

## Aproximações do Fantástico e do Surrealismo em Narrativas de *Arenas Movedizas*, de Octavio Paz

### Approaches to the Fantastic and Surrealism in Narratives of *Arenas Movedizas*, by Octavio Paz

**Robson Batista dos Santos Hasmann**

Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo

Docente, Instituto Federal de São Paulo, Campos do Jordão, SP, Brasil

 [hasmann.robson@gmail.com](mailto:hasmann.robson@gmail.com)  <https://orcid.org/0000-0002-4003-6142>

**Jennifer Aparecida da Silva**

Ensino Médio, Instituto Federal de São Paulo

Técnica Informática, Instituto Federal de São Paulo, Campos do Jordão, SP, Brasil

 [jennifer.apsilva2003@gmail.com](mailto:jennifer.apsilva2003@gmail.com)  <https://orcid.org/0009-0002-5392-7566>

 <https://doi.org/10.29327/2206789.19.34-11>

 Publicado em acesso aberto sob uma licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) 

#### Resumo

O estudo, apoiado pelo CNPq, analisa *Arenas Movedizas*, conjunto de textos em prosa de Octavio Paz, poeta, ensaísta e diplomata mexicano do século XX mundialmente reconhecido. Publicadas originalmente em 1949, essas narrativas curtas foram incorporadas à obra *¿Águila o sol?* em 1951, compondo sua segunda seção. *Arenas Movedizas* está compreendido entre os primeiros anos da trajetória poética de Paz e é sua obra menos estudada pelos críticos, uma vez que o escritor é mais conhecido por seus poemas e ensaios. Nela, pode ser percebida a influência do Surrealismo, movimento vanguardista europeu iniciado em 1924. Em consequência do contato constante do autor mexicano com as propostas do fundador do movimento surrealista, André Breton, vislumbramos a possibilidade de mapear se e como as estratégias e elementos do movimento europeu se fazem presentes. Além disso, as narrativas possuem traços da literatura fantástica. Dessa forma, propomos uma leitura de três narrativas dessa obra que dialogam tanto com o Surrealismo quanto com o fantástico, sendo elas: “Visión del Escribiente”, “El ramo azul” e “Mi vida con la ola”. Para tanto, apropriamo-nos dos conceitos de três dos principais autores da literatura fantástica e surrealista, Tzvetan Todorov (1975), Sigmund Freud (2010) e André Breton (1985). Os resultados mostram como Octavio Paz utiliza as características do gênero fantástico e do movimento surrealista para intrigar e instigar o leitor por meio da abordagem de temas como a violência e o amor, sem renunciar a aspectos da cultura mexicana em seus textos.

*Palavras-chave:* Fantástico, Surrealismo, Poemas em Prosa, Octavio Paz.

### Abstract

The study, supported by CNPq, analyzes Arenas Movedizas, a set of prose texts by Octavio Paz, a world-renowned 20th-century Mexican poet, essayist and diplomat. Originally published in 1949, these short narratives were incorporated into the work *¿Águila o sol?* in 1951, composing its second section. Arenas Movedizas is included in the early years of Paz's poetic trajectory and is his work that has been less studied by critics, because the writer is best known for his poems and essays. In this narratives, we can see the influence of Surrealism, a European avant-garde movement that started in 1924. As a result of the constant contact of the Mexican author with the proposals of the founder of the surrealist movement, André Breton, we envision the possibility of mapping if and how the strategies and elements of the European movement are present in these short stories. In addition, the narratives have traces of fantastic literature. In this way, we propose a reading of three narratives of this work that dialogue with both Surrealism and the fantastic, namely: "Visión del Escribiente", "The blue branch" and "Mi vida con la ola". To reach this, we appropriate the concepts of three of the main authors of fantastic and surrealist literature, Tzvetan Todorov (1975), Sigmund Freud (2010) e André Breton (1985). The results show how Octavio Paz uses the characteristics of the fantastic genre and the surrealist movement to intrigue and instigate the reader by approaching themes such as violence and love, without renouncing aspects of Mexican culture in his texts.

*Keywords:* Fantastic, Surrealism, Prose Poems, Octavio Paz.

Recebido em 27/07/2023

Aceito em 30/08/2023

Publicado em 07/09/2023

### Introdução

O presente trabalho propõe-se a analisar os aspectos fantásticos e surreais elaborados pelo escritor mexicano Octavio Paz em *Arenas Movedizas*, publicado em 1949. Composto por dez narrativas, o livro representa a segunda parte da obra "*¿Águila o Sol?*" e corresponde, como sinalizado por Ulacia (1999) e Stanton (2006), ao período formativo da poética do autor, época de maior contato de Paz com o movimento surrealista e seu fundador, André Breton.

Apesar de não se identificar plenamente com o grupo, principalmente por seus posicionamentos políticos, Octavio Paz possui alguns poemas, definidos por ele mesmo, à esfera surrealista, como "Mariposa de Obsidiana" (Dorella, 2011).

Partindo da hipótese de que a pesquisa poderá contribuir para os estudos acerca das técnicas de construção ficcional do fantástico e do surrealismo, embora o autor seja mais conhecido por seus poemas e ensaios, pretende-se relacionar os elementos da literatura fantástica e surreal com as narrativas curtas presentes em *Arenas Movedizas*, que aqui definimos como contos, pois seguem a estrutura: apresentação das personagens, desenvolvimento situação de conflito, clímax e desfecho. Dessa forma,

discutimos inicialmente alguns elementos do fantástico e traçamos pontos do movimento e da estética surrealista, bem como sua relação com Paz, para então ilustrarmos nos contos tais elementos. Para tanto, adotamos como referencial teórico a obra *Introdução à literatura fantástica* (1975), de Tzvetan Todorov, o ensaio *Das Unheimlich* (O inquietante), de Sigmund Freud (2010) e o Manifesto do Surrealismo, de André Breton (1985).

O labor artístico e intelectual de Octavio Paz extrapola as fronteiras de seu país natal, o México. Na literatura, criou poemas, traduziu poetas de língua inglesa, alemã, francesa e japonesa e escreveu ensaios paradigmáticos sobre a criação poética, o amor e a modernidade. Essa profusão de textos ocorreu paralelamente a seu trabalho como representante de seu país na diplomacia ou em conferências pela Europa e Estados Unidos. Por esse trabalho amplo, cultivado em quase sete décadas, tornou-se um dos mais influentes poetas e pensadores da literatura do século XX.

Por outro lado, justamente devido ao altíssimo número de trabalhos (suas obras completas possuem por volta de 20 volumes), foi necessário estabelecer um recorte. Dessa forma, escolhemos para a análise um conjunto de textos em prosa que tem recebido pouca atenção da crítica.

Com efeito, a análise que aqui propomos, de textos ficcionais em prosa relacionados ao movimento surrealista e ao gênero fantástico, almeja contribuir para os estudos sobre esse poeta.

## **Marco Teórico-Referencial**

### **O Fantástico**

O fantástico foi definido por Todorov (1975, p. 31) como um gênero literário em cuja leitura se experimenta a hesitação “por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. A hesitação produzida no leitor diante do elemento fantástico é definida como o ponto máximo do gênero. Esse efeito é conquistado por meio de alguns recursos narrativos, os quais achamos importantes citar: a narração em primeira pessoa (personagem-narrador), a elaboração da atmosfera e a composição do clímax.

A narração em primeira pessoa permite a identificação do leitor com o personagem e o fato narrado. No que diz respeito à hesitação, Sá (2003, p. 44) define:

A hesitação dependerá da intensidade com que o fato narrado será interpretado como verdadeiro e da integração entre o leitor e o narrador representado. Esse conseguirá tanto mais convencer o leitor implícito de sua própria dúvida, quanto mais autoridade possuir sobre a ação narrada.

O uso de narradores de confiança ou que representem autoridades, com a finalidade de convencer o leitor do acontecimento e transpassar desencadear o sentimento de hesitação do personagem (racional) protagonista em contato com o elemento de natureza duvidosa, se tornam comuns em narrativas fantásticas.

Com o foco no narrador, outros personagens são pouco explorados, tendo suas ações — e seus impactos — reduzidos na narrativa. Da mesma forma, o narrador-personagem é responsável por convencer o leitor e produzir nele a hesitação, assim sendo, sua complexidade é resumida à sua função que ocupa no desenrolar da história. Em decorrência do pouco aproveitamento dos personagens secundários, a elaboração da atmosfera e da ambientação tornam-se significativas para a narrativa.

A composição gradual do conto de maneira a preparar o leitor para o fato fantástico, ou seja, seu ponto culminante, também é uma característica marcante. É preciso elaborar uma narrativa centrada no clímax, o resto, como define Penzoldt (como citado em Sá, 2003, p. 46), é “exposição, preparação do leitor para os eventos incríveis”. Essa construção deve ser, então, progressiva, pois é necessário fomentar o leitor com a finalidade de convencê-lo. Como se pode notar, os recursos estão frequentemente interligados, embora não sejam uma constante na literatura fantástica.

Sá (2003), em pesquisa de mestrado, define as diferenças entre o fantástico tradicional e o contemporâneo<sup>39</sup>. Para o primeiro, estabelece que é necessário partir do natural para atingir, pouco a pouco, a hesitação. Em oposição, o fantástico contemporâneo inicia-se em um mundo maravilhoso que caminha para o natural, assim sendo, não há hesitação por parte do personagem. Entretanto, ainda é possível haver hesitação no leitor, que poderá decidir aceitar ou não os fatos narrados. O crítico afirma, ainda, que o mundo estabelecido no fantástico contemporâneo pode ser interpretado como uma alegoria, embora não seja a única leitura possível.

Essas definições sobre o fantástico dialogam com o inquietante freudiano, o qual, conforme veremos mais adiante, está relacionado ao sentimento de familiaridade. Tanto no nível psicanalítico quanto no ficcional, o indivíduo experimenta a confusão e a angústia

---

<sup>39</sup> A temporalidade de “contemporâneo” para ele baseia-se na percepção de Julio Cortázar no famoso ensaio “Del cuento breve y sus alrededores”.

pelo fato de estar diante de uma situação ou de um objeto já conhecido, mas que de alguma forma foi represado ao longo da vida ou alterado de seu cotidiano.

Verifica-se, ainda, a necessidade de esclarecer, ainda que superficialmente, a diferença entre o fantástico e o maravilhoso<sup>40</sup>. Este conceito, porém, é fundamentado no irreal e define suas próprias regras e lógicas tanto no nível da magia quanto no gênero literário<sup>41</sup>. O mundo das fábulas pode ser utilizado como exemplo, pois, segundo Freud (2010, p. 372), “abandonou desde o início o terreno da realidade e aderiu abertamente às convenções animistas”.

Quando não é possível identificar em qual mundo, inquietante ou maravilhoso, se situa a história, surge o sentimento de incerteza. É então que o fantástico se estabelece. Entretanto, Todorov (como citado em Sá, 2003, p. 32) o conceitua como um elemento momentâneo; uma vez que o autor criara a tensão a partir da dúvida, o leitor é conduzido para uma resolução, pendendo para o inquietante ou o maravilhoso.

## O Inquietante

Em *O Inquietante* (2010), obra publicada em 1919, Sigmund Freud desenvolve sua percepção, enquanto psicanalista e admirador da literatura sobre o sentimento de estranheza na prática analítica e ficcional. Segundo o psicanalista, inquietante é “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 2010, p. 331). Entretanto, o inquietante não produz medo, mas um sentimento que pode ser comparado à angústia.

Esse elemento nos retorna ao que foi reprimido, como complexos infantis e crenças primitivas. O contato inesperado do indivíduo com esse “familiar” é responsável pelo sentimento de estranhamento.

Como exemplos de elementos que provocam o inquietante, Freud (2010) menciona “as coincidências do desejo e realização, as repetições de experiências

---

<sup>40</sup> Embora não seja colocado sob a lupa, pensamos ser esclarecedor mencionar que o termo maravilhoso possui grande relevância na literatura hispano-americana. Dentro do contexto dos anos 1960 e 1970, o chamado *boom* latino-americano recebeu a alcunha de realismo maravilhoso. Irlemar Chiampi (1980) cuidou de estabelecer os limites entre “mágico” e “maravilhoso” dentro dessa literatura. Em sua exposição, o maravilhoso aproxima-se do que Freud expõe *en passant*. Para ela: “o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais” (Chiampi, 1980, p. 48).

<sup>41</sup> A esse respeito valeria a pena retomar “A morfologia *do conto maravilhoso*”, de Propp, utilizado, aliás, como parâmetro por Chiampi para preferir “realismo maravilhoso” em lugar de “mágico”.

similares em datas ou lugares, as visões ilusórias, os ruídos suspeitos e mesmo o duplo”. Na literatura, em particular, o mundo inquietante surgiria na ocorrência de um fato raro.

Assim como definido por Todorov, Freud (2010) estabelece que a identificação do leitor com o personagem — preferencialmente o narrador — é essencial para que a sensação de estranheza seja vivida. Nesse sentido, o conceito de inquietante dialoga com o fantástico ao indicar a incerteza (hesitação), suscitada no leitor perante a veracidade ou não do fato narrado. No entanto, opostamente ao fantástico, para Freud (2010) o autor poderia ocultar a natureza, real ou maravilhosa, do mundo em que a narrativa é situada por grande parte do texto, ou, ainda, manter a incerteza do leitor até o final. Como sinalizado anteriormente, o fantástico é, para Todorov, um elemento efêmero na obra, que em determinado momento cede para explicações naturais ou sobrenaturais.

O autor, ademais, frustra o leitor ao apresentar um mundo real, para então confrontar a veracidade dessa realidade. São excedidas, por pelo menos um instante, as regras impostas por esse mundo. Tal ilusão causa certa insatisfação no leitor, que, na constatação desse artifício, se sente enganado.

Por fim, a relação escritor e leitor demonstra sua importância também na possibilidade de libertar este último do sentimento de estranheza. Pode-se, por exemplo, utilizar o recurso cômico ou a ironia. O cômico é para Freud uma “extensa série de métodos que a mente humana construiu a fim de fugir à compulsão para sofrer [...] sem ultrapassar a saúde mental” (como citado em Autuori e Rinaldi, 2014, p. 316).

## **O Surrealismo**

O surrealismo foi um movimento da vanguarda europeia do século XX. Fundado pelo escritor francês, André Breton, visava romper com a busca do sentido nas artes. Para isso, ele propôs, propondo no Primeiro Manifesto Surrealista (1924) o “automatismo psíquico”, meio pelo qual o pensamento estaria livre do controle exercido pela razão. Dessa forma, o surrealismo englobava não apenas o conteúdo da obra, como também seu processo de criação.

Ao propor a libertação do homem das amarras da lógica, moral e estética, o movimento tinha por objetivo alcançar a super realidade, uma espécie de estado em que sonho e vigília se coexistiam. Breton (1924, s/p) acreditava “na resolução destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”.

O maravilhoso, o onírico e o arbitrário tiveram grande destaque no surrealismo em decorrência do advento dos estudos realizados por Freud: “É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica [...] não tenha recebido a atenção devida” (Breton, 1924, s/p). No sonho, nossos desejos se apresentam sem a repreensão da consciência. Livre do julgamento e censura, o inconsciente representaria para o surrealismo a máxima da expressão do pensamento da liberdade humana. O desejo e o impulso, palavras negativas do ponto de vista do pensamento racional, tornaram-se cobiçados pelo surrealismo.

Para libertar o inconsciente, ou seja, a verdadeira forma do pensamento, os surrealistas adotaram a escrita automática. Esse processo de escrita que permitiria a criação de imagens poéticas mais elaboradas, conforme a definição de Pierre Reverdy:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem — mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc. (como citado em Breton, 1924, s/p).

Mas, para tanto, é preciso se desvincular do controle exercido pela razão, se despreendendo da estrutura ou de conexões lógicas do texto. Breton e Philippe Soupault utilizaram esse método para a escrita do livro “Os campos magnéticos” (1920), considerado por Breton a primeira obra surrealista, cujos primeiros capítulos foram publicados na revista *Littérature*, fundada em 1919 por ambos os escritores, juntamente com Louis Aragon. Em uma experiência com Soupault que antecede a escrita de “Os campos magnéticos”, Breton (1985, p. 55) descreve as imagens que obtiveram como “de uma tal qualidade que não teríamos sido capazes de preparar uma só delas, mesmo com muito empenho”.

Distanciando-se da razão e da lógica, o surrealismo provoca e desconcerta, e, conseqüentemente, estimula a reflexão. Não é possível entender uma obra à primeira vista, pois estamos limitados aos nossos próprios conceitos, é preciso se desapegar da realidade e da escrita realista a fim de adentrar ao universo ficcional elaborado, para enfim absorvê-la.

A relação entre Octavio Paz e André Breton começou antes mesmo de se encontrarem. O primeiro “contato” com Breton foi por meio do livro *O amor louco*, de 1937, no qual o surrealista apresentava a ideia do amor e da poesia como símbolos da oposição à razão e progressividade (Dorella, 2011).

O encontro pessoal ocorreu na década de 1940, quando Benjamin Péret, um dos mais importantes surrealistas franceses e amigo de Paz, apresentou os dois escritores. A partir desse momento, é possível notar a influência surrealista em suas obras, porém, o ensaísta mexicano nunca foi totalmente integrado ao movimento em consequência de algumas divergências, sendo estas, em sua maioria, de viés político. Uma dessas discordâncias era em relação ao método de escrita automática. Em *O Arco e a Lira*, de 1956, Paz expressa sua opinião no que diz respeito à técnica surrealista: “A escrita automática não está ao alcance de todos. Diria ainda que sua prática efetiva é impossível, já que supõe a identidade entre o ser do homem individual e a palavra, que é sempre social.” (como citado em Willer, 2016, p. 79).

### **O Livro “Arenas movedizas”**

“*¿Águila o Sol?*” é, dentre a vasta obra poética de Octavio Paz, a menos estudada pelos críticos. Publicada em 1951 e com influências do surrealismo, corresponde às primeiras obras do escritor. “*¿Águila o Sol?*” é dividida em três seções: “Trabajos del Poeta”, “Arenas Movedizas” e “*¿Águila o sol?*”, que são definidas por Paz, em entrevista a Anthony Stanton, da seguinte maneira:

Na primeira seção de “*¿Águila o sol?*”, os textos de Trabajos del Poeta, a influência surrealista está mais na atitude ante a escrita que na escrita propriamente dita.  
 [...] A segunda parte, Arenas Movedizas, compreende textos que oscilam entre o poema em prosa e o conto. Alguns são francamente contos. No entanto, nenhum crítico mexicano me incluiu em uma antologia do conto.  
 [...] “*¿Águila o Sol?*” Aqui sim estamos diante de verdadeiros poemas em prosa. Sem dúvida, não os pude escrever sem o exemplo francês, não somente os dos surrealistas, mas também de escritores anteriores, como Rimbaud e alguns simbolistas. (Paz, 1989, p. 150-151, tradução nossa)

Em 26 de julho de 1949, em carta para Alfonso Reyes, escritor, poeta e ensaísta mexicano, Paz anunciou que estava trabalhando em uma nova obra: “Apesar da rotina burocrática, escrevo trabalhosamente, em meus quartos de horas, um pequeno livro de poemas em prosa: Arenas Movedizas.” (como citado em Enciso, 2008, p. 125, tradução nossa). Posteriormente, publicou os textos sob o nome de *¿Águila o sol?*, descrito para Reyes como um livro que “se trata de umas 75 páginas – poemas em prosa, contos curtos, etc. –” (como citado em Enciso, 2008, p. 128, tradução nossa), mantendo o título original apenas para a sua segunda seção.



O objeto de nosso estudo consiste nas narrativas de Paz que compõem “Arenas Movedizas”, sendo especificamente os contos: “Visión del Escribiente”, “El ramo azul” e “Mi vida con la ola”. Apesar de seu gênero textual ser muito discutido entres os críticos, principalmente quanto às possibilidades de serem considerados poemas em prosa ou prosa poética em razão dos seus elementos líricos, classificamos esses textos como contos, reforçando a fala de Paz: “Alguns são francamente contos”.

Começamos, então, pelo nome dado à compilação desses escritos. O título “Arenas Movedizas” alude à fluidez e inconstância temática presente nos 10 contos dessa seção. Os temas abordados vão desde o duplo, como em “Encuentro”, até o amor e a violência, tratados em “El ramo azul” e “Mi vida con la ola”. O movediço também está relacionado ao fantástico e ao surreal, gêneros em que as narrativas de Paz transitam. Porém, não procuramos em nosso trabalho definir os contos como de estirpe fantástica ou surrealista, apenas apontar as possibilidades de identificar traços dessas vertentes dentro dos contos.

Já de acordo com Peña (2002) trata-se de um trabalho mais introspectivo de Paz, no qual a cultura e identidade mexicana e a relação (conflituosa) entre o poeta e sua poesia, além do reconhecimento de suas influências, são expressos nos textos. Essas narrativas, em um sentido alegórico, parecem representar a busca por uma identidade própria de escrita, que é caracterizada pela reflexão do poeta sobre sua poesia e a procura por recursos linguísticos.

### **O Conto “Visión del escribiente”**

Do conjunto de contos, selecionamos 3 para análise. Partimos do conto “Visión del Escribiente”, exatamente o quinto dentre os dez. A posição que ele ocupa no todo merece atenção porque aparece já no título uma referência ao processo de escrita. Trata-se de um texto narrado em primeira pessoa e que foge da estrutura actancial que prevalece nos demais textos desta segunda parte do livro *¿Águila o Sol?*

Esse narrador, mesmo sem expressar abertamente quem é, parece conduzir uma escrita reflexiva por meio da qual reconhecemos pistas de sua posição social, até profissional, e do que pensa acerca de determinados aspectos de sua vida.

Em seu universo, o “Escribiente” narrador-protagonista tem uma relação com a escrita limitada à cópia e à transcrição do que lhe é ditado; para ele, é uma condição

monótona, a qual se manifesta em trechos como o da pergunta “a que horas acabam as horas?” (Paz, 1994, p. 30)<sup>42</sup>. A burocracia dessa profissão é conhecida de Paz, pois seu envolvimento constante com a política possibilitou seu ingresso no serviço diplomático mexicano, em 1945, justamente quando se mudou para Paris. Como secretário na Embaixada Mexicana, Paz teve contato com outras culturas, vivenciou a guerra e adquiriu uma visão mais crítica de seu país de origem. Sua estadia em Paris também contribuiu para sua proximidade com André Breton e o grupo surrealista, fomentada por diversos encontros no Café Cyrano, próximo à residência de Breton. Em outubro de 1968, quando servia na Índia, Paz renunciou a seu cargo no serviço diplomático em protesto ao massacre de Tlatelolco.

Voltando ao conto, “Visión del Escribiente” parece ser uma crítica ao racionalismo difundido no Ocidente pelo menos desde o período Renascentista. Essa corrente filosófica do século XV e aprofundada no XIX prezava pela explicação científica para os fatos; a razão deveria ser o único meio para obter conhecimento. No parágrafo em questão, entretanto, a razão parece ter o significado de um vazio, de uma opacidade:

Onde disseram que estava o sol central, o ser solar, o feixe quente feito de todos os olhares humanos, não há senão um orifício e menos que um furo: o olho do peixe morto, a vacuidade vertiginosa do olho que cai em si mesmo e se olha sem se ver. (Paz, 1994, P. 31).

No início, o narrador divaga em seu escritório: “Em minha frente se estende o mundo dos grandes, pequenos e médios” (Paz, 1994, p. 31), ou seja, as pessoas, com suas próprias vidas e “mundos”. O universo dos reis, presidentes e carcereiros parece estar ligado com as estrelas, planetas, cometas e corpos errantes, que são domesticados por uma lei física, a da gravidade. Em comum, todos giram ao redor de uma “ausência”.

Se entendermos a palavra domesticar como controlar ou dominar algo, podemos interpretar a gravidade como a representação de algo que os prende à realidade. Tal domesticação é responsável por sucumbir desse universo. O narrador, então, assume o papel de mensageiro:

No Renascimento, a teoria heliocêntrica, definida por Nicolau Copérnico, ganhou importância ao colocar-se contrária ao que era propagado pela Igreja. Defender que o sol, ao invés da Terra, estava no centro do universo envolvia questões políticas e religiosas, pois se acreditava que, como Deus criara a Terra, fazia sentido ela estar no centro de

---

<sup>42</sup> Todas as traduções de *Arenas movedizas* foram feitas pelos autores do artigo.

tudo, além de existirem evidências na Bíblia que comprovasse tal hipótese. Ao ser questionada, a Igreja tinha seu poder ameaçado.

Essa hipótese que, com o desenvolvimento científico confirmou-se de modo inquebrantável, porém, no conto “Visión del Escribiente” também é problematizada:

Onde disseram que estava o sol central, o ser solar, o feixe fervente feito de todos os olhares humanos, não há senão um orifício e menos que um furo: o olho do peixe morto, a vacuidade vertiginosa do olho que cai em si mesmo e se olha sem se ver. (Paz, 1994, p. 31).

A razão, a ciência, que deveriam pautar a vida humana, ou seja, visões de mundo que estariam no centro das ações na modernidade, são, na verdade, o vazio, o opaco, ou, metaforicamente, “o olho do peixe morto” — provavelmente referência ao livro *Peixe solúvel*, de Breton. Essa ideia exprime a relação de Octavio Paz com o movimento surrealista, que tem como princípio a ruptura com concepções materialista e racionalistas como um meio para alcançar a supra realidade, o ponto em que sonho e vigília se encontram.

A aproximação com o surrealismo se manifesta também pela estrutura do texto. Conforme mencionamos acima, não é possível identificar personagens atuando. Trata-se de uma escrita reflexiva, que poderíamos até nomear de “automática” por causa da sucessão temática, como podemos notar nos seguintes trechos:

Vislumbrar de longe o Influente e enviar a cada ano minha carta para recordar — a quem? — que em algum lugar, decidido, firme, insistente, mesmo que não seguro da minha existência, eu também aguardo a chegada da minha hora, eu também existo. Não abandono meu posto.

[...]

Não: renuncio ao cartão de racionamento, a cédula de identidade, ao certificado de sobrevivência, a ficha de filiação, ao passaporte, ao número-chave, a senha, a credencial, a passagem segura, a insígnia, a tatuagem e ao ferro (Paz, 1994, p. 30-31).

Esses dois parágrafos parecem representar os pensamentos do narrador acerca de seu papel profissional, mas demonstram contradição, enquanto no primeiro o narrador afirma não ceder seu posto, no segundo ele rejeita os elementos presentes em seu trabalho.

Em outro trecho: (“Sua piedade é tão desprezível quanto sua justiça. Sou inocente? Sou culpado. Sou culpado? Sou inocente. [...] Culpado, inocente, inocente, culpado, a verdade é que abandono meu posto.” (Paz, 1994, p. 32), se concentra na temática da

(não) justiça. Tal tema estava presente na vida de Paz em 1932, quando ingressou na Universidade Nacional Autônoma do México para cursar Direito, apesar de não concluir seus estudos. Paz decidiu se dedicar a seus trabalhos como poeta. Em “sua piedade é tão desprezível quanto sua justiça” não é demarcado o interlocutor, mas o narrador parece se comunicar com o leitor, como nas expressões “Sim, já sei” e “Certo, não me leve à mal” (Paz, 1994, p. 30).

Já na passagem: “Recordo meus amores, minhas práticas, minhas amizades. Recordo tudo, vejo tudo, vejo a todos. Com melancolia, mas sem nostalgia.” (Paz, 1994, p. 32), o foco é o passado. O narrador demonstra que perdeu sua fé, abandonou as desculpas, o quase, o não concreto. É como se estivesse abatido: “Já me cansou a espera” (Paz, 1994, p. 32), ele, enfim, cede seu posto no aguardo de um acontecimento inevitável.

A partir do 6º parágrafo, o conto assume um tom escatológico: “Os primeiros mortos apenas incharam um pouco mais a cifra diária e ninguém nos serviços de estatística notará esse zero a mais” (Paz, 1994, p. 33). Contra a morte iminente, representada no conto pelo vento, uma força da natureza metáfora usada no Apocalipse para o fim dos tempos, não há nada que possa ser feito, “Inútil sair ou ficar em casa. Inútil levantar muralhas contra o impalpável” (Paz, 1994, p. 33).

Para Guillermo Sucre (1971), essa visão apocalíptica representa o poder da palavra. A busca por ela é, primeiramente, destrutiva, mas também reveladora. O narrador, limitado a uma realidade burocrática definida por dominadores e subordinados, passa de mero “escribiente” (que poderíamos entender como escriturário) para, efetivamente, poeta. Entretanto, é necessário, como propõe Sonja Herpoel, aceitar “fazer parte de um processo contínuo de vida-morte, para que com isso surja a palavra adequada” (como citado em Peña, 2002, p. 56, ). No conto, esse processo inicia-se na ausência do ser central que, como sinalizamos anteriormente, representa a razão, sem ela o caos é instaurado. Após a destruição, um novo mundo surge e, com ele, a palavra, a poesia.

Em vista disso, podemos entender “Visión del Escribiente” como um conto metalinguístico, pois, além de tratar do próprio fazer poético utilizando-se da escrita, essa visão de um relacionamento destrutivo entre o poeta e a palavra determina os demais contos, como veremos em nas análises seguintes.

## O Conto “El ramo azul”

Nosso segundo conto a ser analisado é “El ramo azul”. Nele, o personagem principal, um homem estrangeiro hospedado em uma pensão, decide sair à noite e é atacado no caminho. O assaltante, porém, não quer dinheiro ou outros bens materiais; o que ele procura é um olho azul. O narrador-personagem, após provar que não tinha o que o assaltante desejava, consegue se salvar e foge da cidade no dia seguinte.

O conto é narrado em primeira pessoa, como em “Mi vida con la ola”. Essa é uma característica importante para o fantástico, como sinalizado na seção 1, pois aproxima o leitor do personagem, dando mais legitimidade ao que é narrado.

Quanto à ambientação, não há muitas descrições; sabemos que se trata de um local quente, conforme podemos identificar nas seguintes passagens: “Despertei, coberto de suor. Do piso de ladrilhos vermelhos, recém regado, subia um vapor quente” (Paz, 1994, p. 7), e “Saltei da rede e descalço atravessei o quarto, com cuidado para não pisar em um escorpião saído de seu esconderijo” (Paz, 1994, p. 7). A imagem do aracnídeo, presente não apenas por causa do calor, mas instaura a perspectiva simbólica, que acompanha esse animal, sobre a qual trataremos de aprofundar mais à frente.

A cidade onde o homem se hospedou não possui iluminação; antes de sair da pensão, o dono lhe diz: “Não há iluminação aqui. Melhor seria se ficasse” (Paz, 1994, p. 8). Nas ruas não há outras pessoas, e a pouca luz e os sons que acompanham o personagem são provenientes da natureza. Todos esses elementos contribuem para a ideia de um povoado, um vilarejo, afastado do centro do México. Isso poderia sugerir a impressão de tranquilidade. No entanto, a violência tem uma longa história nas cidades do interior do México. A Revolução Mexicana, iniciada em 1910 e com término apenas em 1917, representa um agravante nos índices de violência e criminalidade. Em 1949, ano da primeira publicação de *Arenas Movedizas*, Octavio Paz escrevia sobre a identidade mexicana em seu livro intitulado “*Laberinto de la soledad*”, no qual a Revolução está presente como um dos temas retratados.

É interessante destacar que o homem não pertence àquele lugar, ou seja, ele é o elemento inquietante. Seus olhos, ainda, são “amarelos” (Paz, 1994, p. 9). Tal cor para olhos não existe, mas é comum vê-la ser usada para a descrição dos olhos de criaturas sobrenaturais na literatura. É como se Octavio Paz invertesse os papéis, nos fazendo perguntar “o que, afinal, é inquietante nesse conto?”.

Alguns críticos defendem que essa obra é uma metáfora para relação do poeta com sua escrita. José Francisco Conde indica que "*¿Águila o sol?*" representa a busca de Octavio Paz por uma "união definitiva com a Poesia. As três partes de seu livro seguem as vias da mística para esse propósito: a purgativa, a iluminativa e a unitiva." (como citado em Lage, 2002, p. 103). Neste conto, o assaltante representaria a figura do poeta que busca os recursos de linguagem simbolizados pelos olhos azuis. Ao contrário do narrador que foge do fogo, esse personagem força para ver (via purgativa), ilumina o rosto do protagonista (via iluminativa), analisa novamente e, faz o outro ajoelhar (sinal de submissão e de aceitação ao outro) ... Tal via iluminativa só poderia ser caracterizada por sua atitude.

A palavra "ramo", em espanhol, pode significar "uma enfermidade ainda incipiente", conforme o dicionário da Real Academia Española. Estaria Paz sugerindo que o homem que ataca está doente? Ou a noiva a quem o assaltante diz querer presentear? Acerca dessa última hipótese, Lage (2019, p. 104) sugere duas possibilidades: "Em primeiro lugar, ela poderia sofrer de algum tipo de doença mental" e, "a segunda possibilidade é a de que ela seja uma pessoa normal, mas perversa". Porém, uma vez que não temos informações sobre a noiva, isto é, essa pessoa não age na cena, preferimos abordar essa questão sob outra perspectiva, a do assaltante. Ele estava enfermo, mas sua doença era o amor.

"O amor louco" é o nome dado por Breton para expressar o sentimento que rejeita a noção do amor como uma questão do espírito e/ou de viés religioso. Como dito anteriormente, o surrealismo rompeu com as preocupações estéticas e morais. Vemos esses aspectos no conto, pois o assaltante não parece se importar com o inquietante "capricho" de sua noiva ou com as implicações que esse desejo acarreta para ser concretizado. O amor também é comumente associado ao irracional; nossas ações são pautadas na razão ou no "coração" — órgão que, de acordo com a perspectiva romântica, é utilizado para na representação de nossas emoções. Obviamente, tal sentimento não é capaz de fazer qualquer pessoa cometer atos como os do personagem em questão, mas é exatamente nesse ponto que sustentamos nossa tese de que ele estaria doente, apaixonado (*pathos*). Seu amor o cegou de tal maneira que seu discernimento foi comprometido.

A construção gradual da narrativa para o fantástico inicia-se no momento em que o narrador decide sair da pensão, apesar dos alertas do dono. Às cegas, ele caminha nas

ruas em paralelepípedos. Em dado momento, percebe que alguém se “desprende” da porta de uma das casas, mas ao virar-se, não vê ninguém. Em um ato de desconfiança, ele aperta o passo, mas ouve o barulho de chinelos nas pedras atrás de si. Bruscamente o assaltante o pega e o surpreende com uma faca. O elemento fantástico é apresentado por esse segundo personagem, de maneira um tanto casual: “— O que queres?’ ‘— Seus olhos, senhor’ — contestou a voz suave, quase envergonhada.” (Paz, 1994, p. 9).

A natureza do que o assaltante deseja já é capaz de intrigar, mas a hesitação do leitor surge em sua explicação: “— Para que queres meus olhos?’ ‘— É um capricho da minha noiva. Quer um ramo de olhos azuis. E por aqui, há poucos que os tenham”’. (Paz, 1994, p. 9).

Dar um ramo de flores para sua noiva é comum (familiar), o que causa a estranheza é o fato de o objeto ser constituído de olhos. Em um primeiro momento, temos a impressão de se tratar de algo insólito ou, até mesmo, macabro, o que nos faz pensar na possibilidade de a narrativa estar associada ao sobrenatural. Essa ideia ganha mais força na simbologia de certos elementos presentes no início do texto: o escorpião e a mariposa.

*Alacrán* é uma palavra do árabe (*al-ágrab*) que significa, em português, escorpião. Para alguns povos, encontrar um *alacrán* era sinal de mau presságio; ele representaria um “espião enviado do diabo”. Esse animal foi relacionado ao deus do fogo Xiuhtecuhtli, da mitologia asteca, devido à sua picada que provoca uma dor ardente, mas sua simbologia também está ligada a Mictlantecuhtli, deus da morte, das profundezas e da escuridão (Marín Pérez, 2014).

A mariposa, por sua vez, na cultura asteca, está associada ao sol e ao fogo, pois Xiuhtecuhtli leva em seu peito um emblema chamado “borboleta obsidiana”. Para os mexicanos, a mariposa é “um símbolo do sol negro, atravessando os mundos subterrâneos durante o seu curso noturno” (Costa e Soares, 2015, p. 635), ou seja, também está relacionada à morte.

Esses dois animais possuem em comum sua relação com a morte e o fogo, elementos que permeiam o conto. A morte está presente na ameaça, no ato violento, mesmo que não concretizado. O fogo tem uma função importante para o narrador, que, com a finalidade de convencer o assaltante da cor dos seus olhos, utiliza o fósforo para iluminar seu rosto.

Entretanto, esse sobrenatural fica oculto na narrativa, pois o narrador não fornece mais pistas ao leitor: a noiva é apenas citada e a discussão que se segue é sobre a cor dos olhos do protagonista. Ao final, o narrador entra na pensão sem dizer uma palavra e parte no dia seguinte. O sobrenatural, dessa forma, é descartado, deixando apenas a possibilidade de um mundo inquietante, ou seja, um mundo que pode ser explicado naturalmente. Ao final da narrativa, parece ser possível apenas a explicação de que o narrador seria assaltado, perigo do qual já havia sido alertado pelo dono da pensão.

### **O Conto “Mi vida con la ola”**

Este conto trata da história de amor que poderíamos chamar de *natural*, pois ocorre entre um homem e uma onda do mar, elemento da natureza. Impossível, como define Azucena Rodríguez (2018), em nível textual, devido ao fato de um homem não poder amar uma mulher de água e, em nível interpretativo, em razão de suas diferenças e dificuldades.

Logo no início, a figura fantástica emerge das águas e se apresenta para o narrador. Não há, porém, qualquer sinal de hesitação por parte do narrador-protagonista em contato com essa “mulher de água”. A personificação do mar como o feminino podemos inferir na descrição: “Era esbelta e leve” (Paz, 1994, p. 16), o uso dessa metáfora é comum em narrativas surrealistas, nas quais as emoções de fúria e loucura, a sensualidade e a instabilidade associados à mulher encontram na água sua representação.

Nesse meio insólito e onírico, se desenrola o relacionamento entre os dois. O narrador até mesmo faz referência ao ato sexual, ainda que impossível devido à natureza de sua parceira:

Mas jamais cheguei ao centro de seu ser. Nunca toquei o nó da dor e da morte. Talvez nas ondas não exista esse lugar secreto que torna a mulher vulnerável e mortal, esse pequeno botão elétrico onde tudo se une, se contorce e se ergue, para depois desfalecer. Sua sensibilidade, como a das mulheres, propagava-se em ondas, só que não eram ondas concêntricas, mas excêntricas, que se estendiam cada vez mais longe, até tocar outros astros. Amá-la era prolongar-se em contatos remotos, vibrar com estrelas distantes que não suspeitamos. Mas seu centro... não, não tinha centro, mas um vazio parecido ao dos redemoinhos, que me sugava e me asfixiava. (Paz, 1994, p. 20-21).

Assuntos considerados tabus e proibidos pela sociedade, como o sexo, a morte e o incesto, são tratados pelo fantástico, segundo Todorov (como citado em Furtado, 2010, p.



6), pois se caracterizam como uma função social do gênero. A literatura fantástica deve combater a censura e romper com a visão realista a partir do sobrenatural. Por conseguinte, o fantástico de Todorov se aproxima das ideias do surrealismo.

Enquanto expressão do mistério, o perigo e a fatalidade que rondam a personagem feminina aparecem no decorrer do texto, inclusive no início do relacionamento, momento em que o narrador se vê abençoado pela presença de sua companheira: “Entrava em suas águas, me afogava um pouco e em um piscar de olhos me encontrava acima” (Paz, 1994, p. 20). Essa noção letal da personagem cria no leitor uma tensão que cresce à medida que as diferenças e insatisfações do casal surgem na relação. A ligação entre a água, a sensualidade e a morte ficam ainda mais fortes, de modo que a imagem mitológica da sereia nos é remetida (Romero, 2014, p. 75). Porém, essa mulher em específico é mais inquietante na medida em que não é um ser *das águas*, mas sim *de água*.

A mulher de água, suscetível à lua e aos astros, muda constantemente de humor, sinalizando, para o narrador, o declínio do relacionamento. Entretanto, ele, ao ver sua amada fragilizada sentindo-se sozinha, leva à sua casa uma colônia de peixes, entre os quais havia alguns “repulsivos e ferozes” (Paz, 1994, p. 22). A forma como o narrador parece fazer pouco caso dos desejos da personagem em justificativa do amor, independentemente do quão perigosos sejam, é similar ao conto “El ramo azul” (Azucena Rodríguez, 2018).

Vendo os peixes receberem a atenção de sua parceira, em um ataque de ciúmes o narrador tenta pegá-los. O clímax da história, então, se revela na demonstração da periculosidade da personagem, que em fúria golpeia o narrador:

Senti que afogava. E quando estava a ponto de morrer, já roxo, me depositou suavemente na margem e começou a me beijar, dizendo não sei que coisas. Me senti humilhado. Porque sua voz era doce e me falava da morte deliciosa dos afogados. (Paz, 1994, p. 22-23).

O contraste entre seu tom de voz e o que é dito explicita a sedução das águas, que “encanta” suas vítimas e as atrai para a morte. O narrador se sente humilhado e, percebendo a manipulação, passa a odiar e temer sua amada.

O conto termina em um ato violento contra a personagem feminina, que não apenas tem seu corpo congelado, ou seja, fica em um estado de impotência, como também é desmembrada, impossibilitando sua reintegração. A punição, julgada como

merecida pelo narrador, é realizada após um momento de lucidez, quando o homem, cansado da acidez de sua parceira, foge para as montanhas no inverno. Em seu retorno, passado um mês, ele está decidido e ao encontrá-la congelada não é comovido por sua “aborrecida beleza” (Paz, 1994, p. 24), a leva adormecida a um amigo que a pica em pequenos cubos, libertando o narrador, enfim, de sua presença.

O fantástico encontra em “Mi vida con la ola” a representação do equilíbrio instável entre o real e o maravilhoso. O sobrenatural, incorporado na personagem feminina, é naturalizado na narrativa, não provocando surpresa no narrador. Dessa forma, real e sobrenatural convivem harmoniosamente em um mesmo mundo, podendo até mesmo ser denominado aproximar-se de certos elementos do “realismo maravilhoso” que irromperam anos mais tarde na América Latina com o romance de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, mas o leitor implícito ainda pode sentir a hesitação ao decidir, como Freud defende, se “o ‘incrível’, que foi superado, não poderia, apesar de tudo, ser real.” (como citado em Sá, 2003, p. 34). A instabilidade, enfim, pende para o maravilhoso quando o narrador ao final não demonstra uma resolução natural para os acontecimentos.

No surrealismo, por outro lado, o conto estaria em um mundo onírico. Esta atmosfera parece tornar tudo possível, como podemos observar na relação entre as emoções da onda e o ambiente: no início, “o sol entrava com prazer nos quartos antigos, e ficava horas em casa, quando há tempos já havia abandonado as outras casas, o bairro, a cidade, o país.” (Paz, 1994, p. 20); depois, quando a onda está amarga: “o vento do mar arranhava a porta da casa ou delirava alto nos telhados” (Paz, 1994, p. 21); ou ainda quando furiosa: “preenchia a casa de gargalhadas e fantasmas. Chamava os monstros das profundidades, cegos, rápidos e obtusos.” (Paz, 1994, p. 24). O narrador, ainda, é capaz de amar, em todos os níveis, uma onda, mera substância líquida.

Nesse aspecto, vigília e sonho caminham juntos ao longo de todo o texto. Constatamos que o narrador encontra, até certo ponto, refúgio na companhia de sua amada, de modo que, no declínio do relacionamento, ele percebe que descuidou de seus negócios e começa a reencontrar os amigos. O sonho, idealizado e fantasioso, é uma espécie de abrigo contra a própria realidade.

Por fim, como defende Peña (2002), o conto pode ser considerado uma alegoria para a relação entre o poeta e a palavra. O narrador, que representa esse poeta, se vê em um relacionamento instável, o qual é, em alguns momentos, calmo, encantador e fácil — “Era tão límpida que podia ler todos os seus pensamentos” (Paz, 1994, p. 21) —, mas

também intolerável, agitado e cansativo. Embora o crítico não apresente aspectos claros sobre a possibilidade de compreender a relação do narrador com a onda como sendo uma metáfora da escrita, não pode passar despercebida sua observação, uma vez que, conforme defendemos aqui, *Arenas movedizas* possui no núcleo dos contos uma narrativa de caráter metalinguístico (“Visión del escribiente”) e que o conjunto foi produzido em um momento de busca poética do escritor.

### Considerações Finais

A partir da análise dos contos, fundamentada na teoria desenvolvida por Todorov, os estudos de Freud acerca do inquietante e a relação entre Paz e o surrealismo, apresentamos os aspectos fantásticos e surrealistas presentes em *Arenas Movedizas*. Tendo em vista o que foi exposto, cabe a “El ramo azul” a definição de conto fantástico tradicional, enquanto “Mi vida con la ola” se ajusta às definições de fantástico contemporâneo, principalmente em sua questão metafórica.

De forma breve, abordamos as interpretações alegóricas de cada conto, com a finalidade de demonstrar como essas narrativas estão interligadas e, principalmente, relacionadas ao processo de escrita de Paz, uma vez que a obra foi considerada um marco formativo de sua carreira por críticos.

Ao fantástico, deu-se um foco maior para os elementos narrativos, tais como: personagem-narrador, ambientação e construção gradativa para o clímax, os quais puderam ser percebidos mais satisfatoriamente em “El ramo azul”. Na análise de “Visión del escribiente”, as interpretações partiram da aproximação de Paz com o movimento surrealista, assim como a questão onírica presente em “Mi vida con la ola”.

Por outro lado, a hesitação, tão importante ao fantástico, parece depender mais da interpretação do leitor implícito do que efetivamente do fato narrado. As simbologias dos animais em “El ramo azul”, por exemplo, dão ao conto uma atmosfera sobrenatural, que apenas é concretizada se o leitor já tiver conhecimento de tais significados.

Por fim, desejamos que este trabalho tenha contribuído para o entendimento das técnicas de construção ficcional do fantástico e do surreal e que novos estudos a respeito dos contos de *Arenas Movedizas*, obra significativa entre os primeiros escritos de Paz, embora tão pouco analisada, surjam no futuro.

## Referências

- Autuori, S., & Rinaldi, D. (2014). A arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, 34(87), 299-319.
- Azucena Rodríguez, A. (2018). La metáfora como pauta narrativa “Arenas movedizas”: Procedimientos de producción de sentido. *Revista Literatura Mexicana*, 29(2), 65-84.
- Breton, A. (1924). *Manifiesto surrealista*. Transcrição de Alexandre Linares.
- Costa, M. F., & Soares, J. C. (2015). Livre como uma borboleta: Simbologia e cuidado paliativo. *Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia*, 18(3), 631-641.
- Dorella, P. R. (2011). Vasos comunicantes do moderno: Octavio Paz e o surrealismo, *Revista Esboços*, 18(25), 237-254.
- Enciso, F. (2008). *Andar fronteras: El servicio diplomático de Octavio Paz en Francia (1946-1951)*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (2010). O inquietante. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, Além do princípio do prazer e outros textos (1917–1920). Companhia das Letras.
- Furtado, M. S. A. (2010). O fantástico e o estranho na literatura e os desafios da crítica psicanalítica, *Revista Garrafa*, 8(23), 1-13.
- Lage, R. C. (2019). O ramo azul, de Octavio Paz: Um conto pertencente ao gênero estranho. *Revista ALPHA*, 20(2), 99-106.
- Marín Pérez, M. J. (2014). *Análisis simbólico de la magnificación dañina del alacrán, fenómeno de imaginación popular, en tres cuentos panameños y su aplicación en la enseñanza de la literatura a nivel superior*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Panamá]. Repositorio Institucional [http://up-rid.up.ac.pa/366/7/milvia\\_marin.pdf](http://up-rid.up.ac.pa/366/7/milvia_marin.pdf)
- Paz, O. (1994). *Arenas movedizas*. Alianza.
- Paz, O. (1989). Libertad bajo palabra: La genealogía de un libro y de un poeta. Entrevista con Octavio Paz a Anthony Stanton. *América Cadernos CRICCAL*, 6, 139-156.
- Peña, C. M. (2002). *¿Águila o sol?, de Octavio Paz y variaciones sobre tema mexicano, de Luis Cernuda: El poema em prosa y el planteamiento de una poética, concordancias e discordancias*. [Tese de Doutorado, Texas Tech University]. DSpace <https://ttu-ir.tdl.org>
- Romero, J. C. G. (2013). *O perigo das águas: Aspectos do feminino terrível em Gustavo Adolfo Bécquer, Octavio Paz e Eduardo Galeano*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista]. Banco de Teses <http://hdl.handle.net/11449/115923>
- Sá, M. C. (2003). *Da literatura fantástica (teorias e contos)*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. BDT <https://teses.usp.br/teses/8/8151>
- Stanton, A. (2006). Paz y Cortázar: Estéticas paralelas. *Revista Literatura Mexicana*, 17(2), 213-222.
- Sucre, G. (1971). La Fijeza y el Vértigo. *Revista Iberoamericana*, 37(74), 47-72.
- Ulacia, M. (1999). *Él árbol milenario: Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Galaxia.
- Willer, C. (2016). Conversando sobre escrita criativa: Um depoimento. *Revista Scriptorium*, 2(1), 71-80.