

A LÓGICA DA VERTIGEM: OCTAVIO PAZ E M. C. ESCHER

Maria Esther MACIEL¹

- RESUMO: Leitura, à luz dos desenhos do artista plástico holandês M.C. Escher, da lógica paradoxal que atravessa os textos de Octavio Paz, com o propósito de mostrar como a *espacialização do tempo* realizada pelo poeta mexicano tanto nos poemas quanto nos ensaios, encontra uma espécie de *simetria inversa* no trabalho do artista, visto que este consegue os mesmos efeitos do método analógico paziano através da *temporalização do espaço*.
- PALAVRAS-CHAVE: Octavio Paz e M. C. Escher; espacialização do tempo; temporalização do espaço.

Um olhar sobre a superfície do texto ensaístico de Octavio Paz já nos permite esboçar alguns traços de sua geometria. Se as linhas regulares e seqüenciais de um discurso dissertativo se impõem, num primeiro momento, logo essa aparente linearidade descortina um movimento espiralado de palavras e frases que se repetem e se confrontam ao longo do texto, à feição de um caleidoscópio. Paradoxos, tautologias, metáforas, aliteraões, paronomásias convivem com silogismos, conceitos, citações teóricas e termos científicos. O limite, assim, entre o que se espera de uma dissertação crítica (com seus critérios de objetividade, clareza e cientificidade) e o que compõe a linguagem de um poema fica impreciso: o texto é, simultaneamente, *transitivo*, à medida que informa, argumenta, relaciona, interpreta, e *intransitivo*, ao exibir sua própria textualidade como um espetáculo.

Apresentando um caráter mais interrogante que afirmativo e uma linguagem cuja leveza e transparência não comprometem a consistência dos enunciados, a escrita paziana se arrisca a duvidar de si mesma, relativizando os seus próprios conceitos.

No capítulo *La tradición de la ruptura*, por exemplo, que abre o livro *Los hijos del limo*, Paz lança, logo no começo, uma afirmação paradoxal:

Lo moderno es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo. (Paz, 1989, p. 17)

¹ Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

Logo depois, ele conceitua a palavra *tradição* (destacando seus aspectos dicionarizados e convencionais) para, imediatamente, pôr em dúvida a sua própria afirmação e, por extensão, o conceito:

¿Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? (Paz, 1989, p. 17)

E repete, mais adiante, a mesma questão, já apontando para outra:

¿Si lo tradicional es por excelencia lo antiguo, cómo puede lo moderno ser tradicional? ¿Si tradición significa continuidad del pasado en el presente, cómo puede hablarse de una tradición sin pasado y que consiste en la exaltación de aquello que lo niega: la pura actualidad? (Paz, 1989, p. 17-8)

Sem responder prontamente ao leitor, Paz desenvolve o texto dentro de um jogo de afirmações e perguntas que se encadeiam a outras perguntas e novos paradoxos. Assim, relativiza os conceitos e elucida a questão, sem necessariamente paralisá-la dentro de um *topos* definitivo. Com esse procedimento, ele consegue, através de um jogo repetido de palavras e idéias contrárias, dramatizar textualmente o caráter ambíguo e contraditório que particulariza o seu objeto de análise, no caso, a *Modernidade*.

Esse método, construído a partir de paradoxos e desdobramentos, demanda a participação também criativa de quem entra no texto. Perdido, inicialmente, no “xadrez de palavras” que compõe essa escrita, resta ao leitor iniciar-se no jogo e assimilar, de forma também paradoxal, os preceitos do autor.

Creio que ler Paz com olhos de legista é a via mais curta para se equivocar em relação à sua eficiência enquanto crítico e pensador, pois, subtraídos os recursos criativos que peculiarizam a enunciação e a lógica do seu texto, sobrariam enunciados aparentemente contraditórios, redundantes e sem consistência teórica. Vale dizer que, no seu texto, são freqüentes, como anotou Sebastião Uchoa Leite (Leite, 1976, p. 288), expressões dubitativas e reiterativas, como: *no es muy seguro que; es verdad que; sin duda; si no me equivoco; con esto no quiero decir; debo confesar; es posible que; en cierto sentido; por una parte (...) por la otra*; etc., que podem dar margem para que sejam interpretadas como decorrência de uma suposta inconsistência teórica do autor.

Quase que já prevenindo essas possíveis leituras, o próprio autor adverte, em *Los hijos del limo*:

Acepto que mi método puede ser tachado de arbitrario, añado que esta arbitrariedad no es gratuita. Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; non son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinition indirecta. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba critica parcial, la única que le parecía válida. (Paz, 1989, p. 56)

Paz assume os riscos de sua abordagem crítica, ressaltando sua opção consciente por uma visão subjetiva de questões supostamente objetivas. Ele se propõe a percorrer a história da literatura moderna, menos como espectador do que como *personagem*. Daí a sua escrita funcionar também como um teatro, onde o sujeito dramatiza a sua própria presença no texto.

Essa visão “parcial”, afeita a pausas e suspensões da escrita (materializadas em dois pontos, travessões e pontos de interrogação), se por um lado dá a impressão de que a própria escrita nos indica o seu caráter hipotético e não-científico, por outro endossa a idéia de que o saber se constrói não de certezas, mas de dúvidas.

Além do mais, Paz, ao se colocar como *poeta* e sustentar sua posição evocando Baudelaire, outro poeta-crítico, marca a sua filiação literária e o lugar de onde fala, deixando implícita a idéia de que sua crítica é diferente da crítica tradicional, por estar vinculada a uma *poiesis*, a um exercício intrínseco com a linguagem poética.

Daí preferir, em muitos dos seus ensaios, não condicionar as palavras aos seus significados previsíveis ou subjugar-las ao poder da gramática, mas, sim, explorar a ambigüidade a elas inerente, seu ritmo e sua polissemia, já que, segundo ele, um poeta “*jamás atenta contra la ambigüidad del vocablo*” (Paz, 1986, p. 21). Pelo contrário, incorpora no discurso os recursos que só a poesia possui.

Ao privilegiar o método poético no trato de questões teóricas e no exercício da crítica literária, Paz opta por uma lógica fundada na idéia de conjunção/disjunção dos contrários. O que o leva não só a se valer do simultaneísmo, do paradoxo, da contradição e da dúvida para construir o seu texto e os seus conceitos, como também a dialogar teoricamente com pensadores modernos, como Lévi-Strauss, Jakobson e Wittgenstein, todos dedicados ao estudo das relações entre os signos e afeitos às vertigens do paradoxo. Soma-se a isso a sua incursão na filosofia oriental, pelo viés do zen-budismo e do tantrismo. Isso confere à sua obra ensaística uma peculiaridade que, inegavelmente, a distancia das exigências formais da crítica acadêmica tradicional defendida pelos arautos do logocentrismo.



Pode-se dizer que o embate entre os contrários no texto de Octavio Paz não se fundamenta na lógica excludente do isto *ou* aquilo. E muito menos se resolve em uma síntese unificadora e diluidora das diferenças entre os termos opostos.

Sem subtrair as diferenças e a possibilidade de síntese entre duas instâncias dissímiles, Paz tridimensionaliza a relação, de forma a exhibir, simultaneamente, a cisão e a identidade entre os termos, mantendo, ainda, tanto a tensão entre eles quanto uma certa independência de cada um.

É exatamente em decorrência desse caráter simultaneísta da relação entre alteridades proposta por Octavio Paz, que se torna inconveniente tomá-la apenas como um processo, uma sucessão de etapas, no sentido temporal que lhe confere a

dialética hegeliana. Esta, embora também alicerçada no jogo de contrários, não admite que tese e antítese aconteçam concomitantemente, já que se fundamenta nos princípios temporais de subordinação e de sucessão, descartando a relação de coexistência. Para Hegel, tese e antítese desaparecem para dar lugar a uma nova afirmação que, ao englobá-las, as transmuta, uma vez que a sincronia desses três momentos comprometeria a idéia de processo que alimenta o próprio conceito de dialética.

Pode-se dizer que a lógica de Paz espacializa a lógica hegeliana, por funcionar pela via da contigüidade (base do pensamento sincrônico) sem, contudo, se eximir da temporalidade: para ele, todas as faces e fases da relação entre os contrários se mostram em conjunção e disjunção ao mesmo tempo, sem prejuízo da idéia de movimento que a impulsiona. Daí o caráter paradoxal do seu pensamento.

O paradoxo, enquanto infração da lógica tradicional – esta, pautada na afirmação aristotélica de que a proposição: *é impossível algo ser e não ser ao mesmo tempo é o mais incontestável de todos os princípios* (Aristóteles, *apud* Epstein, 1992, p. 56) –, constrói-se a partir da coexistência de elementos contrários. Como afirma Deleuze, ele *vai em dois sentidos ao mesmo tempo* e, com isso, subverte a doxa (que caracteriza o senso-comum e o bom-senso), já que esta estabelece uma direção única e imutável para o pensamento. (Deleuze, 1982, p. 78)

Quando Paz lança uma afirmação como *la fijeza es siempre momentánea* (Paz, 1991, p. 25), a presença do *siempre* relativiza a contradição entre os outros dois termos, colocando-os em coexistência dentro da frase e instaurando o paradoxo.

Surge a questão: se a fixidez fosse *siempre* momentânea, ou ela não seria momentânea ou não seria fixidez. Como pode a imobilidade ser também movimento?

Dentro da lógica excludente do isto *ou* aquilo, essa questão deflagraria um impasse, pela impossibilidade de ser resolvida racionalmente. Dentro da perspectiva relativa do isto *e* aquilo, a própria questão já é uma resposta.

Octavio Paz, ao lançar o paradoxo, se antecipa ao leitor e, à maneira da serpente valéryana que se autodevora, desconstrói sua própria frase, explicando detalhadamente a lógica paradoxal que a engendrou:

¿Qué quise decir con esa frase? Probablemente tenía en mente la oposición entre movimiento e inmovilidad, una oposición que el adverbio siempre designa como incesante y universal: se extiende a todas las épocas y comprende a todas las circunstancias. Mi frase tiende a disolver esa oposición y así se presenta como una taimada transgresión del principio de identidad. Taimada porque escogí la palabra momentánea como el complemento de fijeza para atenuar la violencia del contraste ente movimiento e inmovilidad. (Paz, 1991, p. 25)

Depois de desmontar todo o raciocínio que o levou a escolher o par *fixidez/momentânea*, em lugar de, por exemplo, *fixidez/movimento* ou *permanência/mudança* – pares que, segundo ele, são metáforas do primeiro – o poeta desdobra

o paradoxo inicial, não só tensionando o advérbio *sempre* com o seu oposto *nunca*, mas relativizando os dois com a adição do advérbio intermediário *quase*. Do que resulta:

la fijeza (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc) es momentánea (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc)... Todo esto quiere decir que la fijeza nunca es enteramente fijeza y que siempre es un momento del cambio. La fijeza es siempre momentánea. (Paz, 1991, p. 30)

Sob a perspectiva da lógica hegeliana, esse jogo paziano entre *fixidez* e *movimento* se evidenciaria por uma *sucessão* em espiral, em que a fixidez engendraria um movimento que, num estado posterior, engendraria uma fixidez, até se resolverem numa síntese final.

No raciocínio de Paz, o movimento em espiral se faz presente, uma vez que também sugere um movimento dialético entre os termos que vão se desdobrando sucessivamente em outros pares contrários que os metaforizam. Só que, pelo uso criativo do paradoxo (imobilidade é movimento), a presença simultânea da tese, da antítese e do estado intermediário entre elas, longe de apontar para uma unidade, mantém, em tensão, o jogo. A contigüidade, neste caso, triunfa sobre a continuidade.

Essa *espacialização do tempo*, realizada por Paz tanto na poesia quanto na crítica, encontra, a meu ver, curiosa ressonância (através de uma espécie de *simetria inversa*) nos desenhos de M. C. Escher, uma vez que estes conseguem os mesmos efeitos tridimensionais do método paziano através da *temporalização do espaço*. Conjugando, à feição de Octavio Paz, elementos dissimiles, a partir de uma perspectiva simultaneísta que remonta à estética do cubismo, o artista holandês relativiza o dentro e o fora, o claro e o escuro, o perto e o longe, a esquerda e a direita, através de um vertiginoso movimento de imagens, conseguido não só através da repetição em seqüência de um mesmo elemento que vai se transformando aos poucos em outro, como também através da ilusão de ótica que provoca no espectador. Assim, na superfície aparentemente estática do desenho, os sólidos geométricos, as linhas e as figuras, num jogo de fusão e cisão ao mesmo tempo, mostram-se enquanto realidades relativas e permutáveis aos olhos de quem as contempla. Como afirma Bruno Ernst:

Escher mostra-nos como uma coisa pode ser simultaneamente côncava e convexa, que as suas figuras podem andar no mesmo momento e no mesmo lugar, tanto escadas acima como escadas abaixo. Ele torna-nos claro que uma coisa pode estar ao mesmo tempo tanto dentro quanto fora, ou quando ele usa escalas diferentes num desenho, existe uma lógica de composição que faz desta coexistência a coisa mais natural do mundo. (Ernst, 1991, p. 66)

A litogravura *Up and down* elucidada esse jogo referido por Ernst. Ela apresenta, simultaneamente, duas variações verticais de uma mesma cena: uma vista sob a perspectiva de cima e outra vista sob a de baixo. Em cada uma, aparecem duas

figuras humanas: uma mulher na janela de uma alta construção cheia de arcos, pilares e escadas, e um homem sentado no degrau de uma das escadas, olhando para a mulher que corresponde ao seu olhar. No plano superior do desenho, o ponto de vista é dado à figura feminina e no inferior, à masculina, cabendo ao espectador percorrer, em ritmo de ziguezague, o movimento recíproco dos olhares nos dois planos simultaneamente.

Escher, além de fazer um entrecruzamento de perspectivas, simulando um jogo especular entre as duas partes do desenho, conjuga o côncavo e o convexo dos arcos e do teto arredondado, bem como relativiza luz e sombra, superfície e profundidade, distância e proximidade, nos dois momentos do desenho.

Há um ponto em que o piso do edifício superior se confunde com o teto do inferior, sendo que *sobre* esse ponto, representado por um pavimento de ladrilhos que parece estar suspenso no ar, encontra-se, à esquerda, uma escada curva, ligando/separando as duas instâncias. Ainda *sob* o centro, à direita, outra escada desce, como se ligasse uma suposta saída (ou entrada?) subterrânea da cena superior com o céu da inferior.

Ao se introduzir no desenho pela arcada do edifício, no plano baixo, o olhar do espectador é imediatamente atraído para o alto, de onde desliza logo depois, como se caísse num abismo. Esse movimento se repete vertiginosamente, levando o espectador a percorrer os dois planos ao mesmo tempo, subindo e descendo, com os olhos, tanto as escadas que servem de mediação entre os olhares das duas personagens, quanto as que ligam as duas versões do mesmo prédio.

Num primeiro momento, a cena de baixo parece ser uma imagem espelhada da outra; no entanto essa impressão se desvanece quando percebemos que não há reflexo nem inversão. As figuras não são, como na relação especular, duplicadas pela semelhança invertida: elas são diferentes, mesmo apresentando os mesmos motivos. Ou seja, o desenho apresenta uma mesma cena a partir de duas perspectivas extraídas de uma *situação* oposta e complementar, no caso, representada pelo par em cima/embaixo. Daí a cena ser a mesma e ser outra dentro do desenho que, no seu conjunto, é um e dois ao mesmo tempo.

Assim, a presença ilusória do espelho acaba sendo, na verdade, uma crítica à idéia tradicional de espelho, à



Figura 1. ESCHER. *Up and down*. Litogravura, 1947.

(Fonte: LOCHER. *The world of M. C. Escher*, p. 146)

relação analógica feita por semelhanças e duplicações, tal como foi concebida pelo imaginário clássico-renascentista. Ela instaura uma subversão da idéia de mimese, na mesma proporção em que nos oferece uma outra concepção de duplo, calcada na coexistência paradoxal e complementar da semelhança e da diferença.²

A lógica que atravessa, como uma metalinguagem, a gravura de Escher, é similar, como veremos, à que fundamenta o conceito de analogia de Octavio Paz, na medida em que este ressuscita uma concepção antiga, que remonta à Idade Média e à Renascença, mas nela insere as idéias modernas de dissonância, cisão e diferença, recriando-a criticamente.

Pode-se dizer que Paz e Escher, enquanto artistas-pensadores que dialetizam imaginação e razão, partem de um mesmo princípio, ao tratarem, pela via da sincronia e do movimento, a questão dos opostos. Esse princípio, que tem seu fundamento na filosofia oriental, foi também o que norteou a estética cubista do início do século, contagiando as artes de vanguarda e algumas correntes críticas modernas, como o estruturalismo lévi-straussiano e o formalismo russo, dentre outras.

Tradicionalmente, às artes plásticas sempre foi atribuída uma dimensão predominantemente espacial, em contraponto à literatura, onde a primazia sempre recaiu na temporalidade. Com o advento da arte moderna, quando a abolição da figura colocou em crise a idéia de arte como representação e conferiu à pintura uma autonomia estética frente à realidade empírica, o espaço passou a ser relativizado pela idéia de movimento.

O Cubismo, especialmente, explorando perspectivas diferentes em um mesmo plano, através da sucessão e intercepção de linhas e figuras geométricas, buscou na técnica do simultaneísmo uma maneira de radicalizar a relação entre espaço e movimento na pintura. O que também já acontecera na poesia, com Mallarmé, quando este rompeu com a linearidade temporal do poema, privilegiando o espaço da página onde as palavras, libertas da sintaxe, pudessem se movimentar em ritmo de sincronia.

Os poetas de vanguarda usaram com profusão esse procedimento estético iniciado por Mallarmé e desenvolvido, inclusive teoricamente, pelo movimento da poesia cubista, conduzido por Apollinaire. Num momento em que as diferentes linguagens artísticas passaram a se interpenetrar criativamente, ao poema foram incorporados recursos variados, como o da montagem (própria da linguagem cinematográfica de Eisenstein) e da colagem (que, nas artes plásticas do início do século, teve seu grande primeiro momento com Marcel Duchamp), técnicas que

² O problema dos espelhos em Escher é complexo. Como elemento recorrente em sua obra, o espelho aparece ora como elemento de deformação da imagem (ao explorar os espelhos convexos), ora como uma entrada (à feição do espelho de Lewis Carroll) para um mundo impossível, ora como um universo autônomo, sem vínculos referenciais com o mundo exterior. Um estudo sobre esse tema em Escher daria, por si mesmo, um outro trabalho.

tenham como fim romper a linearidade sintática da linguagem, justapondo tempos e espaços simultâneos dentro do texto.

Assim se pronuncia Octavio Paz a propósito dessa novidade:

El simultaneísmo - a veces llamado cubismo poético - fué otra manifestación, a veces brutal y casi siempre eficaz, del principio cardinal de la poesía romántica y simbolista: la analogía. El poema es una totalidad movida - conmovida - por la acción complementaria de la afinidad y la oposición entre las partes. Triunfo de la contigüidad sobre la sucesión. O más bien, puesto que el poema es lenguaje en movimiento: fusión de la contigüidad y la sucesión, lo espacial y lo temporal. (Paz, 1990, p. 48-9)

No entanto, se os poetas de feição cubista transpuseram a técnica do simultaneísmo, própria da pintura moderna, para a poesia, com uma preocupação sobretudo estética, Paz foi além: acrescentou a esse procedimento estético alguns princípios do Surrealismo e o transformou em uma maneira de raciocinar. Assim também como Escher, que, além de ter radicalizado a relação espaço/tempo em seus desenhos, a partir da exploração matemática e inventiva de outros sólidos geométricos que não os usados pelo Cubismo, como os cristais irregulares, as formas estrelárias, a espiral, e as figuras topológicas, como o laço de Möebius, o toro e o nó, movimentando-os através do princípio da metamorfose (de feição surrealista), criou uma lógica própria, um modo novo de pensar a questão dos contrários.

Em uma série de desenhos, através dos quais o artista pesquisa, com rigor matemático, as possibilidades de divisão regular da superfície, com o propósito de extrair da relação entre elementos opostos, efeitos ilusionistas, em terceira dimensão, encontramos explicitamente essa lógica, também inerente ao pensamento e à escrita de Octavio Paz.

Essas gravuras, que apresentam desde peixes e aves até anjos e demônios que se repetem, se misturam e se interseccionam em círculos, losangos, retângulos, espirais e laços de Möebius, apresentam sempre uma conjunção e uma disjunção de opostos, em que os elementos conseguem manter, paradoxalmente, uma certa autonomia em relação aos seus contrários, dependendo da ótica do espectador. Além disso, também sob determinados ângulos, um se transforma no outro e vice-versa, num movimento que indica a relativização simultânea dos conceitos de claro e escuro, dentro e fora, bem e mal.

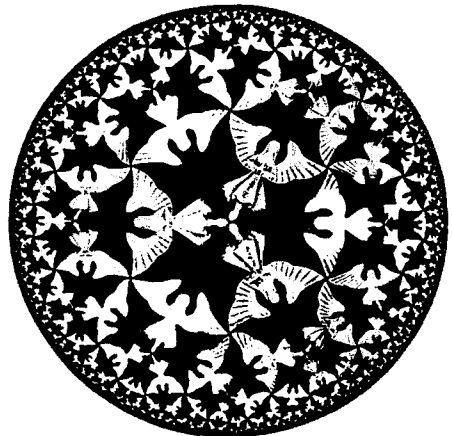


Figura 2. *ESCHER. Circle limit IV.* Xilogravura em duas cores, 1960.

(Fonte: LOCHER. *The world of M. C. Escher*, p. 247)

Como teoriza o próprio Escher:

A cor preta não existe por si mesma, tampouco a branca. Elas só se manifestam juntas, uma por meio da outra. Só atribuímos a elas um valor através da comparação de uma com a outra. (Escher, 1989, p. 17)

Em *Conjunciones y disyunciones*, onde teoriza e exercita minuciosamente essa questão dos opostos, Octavio Paz assegura que, numa relação entre dois termos dessemelhantes e complementares, não só o excesso de oposição prejudica, por aniquilar um dos elementos e radicalizar o outro, como também o excesso de afinidade, por neutralizar e imobilizar os dois. Assim, garante que

la relación ideal exige, en primer lugar, cierto ligero desequilibrio de fuerzas; después, una relativa autonomía de cada término con respecto del otro. (Paz, 1969, p. 54)

Escher poderia fazer suas essas palavras, visto que os seus desenhos gráficos evidenciam esse equilíbrio instável entre os elementos em questão. Se, na xilogravura *Sky and Water*, peixes e pássaros, representados, respectivamente, pelas cores branca e preta, se intercalam na superfície também duplicada pelo contraste das mesmas cores, essa aparente harmonia entre os opostos é relativizada quando percebemos que os elementos têm uma certa autonomia recíproca. Às vezes os peixes se sobrepõem às aves (como se estivessem em alto relevo) e vice-versa. Ou seja, entre eles não há excesso de oposição (quando um predomina, o outro não é anulado), nem de afinidade (a simetria entre eles não impede a autonomia de cada um). Esse jogo simultâneo de cores, planos e figuras, representando, analogicamente, a sincronia entre o movimento dos peixes na água e o movimento das aves no céu, é o que confere movimento ao próprio desenho, visto que este ganha vida aos olhos do espectador.

Como já apontamos, Octavio Paz evidencia esse mesmo procedimento na sua prática poética e ensaística através do uso de analogias e paradoxos. Só que, se Escher buscou respaldo na lógica matemática, na técnica oriental de feição mourisca e nas ousadias estéticas do Cubismo e do Surrealismo, Paz – movido por um interesse multidisciplinar – nutriu-se não apenas do legado poético e artístico da “tradição da ruptura”, como também de algumas correntes modernas da lingüística e da antropologia (no caso, representadas, sobretudo, por Jakobson e Lévi-Strauss). Todas elas, como a própria teoria paziana, ligadas direta ou indiretamente à lógica oriental.

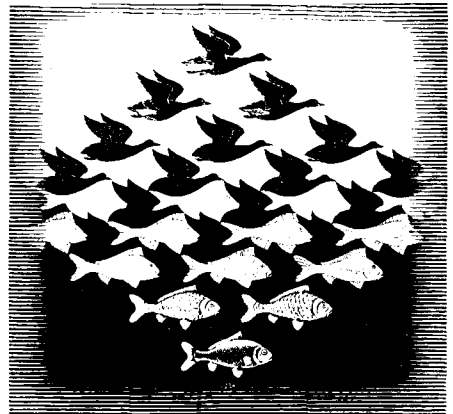


Figura 3. ESCHER. *Sky and water I*. Xilogravura, 1938.

(Fonte: LOCHER. *The world of M. C. Escher*, p. 106)

MACIEL, M. E. La logique du vertige: Octavio Paz et M. C. Escher. *Itinerários*. Araraquara, n. 14, p. 103-12, 1999.

- **RÉSUMÉ:** *Lecture, à la lumière des dessins de l'artiste graphique hollandais M.C. Escher, de la logique paradoxale qui traverse les textes de Octavio Paz, dans le but de montrer comment la spacialisation du temps élaborée par le poète mexicain dans ses poèmes et essais, rencontre une espèce de symétrie inversée dans le travail de l'artiste, étant donné que celui-ci obtient les mêmes effets de la méthode analogique de Paz à travers la temporalisation de l'espace.*
- **MOTS- CLÉ:** *Octavio Paz et M. C. Escher; spacialisation du temps; temporalisation de l'espace.*

Referências Bibliográficas

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1982.

EPSTEIN, I. *Gramática do poder*. São Paulo: Ática, 1992.

ERNST, B. *O espelho mágico de M.C. Escher*. Berlim: Taschen, 1991.

ESCHER, M.C. *Escher on Escher - exploring the infinite*. New York: Harry N. Abrams, 1989.

LEITE, S. U. O mundo como texto. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, O. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquim Mortiz, 1969.

_____. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

_____. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

