo grego *ποιέω*, que significa primeiramente ‘fazer’ e ‘produzir’, mas que também pode ser traduzido, de acordo com uma segunda acepção, como ‘conceber’. A partir dessas definições já é possível estabelecer uma relação entre o fazer e a realidade poética. De algum modo, se o poeta é esse ‘eu’ que concebe o texto, se trata de uma ‘voz’ que, na realidade, se apresentará, se ocultará ou se enfraquecerá entre as palavras. Nesse sentido, será Ezra Pound quem irá provocar uma das maiores inflexões na

---

<sup>1</sup> O artigo foi autorizado para ser traduzido tanto pelo autor quanto pelo editor da revista em que foi publicado originalmente (*Función Lenguaje* – Madrid), no dia 21 de janeiro de 2019. Referência do texto original: MARGARIT, L. Samuel Beckett: hacia una poética del desgarró. *Función Lenguaje*: Revista multidisciplinar del Centro de Literatura Aplicada de Madrid, ano 2, n. 3, 2013. Disponível em: [https://funcionlenguaje.com/revista/revista\\_n%C2%BA\\_3.pdf](https://funcionlenguaje.com/revista/revista_n%C2%BA_3.pdf).

\* Professor de Literatura Inglesa na Universidad de Buenos Aires (UBA). Doutor em Filosofia e Letras pela Universidad de Buenos Aires.

\*\* Bolsista de doutorado CNPq do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Orientado pela professora Liliana Reales, é membro do Núcleo Juan Carlos Onetti (UFSC).

concepção que até então se tinha da figura do poeta: as máscaras – *personae*, que utiliza em seus livros de poemas, nos mostram um sujeito de enunciação mediatizado e distanciado do objeto de escrita<sup>2</sup>. Ou seja, produz uma personagem a partir da qual o poeta toma a palavra e marca uma distância, enquanto se oculta atrás de um ‘eu’ que enuncia. Por sua vez, T. S. Eliot (1944, p. 184)<sup>3</sup> propõe uma ideia parecida que ele denomina de ‘correlato objetivo’ e que define como “um grupo de objetos, uma situação, uma rede de acontecimentos que seja a fórmula dessa emoção particular” – não faz senão declarar a perda de autonomia do sujeito diante de um imperativo técnico ou ‘*medium* específico’ ao qual deve obedecer. Esta perspectiva impessoal do texto foi emulada por poetas como Marianne Moore, Hilda Doolittle e Amy Lowell, e representa uma clara demonstração da corrente anti-romântica na poesia anglo-saxã do começo de século XX: um ‘eu’, em suma, relegado a um segundo plano, que esvazia o sentido de uma identidade plena e substitui a individualidade pela ideia da ‘voz do outro’.

A partir desta paradoxal ausência de um ‘eu’ que enuncia, poderemos seguir um caminho da evolução poética de Samuel Beckett, em que a desintegração e fragmentação dessa ‘primeira pessoa’ se acentua cada vez mais ao longo de sua produção até que a demarcação da voz poética pareça quase imperceptível. Por vezes, pode aparecer velada, enquanto estrutura o poema e marca certas intertextualidades ou, ainda, quando escamoteia sua identidade por meio de uma voz que será a única marca de sua presença. Nessa escolha pela ausência está a presença de um desvio em relação a uma norma. Quanto a esta problemática, Jean Cohen (1984) se pergunta pelas características do que se denominou poesia, diante do que, assumindo sua dívida com outros teóricos como Bruneau ou Bally, responde: No nosso caso, a questão é confrontar o poema com a prosa. E já que a prosa é a linguagem comum, podemos considerá-la como sendo a norma, e o poema como sendo um desvio em relação a ela (COHEN, 1984, p. 14-15). Cohen denomina este desvio de ‘estilo poético’ e o define como “um algo invariável que se

---

<sup>2</sup> De acordo com Ezra Pound, *personae*, cuja tradução pode ser máscaras, é a forma do monólogo dramático praticado na antiguidade latina e que posteriormente foi reelaborado pelo poeta inglês Robert Browning. Pound utilizou este recurso para afastar a subjetividade do poeta no momento da enunciação poética. Cf. Pound (1977, p. 62).

<sup>3</sup> Em todo caso, a proposta de Ezra Pound em relação às *personae* parece estar mais vinculada com a escrita de “(W)Horoscope” (1930), primeiro poema de Beckett.

mantém através de todas as variantes individuais”<sup>4</sup>. O ‘estilo poético’ se opõe ao pensamento científico: este se apresenta como um ato de reflexão, enquanto aquele como um ato de consumação (COHEN, 1984, p.16). Talvez possamos acrescentar que este ato estético não só é considerado como uma linguagem que substitui as coisas, mas também como uma experiência em si mesma, o que, novamente, remete ao seu aspecto autorreferencial.

Em algumas das poéticas mais recentes é justamente esse movimento acumulativo o que permite que o ‘eu’ se constitua, e em seguida se manifeste ou se disperse entre as palavras. Por outro lado, na obra de Samuel Beckett, o ‘eu’ se perde quando localiza o despojamento da linguagem e tudo o que resta diante de sua capacidade de nomear. Face à impossibilidade de encontrar as palavras necessárias na precariedade da linguagem, o poeta, num primeiro momento, se dirige de forma clara à ‘voz do outro’, isto é, explicitamente se manifesta em dívida com outros textos. Se considerarmos alguns poemas, ou até mesmo seus últimos textos em prosa, veremos como fagocitam as outras vozes que se apresentam como intertextuais, neutralizando os diferentes discursos particulares, reduzindo-os a uma voz poética que se apropria deles eliminando marcas referenciais: uma espécie de logofagia em que os discursos e as influências ficam submetidos a uma voz poética íntima e oculta. Também poderemos observar que a própria voz do texto se consome sobre si mesma para buscar recuperar o silêncio original, lá onde as palavras nomeiam pela primeira vez. Dessa forma, o poeta leva sua escrita para uma arte da culminação incessante ou, em outras palavras, em cada culminação se produz o começo de um novo final. Talvez seja a tentativa de fissurar a linguagem poética que poderia se fundar a partir do que o poeta cala. No entanto, isto acontece só nos primeiros poemas, onde a referência alude às vozes – os textos – da antiguidade, o Renascimento, a ciência ou a filosofia. Em seus trabalhos posteriores veremos como a voz do poeta retrocede e se dobra sobre si mesma, abandonando, muitas vezes, toda referência direta às outras vozes: a uniformidade da enunciação se manifestará através de uma voz que parece se apoiar no silêncio.

Ao longo da obra beckettiana, a palavra vai se perdendo sob um marco poético da ‘desrealização’: diante da impossibilidade de dizer, o sentido se perde no vazio. Desse modo, no final de sua produção, essa expressão se reduz ao mínimo

---

<sup>4</sup> No espanhol: “um algo invariable que se mantiene a través de todas las variantes individuales”.

do balbucio, e como tal, o signo retrocede à sua própria significação, à sua própria superfície: o significante. Assim, o texto poético se apoia a partir da tensão entre o (minimamente) dito e o calado ou silenciado. A linguagem diz, através da palavra e da voz, unicamente o mínimo necessário para se constituir e produzir uma recusa de si mesma enquanto uso ou práxis, já que se mostra como presença, e não como utilidade para quem nomeia. Se o nome se afasta das coisas<sup>5</sup> e marca a ausência por meio da enunciação oral ou gráfica, sem dúvidas essa ausência assinala a presença indiscutida de algumas palavras que se reúnem, uma a uma, como as pisadas<sup>6</sup>. Tudo isso não faz senão reafirmar a presença real em um discurso que se quer impronunciável.

Nesse sentido, o exercício hermenêutico que o 'segundo' Heidegger propõe pelos caminhos do bosque do ser marca o compromisso com uma palavra poética que se converte em um veículo adequado para chegar às raízes desse 'eu' cindido. Em um de seus ensaios sobre a poesia de Georg Trakl, Heidegger (1987, p. 35)<sup>7</sup> enuncia que "o dizer de um poeta permanece no não dito"<sup>8</sup>, o que assinala a inserção do texto em um corpo maior que é indizível. Diante de tal enunciado é possível suspeitar que também se está propondo um dilema: no silêncio do poema se encontra a possibilidade de dizer. Inclusive, segundo o filósofo, é possível diversificar esta problemática: "posto que o poema único permanece no âmbito do não dito, só podemos esclarecer o seu lugar procurando indicá-lo a partir do falado em poemas particulares" (HEIDEGGER, 1987, p. 36)<sup>9</sup>. De tal modo, toda enunciação poética corresponde à participação daquilo que não se pode dizer. É neste calar que podemos colocar a transgressão da linguagem poética, ou seja, na anulação das palavras. Em todo caso, cada palavra que se enuncia no poema sempre nomeia pela primeira vez. "Falar não é em sua essência um expressar"<sup>10</sup>, diz Heidegger em outro ensaio sobre Trakl (HEIDEGGER, 1987, p. 18)<sup>11</sup>, em que estaria definindo a

<sup>5</sup> Como aponta Michel Foucault, o caminho da afirmação da linguagem se encontra em sua própria forma. Cf. Foucault (1996, p. 288-294).

<sup>6</sup> Um dos poemas breves de Mirlitonades faz alusão a esta imagen: "écoute-les/s'ajouter/les mots/aux mots/sans mots/les pas/aux pas/ un à/ un". Cf. Beckett (1992, p. 36).

<sup>7</sup> *In*: El habla en el poema (HEIDEGGER, 1987).

<sup>8</sup> No espanhol: "el decir de un poeta permanece en lo no dicho".

<sup>9</sup> No espanhol: "puesto que el poema único permanece en el ámbito de lo no dicho, solo podemos dilucidar su lugar procurando indicarlo a partir de lo hablado en poemas particulares".

<sup>10</sup> No espanhol: "Hablar no es en su esencia un expressar"

<sup>11</sup> *In*: El habla (HEIDEGGER, 1987).

linguagem pura à qual se aproxima o poema, mas que, entretanto, termina de forma iniludível na expressão, ou 'no dia', como diria Blanchot (1992, p. 161), quando reflete sobre a poesia a partir do mito de Orfeu. Desse modo, o silêncio aparece como o espaço necessário para o desenvolvimento do texto poético e como parte essencial da escrita do poema. Estes conceitos de Heidegger se relacionam, por sua vez, com as implicações da impossibilidade de dizer que Beckett já havia assinalado em alguns de seus ensaios teóricos, principalmente na *German Letter*<sup>12</sup>, onde lemos "E cada vez mais a minha própria linguagem aparece como um véu que deve ser rasgado para alcançar aquilo (ou o Nada) que há por trás" (BECKETT, 1992, p. 171)<sup>13</sup>. Sua língua, o inglês oficial – nas palavras do próprio Beckett – precisará sofrer uma violência que se realizará a partir do distanciamento quando troca de idioma e passa a escrever em francês. Dessa forma, a escrita perderá a retórica automatizada da língua materna e começará a fluir por outros espaços mais próximos, vinculados com essa desarticulação da linguagem que a repetição oferece: a pergunta sobre as formas gramaticais e a fragmentação do texto poético. Se lembrarmos que toda retórica estabelece uma regra, veremos que esta desarticulação se afasta da lei e se aproxima de uma instância caótica de enunciação. O sentido único já não corresponde ao poema; ele se desintegra naquilo que as palavras sugerem. O poeta deve ir afastando os estratos dessa linguagem para ver o que se encontra por trás delas; em suma, deve ir rasgando cada camada de sentido dado pelo hábito.

De modo geral, as perspectivas poéticas decorrentes da história literária produzem sempre diferentes horizontes de sentido que se fundem entre si, criando uma tensão textual que resemantiza o que foi dito, propondo novos caminhos de interpretação. Neste caso, Beckett se mostrará particularmente interessado pelas obras de Dante e Shakespeare, dois fortes hipotextos que não só representam uma indubitável fonte de leituras, mas também dois objetos de reapropriação e reescrita. Assim, Beckett tratará dessa visão particular do mundo que produz uma tensão entre os aspectos lírico, religioso e linguístico do universo dantesco, cujo principal resultado não será outro senão a presença de uma linguagem ideal. Com respeito a

---

<sup>12</sup> A *Carta alemã* foi traduzida ao inglês por Martin Esslin, que é a versão que utiliza Ruby Cohn para sua compilação.

<sup>13</sup> No espanhol: "Y cada vez más mi propio lenguaje se me aparece como un velo que debe ser desgarrado para alcanzar aquello (o la Nada) que hay detrás".

Shakespeare, ele estará interessado, principalmente, na maneira em que o aspecto histórico e lírico se harmonizam com a necessidade de representar uma cosmovisão determinada. Samuel Beckett resolve sua poética em várias direções que delineiam as suas leituras. Essas direções, que pretendem ser múltiplas e heterogêneas, também circulam por uma tradição filosófica que põe em dúvida a possibilidade de um conhecimento empírico seguro. Podemos encontrar, por exemplo, o Mauthner das *Contribuições a uma crítica da linguagem*, as teorias solipsistas de Descartes, o ocasionalismo de Malebranche, Geulincx e o Vico da *Ciência nova*. Tanto é assim que as correntes filosóficas se fundem com a sua potencialidade poética. A partir dessas intertextualidades – veladas ou não – é possível observar como Beckett rearma uma poética estruturada a partir do despojamento contínuo e, em certos casos, sem explicitar por completo suas fontes e inspirações. Uma das finalidades deste trabalho é precisamente constatar que tipo de influência aquelas poéticas puderam exercer na sua produção literária, e como essas teorias – pela via metapoética – se infiltraram na sua poesia. Entretanto, não se trata de uma busca linear. Beckett escreveu e reescreveu a sua obra de maneira incessante, e ao longo desse processo os caminhos de sua poética foram tomando um perfil oblíquo em relação ao contexto intelectual e às suas influências. Ou seja, deu-se um processo de distanciamento em relação aos elementos que alguma vez a originaram, embora nada disso tenha significado uma completa supressão da remissão erudita. O progressivo abandono de certos matizes, tal como a elaboração de complexos jogos de palavras, o elemento narrativo de alguns de seus primeiros poemas, velar suas referências ou só declará-las de maneira críptica e cruzada, fundou uma escrita que ultrapassa os limites do sentido direto que as palavras impõem. De algum modo, o leitor se confronta com um tortuoso caminho de reconstrução hermenêutica e, como ocorre em seus últimos poemas, desafiando a sugestão oferecida pelo vazio, pela repetição e pelo silêncio.

Por outro lado, a investigação sobre a obra de Samuel Beckett tem mantido, em geral, um rumo tripartido claramente definido: ela revisou tanto sua obra dramática como sua obra narrativa, ou ainda – no que diz respeito principalmente aos seus primeiros textos – as relações que o unem com a escrita de James Joyce, que alguns consideram (inclusive o próprio Beckett) um genuíno ponto de partida

para a reflexão sobre a linguagem. Entretanto, se existe algum lugar de sua obra onde se possa rastrear uma espécie de *Ars poetica*, esse lugar se situa, antes de tudo, na sua poesia, e em seguida, num segundo plano, na segunda época de sua prosa, já decididamente poética. Toda essa produção – de algum modo ensombrecida pelo sucesso de suas peças teatrais – é que conduz o escritor a formular uma reflexão que se estende e se introduz na totalidade de sua obra. Isso acontece, por exemplo, nos ensaios, quando ele manifesta uma preocupação constante pelo fazer poético ou pelo processo criativo, bem como na narrativa, ao sugerir a ideia de repetição e a dissolução do sujeito que enuncia marcas que previamente já tinham sido esboçadas na poesia. Além disso, trata-se de uma reflexão sobre a linguagem bastante mais ampla, que atravessa as sucessivas fases de sua escrita, apesar de que em muitos momentos tais ideias se deslizem de maneira subreptícia pela sua obra. De forma geral, seus textos breves em prosa manifestam uma correspondência direta com essa atitude, onde o críptico está relacionado com uma teatralidade específica de sua poética. Nesse sentido, cabe interrogar essa busca, esse caminho que abandona uma herança literária ou filosófica determinada, e determinar se ela foi realmente neutralizada em sua atitude e fazer poéticos: uma ‘voz’ que remete ao seu esquecimento, à necessidade e à obrigação de dizer.

Conforma-se uma enunciação poética que apaga da superfície qualquer vestígio intertextual que permita um reconhecimento imediato da outra voz. *Echo's Bones* (1933-1935), seu segundo poemário, manifesta referências mais autobiográficas do que o anterior, *(W)Horoscope* (1930), e funcionará como uma reformulação em relação ao problema da ‘voz poética’: por trás dela se ocultará o dizer dos outros – Ovídio, os poetas provençais ou Dante, por exemplo – e é aqui onde a escrita perderá o seu eixo estrutural e começará a rachar. De tal modo, o silêncio ganhará forma e a linguagem mostrará a sua natureza fragmentária. É nesse ponto onde a investigação dos textos inéditos pode ajudar a compreender uma escrita que se mostra cada vez mais obscura. Os manuscritos, os cadernos de notas e os textos não publicados, sem dúvida marcam uma zona de clivagem nessa reflexão sobre a escrita que não quer – ou não pode – dizer. Entendemos que para ler o silêncio de uma voz, essa ‘outra escrita’ de Samuel Beckett talvez sinalize uma nova pauta, um caminho diverso para um *comment dire* [como dizer] que sirva para

localizar os textos que estruturaram sua poética a partir de uma fragmentação mais empírica e material. Em *Mirlitonades* (1976-1978), seu último conjunto de textos, nos encontramos diante de mínimos fragmentos que se sucedem. O centro se desloca, a intertextualidade não se manifesta explicitamente, e a voz funciona como pancadas que questionam a palavra, enquanto se pergunta uma e outra vez o que fazer com a matéria poética. E tudo isso se incorpora em uma escrita que se apresenta inacabada, em silêncio, e ainda por cima, impossível. Uma imagem da brevidade que, em todo caso, cunha a obra de Beckett com a marca de uma mínima expressão. Sob este aspecto, suas últimas prosas também se convertem em pequenos espaços de escrita onde o corpo praticamente desaparece e onde a voz fala sempre desde um lugar escuro ou indeterminado, uma característica que também se encontra em suas últimas obras teatrais. A fragmentação e a redução funcionam como a arquitetura de uma poética que a partir da imobilidade percorre um caminho rumo ao inconveniente da linguagem e à sua imposição. Seu último poema, *Comment dire*, condensa suas ideias e representa uma espécie de culminação para sua *Ars poetica*. A partir desse caminho inverso, poderemos reformular a concepção de toda sua poesia e duvidar daquele primeiro eixo, daquela ‘máscara’ inicial que agora mostra suas falhas. Paradoxalmente, trata-se de um poema que expõe, no fim de sua produção, um programa poético, uma escrita que vai se diluindo, que se torna cada vez mais silenciosa, mais neutra, e que se dobra sobre si mesma para dar lugar a uma voz profundamente fragmentária, cujo limite será a contração de si mesma.

A descentralização em sua escrita – marca essencial de sua poética – remete a um duplo movimento: por um lado, à extensão das palavras na direção de um exterior e, por outro lado, à implosão de uma voz que se concentra e se oculta atrás da letra: um trajeto em que a escrita se vê submetida a um movimento pendular e contínuo, a partir do qual tenta refletir sobre as maneiras de ‘dizer o silêncio’. Tal é o grande problema que sua escrita suscita: se os elementos com os quais o poeta conta são insuficientes, então que lugar poderia ali ocupar uma palavra cuja condição de possibilidade reside apenas no que não pode dizer? A partir daí, explora os limites de um pensamento que transcende as fronteiras do meramente literário para adentrar a natureza mesma da linguagem. Beckett formula e leva ao



limite as possibilidades de uma linguagem poética ou, nas palavras de John Barth (1976, p. 170-182), de uma *literatura do esgotamento*. Isso aparece abordado em um dos trabalhos mais importantes e interessante de Beckett, *Three Dialogues*, publicado pela primeira vez na revista *Transition* em dezembro de 1949. No diálogo ficcional sobre a pintura de Tal Coat, B – quem sabe Beckett – nos diz: “A expressão de que não há nada que expressar, nada com o qual expressar, nada desde onde expressar, não poder expressar, não desejar expressar, tudo junto com a obrigação de expressar” (1992, p. 139)<sup>14</sup>. Desse modo, a tensão se converte em um campo de batalha entre a negação dos recursos e a obrigação de expressar essa mesma negação.

Em síntese, de que modo se resolve a impossibilidade de dizer na poesia de Beckett? Como funcionam a palavra e o silêncio quando se entrelaçam em um texto poético que aborda, principalmente, o problema da fratura do discurso? De que modo se constitui uma poética em relação à identidade na escrita? Seus últimos textos poéticos talvez permitam esboçar uma resposta, já que apresentam uma estrutura a-pessoal: o sujeito de enunciação se modifica e se transforma no objeto referencial e, portanto, se torna não linguagem. Quando a metamorfose da voz que diz expulsa esse sujeito e o deixa de lado, este ocupa um lugar atrás das palavras enquanto observa de fora seus próprios vestígios (ADORNO, 1984, p. 150-152), conserva, então, alguma possibilidade de se manter como sujeito poético? Por outro lado, e dentro dos limites de sua produção em verso (1930-1988), nos perguntamos em que medida o eixo teórico de sua escrita não estará marcado por uma relação intertextual que cindirá a voz do sujeito e por um deslizamento que a torne mais neutra e ensimesmada: um ‘fazer’ que preferencialmente propõe a anulação de um tipo discursivo vinculado à ideia de comunicação, questão que, por sua vez, também percorre boa parte de sua obra dramática, narrativa e ensaística.

Dito isto, entendemos que a sua produção poética pode ser dividida em três etapas. A primeira delas vai de 1930 a 1937 e inclui poemas escritos unicamente em inglês: *(W)Horoscope* e *Echo’s Bones*, junto com alguns poemas disseminados em antologias, revistas e até em uma partitura. A segunda, muito mais ampla, se prolonga de 1938 até 1962, e conta com uma série de poemas dispersos, alguns

---

<sup>14</sup> No espanhol: “La expresión de que no hay nada que expresar, nada con lo cual expresar, nada desde donde expresar, no poder expresar, no desear expresar, todo junto con la obligación de expresar”.

deles compilados depois no volume *The Collected Poems*. Finalmente, a última etapa compreende o período 1974-1988, com textos centrais como *Mirlitonnades* e *Comment dire*. É interessante salientar que tal cronologia começa com dois volumes escritos em inglês, concluindo com uma série de textos em francês, uma transição que nos remete novamente à sua *German Letter*, escrita logo após *Echo's Bones*: o fracasso da palavra se traduz em uma alternância idiomática que utiliza para expulsar os vestígios retóricos do inglês e reduzir ao mínimo sua própria escrita através da despálavra ou *unword*<sup>15</sup>. Essa literatura do farrapo se bifurca em um duplo sentido: um caminho *sincrônico* que atravessa o desenvolvimento de cada um dos textos – claramente atestado em seus manuscritos – e outro de caráter *diacrônico*, que diz respeito ao desenvolvimento total de sua obra. Afinal, se a poética de Beckett não acumula normas nem preceitos de composição, pelo contrário, os desmorona e os dissolve, estamos diante de um sujeito poético que, perante a impossibilidade de dizer e conhecer, ergue uma poética do esvaziamento composta unicamente de restos e sucessivos fracassos?

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Planeta, 1984.

BARTH, John. Literatura del agotamiento. In: ALAZRAKI, Jorge (org.). *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.

BECKETT, Samuel. *Poèmes suivi de mirlitonnades*. París: Minuit 1992.

BLANCHOT, Maurice. La mirada de Orfeo. In: BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

CERRATO, Laura. *Génesis de la poética textual de Samuel Beckett*. Buenos Aires: F.C.E., 1999.

COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1984.

ELIOT, T. S. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión I*. Buenos Aires: Emecé, 1944.

---

<sup>15</sup> N. do T. A tradução deste neologismo corresponde a Laura Cerrato. Cf. Cerrato (1999, p. 12). O neologismo referido é *despalabra*, traduzido por *despalavra* no artigo.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1996.

HEIDEGGER, Martin. El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl. In: HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987.

HEIDEGGER, Martin. El habla. In: HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987.

POUND, Ezra. *ABC de la lectura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1977.

*Recebido em 15/02/2019*

*Aceito em 17/04/2019*

*Publicado em 08/06/2019*