

## Os *Privilégios da Vista* – a crítica de arte de Octavio Paz

### Resumo

O livro *Los Privilegios de la Vista de Octavio Paz* corresponde grosso modo ao segundo volume das *Obras Completas* dedicado às artes plásticas, o volume 7, que aqui será examinado para esclarecer alguns aspectos do empreendimento crítico de Paz: por via das palavras, tornar visíveis e reconhecíveis aqueles elementos que uma crítica amarrada conceitualmente à disciplina da história da arte não consegue definir. O ensaio postula uma reflexão historiográfica que oscila entre a construção de continuidades e a identificação de rupturas entre arte pré-columbina, arte moderna e arte contemporânea num empreendimento que simultaneamente moderniza a tradição pré-columbina e evidencia na arte mexicana a permanência de um extrato histórico que não se deixa interpretar numa visão historicista da arte mexicana. Paz desconstrói este eixo temporal assim como abre a conceituação da arte nacional para uma compreensão da contribuição dos artistas contemporâneos para a arte latino americana.

**Palavras-Chaves:** Octávio Paz; Artes Visuais; Arte Mexicana; Arte Latino Americana Moderna.

### Abstract

*The book Los Privilegios de la Vista by Octavio Paz corresponds to the second of the volumes in his Obras Completas dedicated to the plastic arts, volume 7, that here will be examined to clarify some of the aspects of Octavio Paz' critical activity: by the means of words make visible and recognizable elements that a criticism tied up by the discipline of art history can't define. This essay defends a historiographical*

---

\* Professor do Departamento de Letras da PUC-Rio.

*reflection that oscillates between a construction of continuities and the identification of ruptures between pre-Columbian art, modern art and contemporary art in a gesture that simultaneously modernizes the pre-Columbian tradition and testifies to the permanency of a historical extract that is not interpretable from a perspective of a historicist vision of Mexican art. Paz deconstructs this temporal axis and opens for a conceptual comprehension of national art in its contribution to contemporary Latin American arts.*

**Key-Words:** Octávio Paz; Visual Arts; Mexican Art; Modern Latin American Art.

“As relações entre a poesia moderna e as outras artes tem sido íntimas, constantes”, observa Octavio Paz no prefácio do livro *Los Privilegios de la Vista – Arte de México*, que em 1987 foi editado pela primeira vez com o conjunto de sua crítica das artes plásticas mexicanas. A antologia reúne ensaios, apresentações críticas, homenagens, textos de catálogos e até uma longa entrevista transcrita sobre o muralismo mexicano, junto com poemas e mini-textos em homenagem a artistas mexicanos.

Com ensaios escritos ao longo de quatro décadas, *Los Privilegios de la Vista* compila uma variedade de textos que abordam aspectos muito diversos das artes plásticas e cujo conjunto oferece uma visão menos sistemática de que poética das artes mexicanas. Octavio Paz não procura ser um historiador ou crítico tradicional das artes. Ele se inscreve na tradição moderna aberta por Baudelaire de poetas que colocam a sensibilidade poética a serviço da crítica de arte, reforçando assim o elemento da imaginação e da sensibilidade em detrimento de uma razão formalista. Na tradição nacional, Paz identifica essa mesma herança na obra de José Juan Tablado, primeiro poeta realmente moderno que em 1927 escreveu uma *História del Arte de México*, e também na atividade de outros poetas como Gorrostiza, Villaurrutia e Luis Cardoza y Aragon. Mas o holismo crítico de Octavio Paz não se reduz ao encontro entre poesia e artes plásticas. Ele ressalta que, como em Baudelaire, aparece em sua obra a trindade da poesia, música e pintura, que são simultaneamente três artes distintas e uma só e verdadeira. Para alguns artistas modernos, Monet por exemplo, a pintura era música para os olhos, enquanto para André Breton, os surrealistas<sup>1</sup> foram surdos porém não cegos. Daí recorre para Paz

---

1 Bretón, André. *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard. Paris. 1928

a importância da música e também da arquitetura, ambas fundadas em proporção e número, relação que abre a crítica estética para a política. A música acalma ou exercita as paixões coletivas, é uma expressão sensível da justiça, e a arquitetura sempre reflete a estrutura e a espacialidade do poder. Mas se Paz reconhece sua incapacidade de escrever sobre música e arquitetura, o pendor político nunca deixa de estar presente nas leituras plásticas de Paz, e podemos entender sua capacidade sensível de elaborar novas descrições não conceituais das obras contempladas exatamente como a grande potência política do empreendimento crítico de Paz: por via das palavras, tornar visíveis e reconhecíveis aqueles elementos que uma crítica amarrada conceitualmente à disciplina da história da arte não consegue definir. Por esse motivo, explica-se a dificuldade de parafrasear e sintetizar as leituras de Paz, pela propriedade singular de suas formulações.

Na edição das *Obras Completas* pelo *Fondo de Cultura Económica*, organizada durante a década de 90 pelo próprio Octavio Paz, o título abarca dois volumes: o primeiro dedicado à arte moderna universal, o número 6 das *Obras Completas*; o segundo, o número 7, à arte do México, com uma seleção que não se diferencia muito da primeira edição. Uma parte substancial do volume sobre a arte moderna é ocupada pelo estudo minucioso da obra de Marcel Duchamp, “Apariencia Desnuda”, dividido em dois textos: “El castillo de la Pureza” e “Water writes always in plural”.

Retomar a leitura da crítica de Paz das artes mexicanas a partir deste volume que adquiri em Buenos Aires, no ano de sua primeira edição, 1987, convida a uma viagem no tempo. Minha própria viagem anedótica na leitura do autor, que começou com o descobrimento do *Labirinto de la Soledad* na década de 70 e se intensificou por longas temporadas no México durante a primeira metade da década de oitenta.

Mais importante, entretanto, é o passeio no tempo que o próprio autor inicia nesta recopilação movido pela necessidade de prolongar, revisar e comentar seus textos anteriores a partir do impulso editorial de criar um conjunto que pudesse ser lido como uma história muito pessoal e idiossincrática da arte mexicana. O projeto enfrenta assim uma reflexão historiográfica que oscila entre a construção de continuidades e a identificação de rupturas entre arte pré-columbina, arte moderna e arte contemporânea. Com um título enganosamente comprometido com a unidade nacional, a relação entre tradição e ruptura não é tematizada por Paz como a tensão entre o clássico e o moderno ocidental, embora essa dimensão não seja ignorada na descrição dos fluxos entre as artes europeias, norte-americanas e mexicanas. Paz divide o livro nesses três momentos, mas em clara polêmica contra uma leitura

nacionalista da história que postula sua origem num passado contínuo. É por exemplo um dos pontos críticos que levanta contra o muralismo da década de 1920 e 30, como discutiremos em seguida. A própria ideia de “México” e da unidade nacional, observa Paz, não existia para os três milênios de cultura meso-americana. Não por isso esse passado deixa de ter interesse para a compreensão dos rumos da arte mexicana, mas, na perspectiva de Paz, foi a estética moderna que possibilitou a leitura e a compreensão da arte pré-hispânica e que a converte em sua contemporânea.

Acontece de pelo menos duas maneiras. Primeiro, na compreensão do elemento propriamente “artístico” em obras e monumentos pré-modernos, elaborados e criados num contexto político-religioso e amarrados a práticas fortemente ritualizadas, que a rigor nem permitem uma definição moderna de “arte”. Neste sentido, há uma operação anacrônica que “moderniza” a tradição pré-columbina de modo paralelo ao descobrimento e à apropriação que os surrealistas fizeram da arte primitiva africana e que o André Malraux propôs para a arte oceânica. Pois, como em Malraux, identifica-se em Paz um esforço de cartografia horizontal que procura entender o universo da cultura meso-americana em comparação com as cosmologias asiáticas e orientais, por exemplo maia e egípcias.

“Para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto.”<sup>2</sup>, observa Paz no início do livro – e, para quem vivia numa cidade sem museus nem coleções de arte universal, era uma arte difícil. Nos primeiros ensaios sobre a cultura mesoamericana, notamos como Paz valida sua observação pessoal que se inicia na infância em Mixcoac, uma pequena aldeia que hoje é um bairro da Cidade de México e onde o menino cresceu treinando seu olhar cercado de arquitetura colonial hispânica, reminiscências arqueológicas e “amostras humildes de arte indígena e da espanhola, da Criolla e da afrancesada dos seus avôs. Não foi um mal começo”<sup>3</sup>. A perspectiva biográfica é válida e justa para iniciar uma discussão da investigação antropológica, e a experiência íntima substitui de modo pioneiro a bibliografia da crítica de arte acadêmica, que praticamente não entra em seu diálogo, com a única exceção que é o livro do crítico argentino Damián Bayon, *Pensar con los Ojos*, 1982. No ensaio: “El arte de México: Matéria y Sentido”, Paz conta a história do descobrimento, em 1790, da estátua da deusa Coatlicué que, por ser considerada inicialmente figura religiosa e monstruosa, acabou sendo guardada do olhar público, enterrada de novo no mesmo lugar, e só revelada no século 20 como

2 “Repaso en forma de preámbulo” in *Los Privilegios de la Vista*, p. 16-17

3 “Repaso en forma de preámbulo” in *Los Privilegios de la Vista*, p. 19

uma das principais obras do Museu Nacional de Antropologia. Desta maneira, Paz ilustra a transformação de uma obra que formava parte do sistema simbólico do mundo asteca e por via da secularização moderna ganha autonomia e estatuto de obra de arte. É assim que os estudos da história pré-hispânica marca um primeiro momento da genealogia da arte mexicana, na própria revelação de sua cultura. O segundo momento encontramos, conforme Paz, no reconhecimento de si mesmo trazido pela revolução, e o terceiro, no diálogo que iniciaram os artistas modernos com a arte e a cultura de outros épocas e outros continentes na formação de um “cosmopolitismo estético” que fornece elementos de comparação e analogia. Os elementos estéticos que se tornam visíveis na arte pré-colombina para o olhar moderno são ligados ao sacrifício e ao riso, a uma beleza que não exclui o horror e o grotesco, ao elemento mágico e também a uma certa preferência pelo abstrato. E Paz acrescenta num texto de 1947: “Todas estas afinidades no nos pueden hacer olvidar una diferencia fundamental: mientras las obras de arte contemporáneas son hijas del esfuerzo de una consciencia individual, muchas veces en lucha con la misma sociedad que la ha engendrado, las del antiguo México son el fruto de la identificación del artista con la sociedad. Sus creaciones no solamente estaban destinadas al culto público: expresaban el gusto público. Su desaparición – a la llegada de los conquistadores – significó una catástrofe, no para una minoría pero para todo el Pueblo, que veía en ellas algo más que formas artísticas: la substancia misma de su cultura y la promesa de su perdurabilidad. Cuando cayeron los dioses cayó todo un Pueblo con ellos.”<sup>4</sup>

Entretanto, encontramos na crítica de Paz elementos deste comprometimento com alguma substância cultural mexicana que se expressa na imaginação e na simbologia de certos artistas apesar do reconhecimento da autonomia da arte. Numa nota irônica sobre Frida Kahlo, por exemplo, Paz a compara com a Maria Izquierdo e declara: “Frida quiso ser mexicana con pasión, pero su mexicanismo era una máscara...en cambio María no queria ser mexicana: no tenía más remedio que serlo.”<sup>5</sup>

Paz não oculta sua preferência por artistas que preservam essa ligação com a arte pré-hispânica e com as artes populares, mesmo inconscientemente, como por exemplo o artista Rufino Tamayo que, apesar de se distanciar do nacionalismo muralista, oferece em sua obra: “una vasta metáfora: Naturalezas muertas, pájaros, perros, hombres y mujeres, el espacio mismo no son

4 “Escultura antigua de México” in *Los Privilegios de la Vista*, p. 118

5 “El precio y la significación” in *Los Privilegios de la Vista*, p. 376

sino alusiones, transfiguraciones o encarnaciones del doble principio cósmico que simbolizan el sol y la luna. Por gracia de esta comprensión del ritmo vital, su pintura es un signo más en el cielo de una larga tradición.”<sup>6</sup>

Para Paz, Tamayo é o artista que com mais naturalidade renova o contato perdido com as velhas civilizações pré-cortesianas. Eis o que o distingue em comparação com outros artistas contemporâneos, como Paul Klee, Picasso ou Miró. Tamayo, ao contrário desses, não precisa reconquistar a inocência, diz Paz nesta apresentação de 1950: “le basta descender al fondo de si para encontrar el antiguo sol, surtidor de imágenes...En suma, si hay antigüedad e inocencia en la pintura de Tamayo, es porque se apoya en un Pueblo: en un presente que es asimismo un pasado sin fechas.”<sup>7/8</sup>

Aparece aqui um a priori crítico de Octavio Paz, sua visão da arte e da poesia como profundamente ligada às imagens, às simbologias e às figurações e cores sensíveis de suas cosmologias. O estético se encontra arraigado na materialidade cultural e na suposta genealogia histórica, e isso explica uma certa aversão do Paz ao abstracionismo, à arte conceitual, ao minimalismo e às artes performáticas.

Paz sublinha, no ensaio “El arte de México: Matéria y Sentido”, de 1977, que a civilização mesoamericana desconhecia a experiência estética pura, e diante da arte popular e mágica e da arte religiosa, o gozo estético não era isolado de outras experiências. “La belleza no era un valor aislado en unos casos estaba unido a los valores religiosos en otros a la utilidad. El arte no era un fin en si mismo sino un puente o un talismán. Puente: la obra de arte nos lleva del aquí de ahora a un allá de otro tempo. Talismán: la obra cambia la realidad que vemos por otra: Coatlicué es una tierra, el sol es un jaguar, la luna es la cabeza de una diosa decapitada. La obra de arte es un medio, un agente de transmisión de fuerzas y poderes sagrados, otros. La función del arte es abrirnos las puertas que dan al otro lado de la realidad.”<sup>9</sup>

---

6 “Tamayo en la pintura mexicana” in *Los Privilegios de la Vista*, p. 329

7 “Tamayo en la pintura mexicana” in *Los Privilegios de la Vista*, p. 330

8 No prefácio do livro Paz retoma esta discussão e interroga os motivos de Tamayo: “Que decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta formula: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas sino el subsuelo psíquico. Mito y realidad: la modernidad era la antigüedad más antigua. Pero no era la antigüedad cronológica, no estaba en el tiempo de antes , sino en el ahora mismo, dentro de cada uno de nosotros. Yo estaba listo para comenzar y comencé.” *Los Privilegios de la Vista*, p. 29

9 “El arte de México: Matéria y Sentido” *Los Privilegios de la Vista*, p. 50

Em seu tratamento da arte moderna abrem-se várias frentes de discussão, por exemplo a clara valorização de pintores do século 19, como Hermenegildo Bustos e José Maria Velasco. O que nos interessa mais é a minuciosa e repetida crítica feita ao movimento muralista do início de século 20 – encabeçado pela trinca famosa de Diego Riveira, David Alfaro Siqueiros e, principalmente, José Clemente Orozco. O muralismo foi a principal expressão da arte de vanguarda no México e, ao mesmo tempo, um projeto político e institucional a serviço da revolução mexicana que se propôs construir uma visão cosmológica da história cultural do país e projetá-la num projeto educativo subvencionado pelo governo. Como é sabido, os artistas recém regressados de Europa foram mobilizados pelo projeto idealizado pelo então secretário de educação pública José Maria Vasconcellos, que convidou-os a formar parte de uma ambiciosa iniciativa artística e cultural de propaganda popular inspirada nas pinturas eclesiásticas medievais, nos afrescos renascentistas e na propaganda revolucionária soviética, com seu realismo social à procura de uma tradição universal e na fundação construtiva de uma filosofia da “raça cósmica”. Paz dedica longos ensaios a destrinchar os constrangimentos ideológicos do projeto e a articulação das reservas a respeito, principalmente, das contribuições dos pintores Diego Rivera e Alfaro Siqueiros. Mas reconhece também a importância deste momento que sintetiza uma construção do passado mesoamericano a partir de linguagens provindas dos movimentos de vanguarda europeia, especialmente do  *cubismo* , de  *fauvismo*  e do  *expressionismo*  europeu. Não é o lugar aqui de entrar em detalhes da discussão do Paz sobre o muralismo, é interessante porém destacar a exceção que ele concede ao papel singular de José Clemente Orozco. De certa maneira é Orozco o único que se salva do engessamento ideológico do projeto e traz uma herança da tradição gráfica da arte mexicana do século 19, principalmente representada pelo José Guadalupe Posada, elogiado de modo singular por sua liberdade de expressão, pela origem quase artesanal, pela firmeza satírica do desenho e pelo humor irreverente. Paz caracteriza Posada assim: “Posada no es un artista del siglo XIX: como Jarry, es nuestro contemporáneo. También será contemporáneo de nuestros nietos.”<sup>10</sup>

Paz não deixa de reconhecer as qualidades dos outros pintores muralistas, apesar de sua forte crítica ideológica. Exalta o erotismo monumental de Riveira e sua proximidade com Gauguin e Rousseau, mas também de Groz e Otto Dix. Reconhece a paixão emotiva de Siqueiros, em quem vê um herdeiro do maneirismo de  *El Greco*  misturado com traços do futurismo, e o considera o

---

10 “José Guadalupe Posada y el grabado latinoamericano” in  *Los Privilegios de la Vista* , p.182

muralista mais inventivo e imaginativo, mesmo reafirmando suas absolutas restrições políticas e humanas. No caso de Orozco, a genealogia inclui Goya, Daumier e Toulouse-Lautrec, mas também Kokoschka e Beckman, e Paz exalta a singularidade de suas visões satíricas e grotescas, destacando seu desenho violento e cruel, sempre compassivo e intenso. Orozco ocupa um lugar muito especial e positivo na crítica de Octavio Paz, e se tivéssemos que indicar um cânone pictórico de Paz, para encerrar esta pequena exposição, o Posada seria o pai expressivo de uma tradição de desenho gráfico e de gravura que se identifica na agudeza de Orozco, em sua fúria patética, e entre os contemporâneos em gravuristas e pintores como José Luis Cuevas e Carlos Mérida.

A gravura, disse Paz, é propícia a essa mistura de geometria e formas maias – modernidade e arcaísmo – que caracteriza a obra de Carlos Merida. Mas também na pintura o impacto da gravura se faz notar, o colorido da gravura favorecia a sensibilidade de Gunter Gerzo, cujo trabalho Paz caracteriza com o oximoro de “centella glacial” e descreve como construções de fogo suspensas sobre abismos de frio.

Aliás, Paz percebe a principal contribuição dos artistas mexicanos à arte latino-americana na gravura, e não na pintura. Sua singularidade se evidencia na vivacidade de uma explosão de cores de vermelho, amarelo, azuis e outras cores e tonalidades, tendo impactos também na pintura de artistas como o chileno Roberto Matta e o colombiano Omar Rayo. A gravura mexicana se combina criativamente com outras técnicas, ressaltando-se o relevo e a gravura-escultura em três dimensões.

Um dos poucos momentos em que Paz vai falar da arte latino-americana como um todo é neste contexto da discussão de Posada, em que compara sua contribuição às artes plásticas com a vitalidade e universalidade da literatura latino-americana nas duas línguas do continente: português e espanhol. “Creo que las artes plásticas visuales – la pintura, el grabado, la escultura, la fotografía – no son inferiores a la poesía y la novela. Para comprobarlo no necesito sino recordar a Tamayo, Matta, Lam, esos tres jóvenes abuelos. O pensar en las fotografías de Manuel Álvarez. Pero hay algo más: no sólo todos nuestros grandes pintores han practicado esta o aquella forma del arte gráfico sino que algunos de nuestros mejores artistas son, esencial y predominantemente, grabadores.”<sup>11</sup> Todas as técnicas das artes contemporâneas latino-americanas – ou quase todas – estão presentes na gravura, e esse cosmopolitismo é uma característica da diversidade dos estilos no continente, que nunca respeitaram as fronteiras

---

11 “José Guadalupe Posada y el grabado latinoamericano” in *Los Privilegios de la Vista*, p.179

nacionais. Na gravura se possibilita a convivência entre o arcaísmo e a modernidade, entre o imaginário ancestral ressaltado por Paz em vários momentos e a potência construtivista da abstração gráfica. É essa síntese que dá a Posada um papel peculiar como o primeiro artista latino-americano com um alcance universal, apesar de ser um “obscuro artesão” que nem pelos contemporâneos era considerado um verdadeiro artista. Mas nas obras de Posada se percebe claramente um compromisso com a crônica do cotidiano e dos acontecimentos diários do século 19 que, à luz da posteridade, ganhou uma outra dimensão, não como ilustração deste ou aquele evento, senão da própria condição humana.

Neste ponto, Paz procura fazer uma definição da arte latino-americana no panorama internacional que me parece válida a guisa de conclusão. O diagnóstico de Paz foi, naquele momento do final da década de 70, que a arte contemporânea parece desgarrada entre dois extremos. Por um lado, um conceitualismo radical – que nega a forma, a substância mesma da arte e sua dimensão sensível – e, por outro, um formalismo não menos estrito que nega a ideia e a emoção.

Eis o desafio dos artistas contemporâneos, frisa Paz. E qual é a postura da arte latino-americana diante desta situação? Não é possível definir a resposta da arte latino-americana em termos de estilo, pois se caracteriza por viver a diversidade e a pluralidade de modo que impede qualquer generalização. A resposta está no espírito que anima essa diversidade. “La mayoría de los artistas que cuentan coinciden en la conciencia de trabajar no *Para* ni *hacia* ni *por* sino *desde* y en América. Esta conciencia puede ser obscura o clara, explícita o tácita, pero está presente en todos nuestros artistas. No es una estática sino algo prévio a toda estática.”<sup>12</sup>

Não se trata de um nacionalismo, continua Paz, pois, “ser latino-americano es un saberse – como recuerdo o como nostalgia, como esperanza o como condenación - de esta tierra y de otra tierra. (...) Estamos condenados a buscar en nuestra tierra, la otra tierra; en la otra, a la nuestra. Esa condenación se resuelve en algunos casos en libertad creadora: ese puñado de obras únicas que, en lo que va del siglo, han creado unos cuantos latinoamericanos.”<sup>13</sup>

### Referências bibliográficas

Paz, Octavio. *Los Privilegios de la Vista*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1987.

---

12 *Los Privilegios de la Vista*, p. 188

13 *Los Privilegios de la Vista*, p. 188

