

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CAMILA B. RUSKOWSKI

**PEDRO FIGARI: OS ESQUECIDOS DA REPÚBLICA**

Porto Alegre

2017

CAMILA B. RUSKOWSKI

## **PEDRO FIGARI: OS ESQUECIDOS DA REPÚBLICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Professora Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre

2017

**CAMILA B. RUSKOWSKI**

## **PEDRO FIGARI: OS ESQUECIDOS DA REPÚBLICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Orientadora) - PUCRS

---

Professor Dr. Marçal Menezes Paredes - PUCRS

---

Professora Dra. Paula Viviane Ramos - UFRGS

Porto Alegre

2017

## **Ficha Catalográfica**

R956p Ruskowski, Camila Barreto

Pedro Figari Os Esquecidos da República / Camila Barreto  
Ruskowski . – 2017.

153 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Maria Lúcia Bastos Kern.

1. Pedro Figari. 2. Nação. 3. Arte. 4. Candombe. 5. Gaucho. I. Kern,  
Maria Lúcia Bastos. II. Título.

Para minha família que sempre me apoiou e esteve presente,  
especialmente a meu pai (*in memoriam*) e a minha mãe, que me  
deu raízes e asas.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul que aceitou esse projeto de pesquisa e me auxiliou em sua execução, ao oferecer disciplinas que contribuíram para a produção da investigação. Ao CNPq pela bolsa de pesquisa, que foi essencial para o desenvolvimento desse trabalho, e, à professora Maria Lúcia Bastos Kern.

Agradeço à professora Paula Ramos por ter aceito, gentilmente, o convite para compor a banca examinadora. Agradeço igualmente a aceitação do Professor Marçal Menezes Paredes, com quem tive o prazer de conhecer desde a graduação, um professor completo e um modelo a ser seguido, um profissional competente que desperta o interesse e a paixão dos alunos em sala de aula, propõe reflexões críticas e incentiva seus alunos. Marçal, obrigada por todo o conhecimento, auxílio, conversas e conselhos, não há dúvidas que sempre será um dos modelos que seguirei, obrigada!

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação que sempre foram muito atenciosos e prestativos, em especial à Carla Carvalho e à Henriette Shinohara, importantes em diversos momentos durante o mestrado, e com as quais, sem o trabalho, seus conhecimentos e as conversas, a vida de todos seria bem mais difícil.

Aos amigos antigos e novos que encontrei nesse caminho, em especial à Luciana de Oliveira, Eduardo Hass, Júlia Monticeli, Aline Porto e Helen Rotta, com vocês eu compartilhei os melhores e piores momentos de todo esse processo, com quem partilhei muitas risadas, alguns choros e ótimas histórias. Sem vocês não faço ideia de como iria “segurar” algumas situações, serei sempre agradecida por dividir minha vida com esses colegas que se tornaram amigos e amores. Aos amigos que a vida me presenteou Mutti, João, Daniel, Vivian e Vitor que entenderam as ausências e fizeram parte dessa trajetória.

Agradeço a minha família, minha mãe, meu pai e meus irmãos por todo apoio e incentivo. Vocês são fundamentais não apenas nesse momento, mas sempre por toda minha vida, são a base do meu caráter, humildade, alegria e amor. Pai, pena que não pode ler, mas obrigada por toda estrutura e incentivo.

## **RESUMO**

A presente dissertação tem por objetivo analisar a proposta de identidade nacional e artística que Pedro Figari articula em suas produções escritas e pictóricas, ao visibilizar os negros uruguaios e o gaúcho miscigenado. Para tal, a pesquisa focaliza os dispositivos artísticos de fixação de identidade e de memória. O recorte temporal da pesquisa abrange a primeira metade do século XX, momento em que as questões relacionadas ao nacionalismo estão emergentes, tanto no debate político como no artístico. As comemorações do centenário de independência do Uruguai fomentam com mais afinco os debates e as viabilizações dos dispositivos de uma identidade-memória nacional. Nesse contexto, há a retomada da figura do gaúcho (caucasiano) como herói nacional, construída a partir de ressignificações históricas. Pedro Figari encontra a produção acadêmica tradicional balizada pelo padrão clássico europeu e fomentada pelo governo, sendo dissonante em meio à produção artística e política do período.

Palavras-chave: Pedro Figari; Arte; Nação/Nacionalismo; Candombe; Gaúcho.

## **RESUMEN**

Esta tesis de maestría tiene como objetivo analizar la propuesta nacional de identidad y artístico que Pedro Figari articula en su producción escrita y pictórica, para visualizar los negros uruguayos y los gauchos cruzados. Con este fin, la investigación se centra en los dispositivos de fijación de identidad y la memoria. El marco de tiempo de la investigación abarca la primera mitad del siglo XX, tiempo en que las cuestiones relacionadas con el nacionalismo están surgiendo tanto en el debate político como en el arte. Las celebraciones del centenario de la independencia de Uruguay fomentan los debates y hacen viable los dispositivos de una identidad-memoria nacional. En este contexto, la recuperación de la figura del gaucho (blanco) como un héroe nacional, construido a partir de la reinterpretación histórica. Pedro Figari encuentra la producción académica tradicional impulsado por la norma europea clásica y promovida por el gobierno, siendo disonante en medio de la producción artística y política del período.

Palabras clave: Pedro Figari; arte; Nación / Nacionalismo; candombe; Gaucho.

## SUMARIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1: Imensidão de Planícies com suaves Ondulações: O Uruguai em Perspectiva</b> ...23	
1.1 O Conceito de Nação: O Prisma a Ser Preenchido.....	23
1.2 Da Estância a Capital: Rumos do Estado Moderno Uruguaio.....	32
1.3 O Estado da Arte no Uruguai: Tradição e Crise.....	44
<b>Capítulo 2: Silenciamentos e Glorificações: A Identidade em Pauta</b> .....	60
2.1 <u>Afrouruguaios</u> : Llegada, Barrios y Calles.....	60
2.2 Querela Lírica e a Busca pelo Nacional.....	77
2.3 O <u>Gaucho</u> : Permeabilidades Históricas.....	94
<b>Capítulo 3: Críticas e Propostas: O Uruguai de Pedro <u>Figari</u></b> .....	113
3.1 A Tradição e a Necessidade de Inovação na Visão de Pedro <u>Figari</u> .....	113
3.2 O Olhar Crítico de Pedro <u>Figari</u> sobre a Arte.....	124
3.3 Conexões Entre a escrita e a Plástica.....	133
<b>Considerações Finais</b> .....	143
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	148

## INTRODUÇÃO

A tentativa de compreensão do fenômeno artístico é antiga e ao longo de sua trajetória se sistematizou e se tornou complexa com o estudo da História da Arte, assim como o estudo de Filosofia da Arte. Ao adentrar nessa área, as referências imediatas são de uma Arte eurocêntrica, na qual a produção de pesquisa é imensa, a referência dos autores mais conhecidos no assunto. No entanto, as investigações sobre a Arte na América Latina - que cresce progressivamente - nos parecem um solo semiárido. Um local amplo e com diversas rachaduras, ao qual o trabalho historiográfico se propõe a reestabelecer.

A ampliação e o aprofundamento das pesquisas em diversos campos históricos, se intensificou abriu às novas possibilidades de investigação a partir da terceira geração dos Annales, o que consolidou as pesquisas em áreas como, por exemplo, a História Cultural e a História da Arte. A disciplina histórica, em geral, passa por aprofundamentos de revisões teóricas e metodológicas, e a História da Arte, se fez cada vez mais presente no meio acadêmico, não como uma disciplina à parte da História, mas sim, enquanto conhecimento integrante de compreensão das sociedades. O alargamento das possibilidades de pesquisa em relação ao objeto artístico começou a ser abordado por um viés mais reflexivo e problemático, levando em conta seu valor estético, além de novas possibilidades de entendimentos da dimensão social e antropológica das imagens artísticas. No que tange essa nova perspectiva historiográfica, sucede outras interrogações e dificuldades que permitiram um avanço no campo de análise, metodológica, e na complexidade do estudo entre as diversas permeabilidades e ligações das imagens dentro de uma sociedade. É importante ressaltar que o estudo da imagem passou por importantes mudanças ao longo dos séculos de estudo desde Giorgio Vasari até os tempos atuais.

A busca por uma análise complexa entre imagens e sociedade motiva a relação de pesquisa de fenômenos entendidos como heterogêneos. As estruturas e conjunturas históricas têm dinâmicas e movimentações distintas, bem como tempos justapostos. No entanto, sabe-se que o diálogo é constante entre as teias de complexidade que formam os acontecimentos históricos. As especificidades postas de diversos modos muitas vezes

conflituosas, simbólicas ou de diferentes linguagens de uma mesma sociedade, podem estar no epicentro da problemática histórica.

Por esse caminho, busca-se um entendimento sobre o Uruguai da primeira metade do século XX. Nesse período, o país passa por um processo de debate à afirmação do projeto nacionalista com o uso da figura do gaucho. Faz parte dessa articulação de ideal identitário de nação, a personalidade e as obras artísticas e escritas de Pedro Figari (1861-1938). O artista uruguaio revê a criação do mito nacional e busca visibilizar os obliterados pelas instituições que balizam a formação do tipo nacional, e, conseqüentemente os alicerces fenotípicos do nacionalismo uruguaio, como os negros e os gauchos miscigenados. O pintor expressa uma forma de produção pictórica distinta da forma clássica produzida por seus conterrâneos contemporâneos. Além disso o uruguaio produz uma extensa obra escrita com propostas nacionais de arte, ensino e economia.

Pedro Figari Solari é filho de imigrantes italianos de Gênova, nascido em Montevidéu no ano de 1861, e fez parte de uma geração de artistas que possuía pais europeus, vindos do grande fluxo migratório para o Plata em meados do século XIX. É um indivíduo com ampla versatilidade de atuação na sociedade de Montevidéu, como veremos. Advogado de formação, recebeu seu diploma de Direito em 1885, um ano após sua graduação fez sua primeira viagem para a Europa. No antigo continente, conhece locais centros de produção e de debates artísticos do período, como França, Alemanha, Inglaterra, Áustria, Dinamarca, Holanda e Bélgica. Retorna à sua cidade de nascimento, de forma concomitante trabalha na Defensoria Pública e inicia aulas de pintura com Godofredo Somavilla<sup>1</sup>. Desde cedo a vida de Figari se direciona à Arte, elemento latente em sua carreira que permeia todas suas ações públicas até receber dedicação exclusiva em idade mais avançada.

O entrelaçar de sua carreira entre os âmbitos pictóricos, literários e políticos são uma constante em sua atuação. Desde muito jovem se vincula ao Partido Colorado, em 1897, e tem uma rápida ascensão dentro de cargos do governo. É eleito deputado, membro do conselho do Partido Colorado e, em 1900, apresenta o projeto de lei para a criação da *Escuela de Bellas Artes*.

---

<sup>1</sup> Godofredo Somavilla é um pintor formado pela Academia de Belas Artes de Veneza, que em torno de 1880, muda-se para a cidade de Montevidéu, onde ministra aulas de pintura. Permanece na capital uruguaia até sua morte, em 1944. As motivações de sua mudança para Montevidéu são desconhecidas.

A residência de Figari é um local de encontro de intelectuais e artistas nacionais de sua época, entre eles, Pedro Blanes Viale (1879-1926), Milo Barreta (1875-1935), Eduardo Fabini (1882-1950) e Carlos Federico Saéz (1878-1901). Estrangeiros também frequentam seu círculo de debate como Anatole France (1844-1924), Arturo Rubinstein (1887-1982), entre outros<sup>2</sup>.

No ano de 1910, apresenta um novo projeto de lei para criação da *Escuela Nacional de Artes e Oficios*, e começa a integrar seu *Consejo de Patronato*. Desenvolve no mesmo ano um plano ensino para a escola chamado “*Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Proyecto sobre transformación de la Nacional de Artes y Oficios en Escuela Industrial*”, com a tentativa de fornecer meios de produção mais ligados à livre expressão e criatividade, bem como o uso de elementos regionais nas criações. No mesmo ano publica o livro “*El Momento Político 1910-1911*”, no qual comenta sobre o governo Colorado do país, expressa sua opinião de forma crítica, através de uma escrita dissertativa sobre os pontos negativos e positivos das ações do governo. Sua escrita é permeada pelo *Positivismo* elemento ideológico ligado à toda concepção de produções de Figari.

Dois anos após seu projeto de lei para a criação da *Escuela Nacional de Artes e Oficio*, Pedro Figari publica seu livro “*Arte, Estética, Ideal*” (1912). O livro é escrito em Montevideu e posteriormente publicado em Paris no ano de 1920<sup>3</sup>. Dividido em três tomos que se dedicam (não exclusivamente) a cada categoria que compõe o nome a obra, Figari disserta sobre suas concepções dos temas. Se propõe a ser reflexivas, algumas contraditórias, que evidenciam o fluxo de pensamento do autor embasados por sua visão declaradamente positivista. Ao longo da pesquisa irá se esclarecer mais pontos sobre essa obra, central na investigação sobre a produção do pintor, bem como suas perspectivas acerca da arte e do nacionalismo.

Após a publicação mencionada, Pedro Figari, viaja novamente para a Europa percorre a França, Espanha e Inglaterra, encontra pintores e novos debates sobre a produção artística. Ao regressar à Montevideu apresenta ao presidente, - em 1915 - o projeto “*Cultura, Práctica Industrial. Memorandum Provisional. Lo que debe*

---

<sup>2</sup>HERNÁNDEZ, Jimena. *Cronologia de Pedro Figari Solari*. Último acesso em 17/02/2016: <<http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/7858/1/cronologia.pdf>>.

<sup>3</sup> Em Paris, o livro possui prólogo de Henri Delacroix e tradução de Charles Lesca. A edição francesa do livro, do ano de 1925, possui o título “*Essaie de Philosophie Biologique*”, devido à amplitude dos temas trabalhados pelo autor. Figari constantemente liga os conceitos arte, estética e ideal, com o desenvolvimento evolutivo humano, abordando relações entre a fauna e o ser humano, pois, para o autor, a fauna e o ser humano possuem paralelos evolutivos em graus distintos entre outros elementos relacionais.

*hacerse*”, mostrando sua ligação política sempre intercalada com direcionamentos artísticos e dos temas nacionais. No mesmo ano, assume como diretor interino da *Escuela Nacional de Artes e Oficios* e renuncia em 1917, pois suas propostas de inovação da escola não foram bem aceitas. Nota-se que em sua produção em Montevideú sempre há uma inicial abertura às suas ideias seguidas depois por certa resistência.

A partir de 1918, dedica-se à pintura e aos trabalhos escritos, porém não encontra um ambiente que lhe dê suporte na cidade de Montevideú, sendo assim, viaja à Buenos Aires, em 1921, e permanece na cidade até 1925 (LINARI, 2000, p.119). Na capital Argentina o pintor uruguaio circula entra as novas relações intelectuais, se aproxima de Jorge Luis Borges (1899-1986), Victoria Ocampo (1890-1979), Jules Supervielle (1884-1960), e Olivero Gironde (1891-1967), entre outros. O pintor faz sua primeira exposição em 1921, na Galeria Müller de Buenos Aires, e recebe diversas críticas negativas nesse momento. Sua vivência artística na cidade Buenos Aires é dupla, pois encontra um ambiente com maior debate sobre as questões de arte, e, ao mesmo tempo, sofre duras críticas pelos artistas modernos argentinos, devido à temática regionalista e nacional.

Apesar das críticas, o pintor expôs novamente no ano de 1923 na *Comisión Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* e na galeria *Druet*, em Paris. Após as mencionadas exposições, Figari passa a se afirmar dentro do círculo de intelectuais argentino e é nomeado *Miembro de la Sub Comisión de Pintura e Miembro de la Sociedade Amparo del Arte de Buenos Aires*. Passa a colaborar com a revista *Martin Fierro e Proa*, - em 1924 - junto com Ricardo Güiraldes e integra a gama de pensadores que debatem sobre a Arte Latino-Americana.

Reconhecido nesse momento não apenas como um político mas também como um artista, muda-se para a capital francesa em 1925. Em Paris, se relaciona com intelectuais destacados do período como James Joyce (1882-1941), Pablo Picasso (1881-1973), Paul Valéry (1871-1945), Pierre Bonnard (1867-1947) e outros. Dedicar-se exclusivamente a pintar e escrever, categorizada como o momento de sua atuação com o maior número de produções pictóricas. Concentrando-se na projeção de sua carreira, realiza exposições na galeria *Louis Manteau*, em Bruxelas, e uma mostra na *Claridge Gallery*, em Londres. Suas produções ganham maior visibilidade na Argentina e no Uruguai, provavelmente pela legitimidade concedida a intelectuais latino-americanos quando desenvolvem parte de seu trabalho na Europa.

O Governo uruguaio, sob a presidência de Gabriel Terra pertencente ao Partido Colorado, convida o pintor para assumir o cargo de Assessor Artístico do Ministério de Instrução Pública. Figari regressa para cidade de Montevidéu, em 1934, já imbuído de um reconhecimento artístico e acumula funções relacionadas à política e à arte. No mesmo ano de sua volta para Montevidéu, a *Unión Cultural Universal Alcázar de Sevilla* o nomeia membro perpétuo, e também é designado pelo *Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal* a integrar a *Comisión Honoraria de Cultura Artística Escolar*<sup>4</sup>. Porém, exercendo ações políticas, sua produção artística sofre uma exponencial redução. Permanece na capital uruguaia até seu falecimento, em 1938. Mesmo com o posterior reconhecimento, as perspectivas de Pedro Figari acerca dos negros e dos gauchos miscigenados são obliteradas e suas propostas sobre uma cultura nacional não são incorporadas em totalidade, os títulos são concedidos sem uma atuação prática de suas ideias e são outorgados após o reconhecimento, os países estrangeiros, da produção do artista uruguaio.

Pedro Figari, apesar de ser uma figura versátil dentro do ambiente intelectual uruguaio, foi abordado de modo soturno dentro das pesquisas acadêmicas por muito tempo. A produção historiográfica, a partir de 1970, retomou um olhar sobre o pintor, e, em meados dos anos 2000, alguns artigos foram produzidos e abordaram as especificidades do intelectual uruguaio, apesar do grande espaçamento entre essas produções. Dessa forma, se abre o campo para uma pesquisa mais densa e profunda acerca de Pedro Figari, o qual pode se relacionar com sua produção escrita e pictórica a partir das questões da identidade nacional uruguaia, debatida no período, sendo esta relação um microcosmo do contexto artístico e político da sociedade uruguaia.

Nessa direção observa-se que as relações de recordação e esquecimento, memória, historiografia e vinculação de locais de memória são aspectos de importância na pesquisa. Abordado por Fernando Catroga (2001), as relações de seleção do passado, utilizadas por instituições como o Estado, correspondem muitas vezes às suas intencionalidades político-ideológicas de uma corporização da identidade-memória a partir de ritualizações nacionais, construções historiográficas e aparatos artísticos. Na primeira metade do século XX, a proposta de identidade nacional de Pedro Figari destoa de elementos selecionados pelo Estado para a composição da forma da nação. Assim, a interferência do Estado nas seleções de lembranças e esquecimentos pode ser analisada

---

<sup>4</sup>HERNÁNDEZ, Jimena. *Cronología de Pedro Figari Solari*. Último acesso em 17/02/2017: <<http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/7858/1/cronologia.pdf>>.

como um ponto de influência na legitimação de Pedro Figari, uma personalidade expoente do Uruguai, não apenas como um intelectual esquecido por um longo tempo, mas também por emergir seu nome na historiografia na última década.

Na primeira metade do século XX e início de século XXI, há alguns estudos sobre a obra de Pedro Figari na academia por escolhas historiográficas de diversas temporalidades. Desde o surgimento de sua obra, o artista é abordado por diversos enfoques, muitas vezes superficiais, dada a amplitude de sua produção, escrita, pictórica, no sistema educacional, político e advocacional.

A bibliografia acerca da história do Uruguai é extremamente limitada, os trabalhos acadêmicos raramente tratam especificamente do país e a elaboração de pesquisas acabam sendo constituídas por diversos subcapítulos fragmentados dentro de grandes compêndios da história da América Latina. Na mesma lógica os estudos sobre a população negra no Uruguai são ainda mais parcos, mas tem aumentado em produção nas últimas décadas. Alguns estudos como os de Hugart e Vidart (1969), no livro “*El legado de los inmigrantes I em Nuestra tierra*”, iniciaram a visibilidade da narrativa da questão negra no Uruguai. No livro citado, os autores desenvolvem um pequeno estudo de caso sobre diversas populações que imigraram para o Uruguai, voluntariamente, no caso dos italianos, ou como escravos, no caso do negro no país. Outro livro bastante importante é o organizado por Alex Borucki, Karla Chagas e Natalia Stalla intitulado “*Esclavitud y trabajo*” (2009), que desenvolve análises de todo o processo histórico da escravidão no Uruguai. Progressivamente estudos na área da sociologia estão sendo produzidos nos últimos anos, contudo, o acesso a esses materiais nas bibliotecas brasileiras é extremamente raro ou nulo.

Especificamente sobre Figari, um dos primeiros intelectuais que escreve sobre o tema é Angel Rama, em seu livro “*La aventura intelectual de Figari*” (1951). Em sua obra, o autor uruguaio aborda de forma lúcida e interessada a relação de produção de alguns aspectos da obra pictórica e literária (sua produção de contos) de Figari. Ainda mostra como os ideais positivistas permeiam ambas criações do pintor, bem como, a inconstância de um indivíduo histórico que se contradiz e se reformula em determinadas ideias ao longo de sua escrita. Considera-se que o sujeito, contendo subjetividades e passando por constantes meios cambiantes sociais e psicológicos de formação, se torna reflexivo e mutável. O autor analisa de forma profícua a parte escrita de contos do trabalho de Figari em detrimento da análise pictórica. Rama, com o intuito de mostrar a

singularidade da obra do pintor uruguaio, por vezes cai em um discurso laudatório, que não problematiza de maneira crítica as produções do pintor.

Gabriel Peluffo Linari (2000) tem uma ótima e extensa produção sobre a arte uruguaia de maneira geral. Em seu primeiro tomo, a *História de la Pintura Uruguaya*, livro que aborda a pintura do país platino desde os primeiros viajantes, e apresenta, em seu último capítulo, uma parte dedicada exclusivamente a Pedro Figari, no qual explana de forma sucinta e simples, porém, esclarecedora, parte de sua trajetória pessoal, artística e acadêmica.

Linari aprofunda algumas pesquisas relacionadas à arte de Pedro Figari em alguns de seus artigos como *Pedro Figari: Crítica de la Vanguardia y utopia de la memoria* (2004). Ele desenvolve um texto que aborda as representações do homem nas imagens de Figari e a relação delas com seu pensamento referente às utilidades da arte na sociedade, bem como a tentativa de produção de uma arte latino-americana própria, construída geograficamente culturalmente sul-americana. Nesse sentido, o autor mostra algumas diretrizes de análise relacionais entre sua produção artística e escrita de Figari. Em um artigo intitulado *Pedro Figari et le nativisme Du Río de la Plata*, publicado no catálogo *Pedro Figari 1861-1938* (1992), sobre uma das exposições do pintor na França, Linari focaliza as representações dos costumes cotidianos do Uruguai, disserta também sobre o contexto artístico do início do século XX e suas relações com as obras de Figari. Constituem-se em subcapítulos curtos que além do já dito, contém uma breve biografia do pintor.

Outro autor uruguaio, Luis Victor Anastasía (1975), tem uma produção cuidadosa e bem estruturada em seu livro *Pedro Figari Americano Integral*, sobre a obra *Arte, Estética, Ideal* de autoria de Figari (1912), porém, não dialoga com a relação entre a escrita e as obras de cavalete do pintor. O livro aborda a visão de como as ideias estéticas do pintor se projetavam em seu olhar sobre a modernização do Uruguai e ao cientificismo do final do século XIX início do século XX, bem como a questão de um destino nacional e a modificação de ações do homem ao longo do tempo. As temáticas políticas e sociais são majoritariamente ligadas à visão da funcionalidade da arte nesses campos, arte que deve estar relacionada em todos os âmbitos à busca pela realidade, entendida por Figari, como um dos aspectos mais importantes da humanidade. O livro de Anastasía também observa aspectos do pensamento de Figari, como as suas críticas às instituições tradicionais do país e o rechaço à incorporação de elementos exclusivamente europeus no campo da produção artística uruguaia. Assim, lançando

mão do breve esboço feito por Anastasia, buscar-se-á explorar as críticas escritas do pintor uruguaio e o eco na sua produção pictórica e elaborar uma relação inédita entre as críticas escritas, as obras pictóricas e os debates de identidade nacional do Uruguai.

Ao ancorar a pesquisa em um conhecimento sobre a sociedade uruguaia, o trabalho de Abril Trigo (2005), intitulado “*Acerca de la invención del imaginario nacional uruguayo*”, aborda pontos interessantes ao falar sobre a sociedade expõe como a economia modernizadora e a política do país influenciou na construção de um imaginário nacional. Essa modernização do país é feita por diversos fatores, tais como, o fato de inicialmente o Uruguai ser um Estado pequeno e ter determinada posição política que não lhe concedia muitas opções de expansão, voltando-se para si e investindo em uma progressiva modernização como ideal político. Com essa política econômica, o governo se depara com a necessidade de consolidação do Estado, busca mitos a serem fixados no imaginário nacional e difundido ao ideal de nação. A imagem que se busca inicialmente é de José Artigas, mas posteriormente foca o enaltecimento do gaúcho. Inicia-se assim, uma política de difusão dos locais de memória como vinculação de uma unidade nacional, o culto às personalidades históricas e uma intencionalidade de ligação entre o indivíduo e o Estado.

As representações feitas são de uma produção artística ligada à importação de ideais estéticos europeus, pois a maioria dos profissionais tinha sua formação no velho continente. Além disso, o padrão visualmente aceitável como o das Belas Artes e respeitado nos altos círculos da sociedade, era o da representação tradicional, o qual os fenotípicos de estética também se enquadravam no europeu clássico. Trigo (2005) mostra em seu texto o paradoxo de criação do conceito moderno de *Estado-nação*, justificado a partir de um passado comum e de figuras ideomíticas<sup>5</sup> tradicionais, ao mesmo tempo em que atua na lógica de projeção a um futuro modernizador. Em consonância com o apresentado pelo autor, se localizará em meio a esse contexto de produção, Pedro Figari, pois, sua representação sobre o cotidiano na figura do gaúcho e do negro não se adéqua ao padrão estabelecido pelo governo de vinculação da Arte Oficial enquanto identidade nacional. O artista é um contraponto crítico, pictórico e

---

<sup>5</sup> Neologismo composto a partir das palavras “ideologia” e “mito” com uma dupla natureza discursiva que integra o racional (construção histórica) e o pré-racional (mito). O *Ideomito* é um conglomerado simbólico que sintetiza os difusos componentes do imaginário, onde residem os desejos do indivíduo e seu grupo, interesses que são inseridos em um discurso racional com o qual geralmente se identificam as ideologias. Sua índole simbólica e ancoragem no substrato pré-racional lhe proporciona uma enorme resistência à modificação histórica. No entanto se permite à novas elaborações de diferentes versões de acordo com a instância histórica que está trazendo em si traços e atribuições históricas. (TRIGO, 2005, p.1052)

escrito às instituições tradicionais, formando desse modo, a comparação de suas teorias e do momento de vivência da sociedade uruguaia com uma constituição de um espaço amplo de análise.

A investigação sobre a produção de um imaginário nacional é vista por Hugo Achugar (2008) sob uma perspectiva crítica, em seu texto “*Imágenes Fundacionales de la Nación*”. O autor aborda a relação quase doutrinária das imagens vistas como históricas no país. Achugar utiliza como exemplo, o quadro clássico de Juan Manuel Blanes (1830-1901), chamado “*El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*”, como a representação de uma verdade histórica e atuando como um projeto de representação nacional. A construção de lugares de memória também é frisada pelo autor, bem como a criação de instituições culturais e selos postais nacionais, como um meio de induzir à lembranças de um passado próprio nacional, situado em algumas personalidades ou figuras tradicionais representadas através dos meios artísticos. Sendo assim, os instrumentos simbólicos nacionais se difundem não apenas pelos meios educacionais, como também, por dispositivos como a literatura, a história e pelas representações que circulam cotidianamente na República Uruguaia.

Achugar expõe que as manifestações artísticas de Blanes, Juan Zorrilla de San Martín (1855–1931) e José Hernández (1834-1886) vinculam um imaginário idealizado pelo governo que impõe uma visão da sociedade uruguaia e que:

[...] confirman la hegemonía del imaginario militarista, masculino y Blanco que “oculta” o deja en segundo plano toda la representación del cuerpo de la patria que no esté al servicio de dicho imaginario. Precisamente, el paradigma patriarcal y la metáfora de la familia compartidos por Blanes, Hernández y Zorrilla diseñan, entre lo muchos otros aspectos, un lugar “disciplinado” para la mujer, un lugar degradado o un no-lugar para el negro o el indio así como un lugar de execración para el extranjero. (ACHUGAR, 2008, p. 220).

Nesse aspecto, é importante notar que Pedro Figari tem uma longa produção na qual mulheres e negros estão presentes e, na maioria das vezes, são elementos centrais de seus quadros, como será abordado na análise de sua produção sobre o *candombe*. Por conseguinte, é interessante observar o paralelo dicotômico de representações nacionais atuantes no Uruguai e as implicações de reconhecimento e vinculação que ambas têm.

Parte das singularidades das produções de Figari foi exposta por Yamandú Acosta (1999) em seu artigo “*Autenticidad, tradición y identidad en Pedro Figari*”, que explora as relações entre autenticidade e tradição no modernismo na obra escrita do uruguaio. O autor busca assim, formar um quadro de algumas propostas que mostram a

proposta de identidade de Figari. Mesmo de maneira superficial, o autor muitas vezes explana a complexidade da obra escrita do artista, tal como a intencionalidade de produção de um modernismo afastado das influências europeias, com uma cor e simbologias locais que mostram a heterogeneidade de seu pensamento dentro de seu contexto de produção.

É de importância central a análise do pensamento de Pedro Figari, de maneira a observar o artista e sua produção intelectual. A obra *“Arte, Estética, Ideal”* do pintor, é um dos mais conhecidos escritos, pois, em seus três tomos, ele expressa sua visão sobre a arte, e também uma crítica da sociedade. Cada tomo do livro se ocupa em debater um dos conceitos que dá nome a obra, ou seja, sobre arte, estética e ideal, com reentrâncias explicativas ao longo do texto e de conceitos que se intercalam no argumento do autor. O livro se propõe observar e fazer assimilações de modo que o ponto central é encontrar os melhores conceitos possíveis para as categorias que dão nome ao livro.

O autor vai além da simples reflexão conceitual, e aborda os diversos aspectos de entendimento da sociedade e do mundo em que vive, faz ligações e conexões com os pensamentos vigentes de sua época, às vezes como crítica, outras vezes em consonância. O livro abre um leque de análises à medida que se mostra como um ensaio filosófico que evidencia aspectos pessoais do autor. A obra possibilita uma imersão maior em seu universo particular, amplia e complexifica o olhar de sua arte pictórica, fornecendo assim uma base mais sólida para a pesquisa proposta. Sendo assim, os livros e artigos de Pedro Figari são elementos de eixo de articulação desta pesquisa.

A personalidade política e artística de Pedro Figari Solari, sua proposta estética, seu posicionamento crítico em relação às instituições tradicionais de arte e seu modo de ensino são elementos de base para compreensão de sua produção pictórica. Essa criação, que, ao plasmar cenas e indivíduos marginalizados ou vistos de forma mítica, devido a uma construção historiográfica e artística tradicional uruguaia, revê a representação da identidade uruguaia e mostra a ousadia de sua produção em uma sociedade que mantém raízes fortes em padrões tradicionais.

Imerso em um contexto não só uruguaio, mas mundial, da busca pela unidade da nação baseada no nacionalismo e de uma euforia latino americana em torno das datas de independências, Figari vive um momento onde os discursos nacionalistas influenciaram a política, a arte, a sociedade e a economia. O centenário uruguaio de independência contra o domínio espanhol, em 1911, incentiva a criação de diversas datas e locais de memória, por meio dos atuantes políticos ideológicos de fixação de monumento. No

entanto, no Uruguai a questão de comemorações do centenário de independência se estende de maneira singular, visto que há as comemorações de independência do Império Brasileiro, também em 1925. Sendo assim, o debate nacional na primeira metade do século XX no país está em constante visibilidade.

Os monumentos comemorativos no caso uruguaio se desdobram em concursos com premiações aos primeiros colocados. Concursos estes baseados em diretrizes que condiziam com a intenção de unidade do Estado. Pedro Figari inserido neste meio político ideológico de produção artística se distancia como observador e torna-se um crítico da produção vigente em diversos aspectos.

O autor como crítico em seu livro publicado em 1912, *“Arte, Estética e Ideal”*, expõe que sua obra baseada na noção de realidade, aspecto que para o pintor, é o elemento motriz de toda evolução<sup>6</sup>. Sendo assim projeta diversas reflexões críticas que se espalham não apenas no ambiente artístico, mas nas diversas ações da sociedade a qual ele pertence.

Visto a produção de alguns autores acerca da ampla produção de Pedro Figari, a pesquisa busca articular, de maneira inédita, focar-se na proposta de identidade nacional articulada em suas produções escritas e pictóricas e visa como dispositivos de fixação de identidade memória, o suporte artístico. Pedro plasma os negros obliterados dentro da narrativa nacional e desmistifica o gaucho caucasiano e heroico, difundido dentro da narrativa histórica oficial do Estado, e, propõe uma nova concepção de identidade e arte nacional, colocando os esquecidos da república em um lugar central

A série de monumentos e pinturas feitas por artistas contemporâneos a Figari, formados em uma concepção estética tradicional, são produções artísticas que vinculam e reforçam locais de memória coletiva. Fixam um eterno presente de situações passadas, reconfiguradas por uma visão ideológica do acontecimento. Tais monumentos corporificam a identidade-memória na figura do gaucho platino, também auxiliada por construções literárias e historiográficas, que, com suas escolhas de valorização e esquecimento, fabricam memórias que se difundem por meios acadêmicos e escolares (CATROGA, 2001). Sendo assim, os contextos políticos e culturais do Uruguai serão abordados com o intuito de fornecer um panorama dos acontecimentos que cercam a produção de Pedro Figari e parte de seus antecedentes.

---

<sup>6</sup> Pedro Figari constantemente em sua escrita utiliza o termo *“evolução”* como significação de progresso humano, inserido em seu contexto, esta concepção temporal de progresso científico e o evolucionismo de Darwin estão em voga, assim como no posicionamento Positivista. O termo é compreendido, atualmente, como obsoleto.

A fonte artística se interpela por uma problemática que tangencia toda produção historiográfica: o tempo. A imagem é formada por uma trama de mosaicos heterogêneos em sua construção. Abordar as múltiplas temporalidades e transversalidades nas imagens é um labor complexo e que está sendo trabalhado mais intensamente desde as metodologias de 1990.

No que tange às referências metodológicas e conceituais, a presente proposta em sua análise visual, aplica-se o método de pesquisa de Jean-Claude Schmitt (2007). Para o autor, as imagens não são percebidas como simples representações fidedignas de seu tempo, se busca entender as pinturas como formas simbólicas que não apenas manifestam partes do real, mas também são compostas por subjetividades e percepções do artista que a produziu dentro de seu contexto social de atividade, gera práticas em torno de sua existência. O autor expressa sobre a imagem:

(...) a sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio. Para o historiador, a questão será assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que compreender sua totalidade, em sua forma e estruturam em seu funcionamento e suas funções. (SCHMITT, 2007, p.27).

Por isso, será aplicada uma análise que levará em conta os motivos iconográficos e as relações que constituem sua estrutura e caracterizam os modos de figuração, próprios de certa cultura e época.

As imagens eleitas para a realização de tal análise constituem séries sobre a temática do gaúcho e sobre o negro uruguaio. As temporalidades das obras selecionadas serão levadas em consideração quando houver a possibilidade de datá-las, pois, grande parte da produção de Pedro Figari, não contém data de produção e sim um provável ano de sua efetuação. As séries serão vistas por um viés que analisa não apenas sua forma simbólica, mas também os motivos e inquietações do artista e da época, que servem de teia para a construção da imagem. E, por fim, a disposição das figuras, a cor, suas relações e justaposições temporais também serão percebidas.

As investigações das imagens serão realizadas a partir da problematização de suas especificidades, que, muitas vezes são conflituosas ou consonantes com outras expressões simbólicas do contexto e do ambiente de produção artística de determinada época. Ademais, é importante comparar a obra de Pedro Figari com a produção vigente de seu ambiente, tanto no que tange as concepções de Arte Tradicional quanto ao que tange as concepções de Arte Moderna. Pois, como coloca Schmitt:

(...) nem sempre há acordo entre as diferentes formas simbólicas ou as diferentes linguagens de uma sociedade: podem também existir contradições ou mesmo conflitos entre elas, numa história em que a unidade é sempre problemática. Os problemas da especificidade da arte e as relações por vezes conflituosas entre as diferentes formas simbólicas de uma mesma sociedade devem ser colocadas no centro das preocupações do historiador das imagens. (SCHMITT, 2007, p.32-3).

Deste modo, se levarão em conta as imbricações de produção da imagem intencionalidades, as relações sociais, culturais, ideológicas, sua cronologia e periodização, visto que a imagem não é a mesma ao longo do tempo. Por esse viés, observamos que as imagens e “el artista crea nuevos significados y es parte de la producción social y que sus obras no son meros espejos o reflejos de ella”<sup>7</sup>. Alguns historiadores tendem a observar as imagens de forma errônea como simples representações ilustrativas, ou seja,

(...) procuram nas imagens a representação mais ou menos fiel, logo mais ou menos confiável aos olhos do historiador, das *realidades*, (...). Mas essa utilização imediata das imagens pelos historiadores nada nos diz das próprias imagens, nem de sua razão de ser e nem da natureza, diferentemente complexa, do processo de representação. Engana-se redondamente quem pensa que, para os homens do passado, como de resto para nós, poderia haver algo do real, independentemente da consciência dos atores sociais e da expressão que oferecem em suas obras. (SCHMITT, 2007, p.26).

Mostra-se de grande importância a análise da relação dinâmica da sociedade uruguaia, seu meio de produção com especificidades influentes na produção de Pedro Figari.

---

<sup>7</sup> HABER, Alicia. “De la circunspección a la exploración a de la interioridad”. 1998. P. 139.

# **1. IMENSIDÃO DE PLANÍCIES COM SUAVES ONDULAÇÕES: O URUGUAI EM PERSPECTIVA**

## **1.1 O CONCEITO DE NAÇÃO: O PRISMA A SER PREENCHIDO**

Visto que abordar aspectos referentes ao pensamento de identidade nacional e sobre o nacionalismo como eixos centrais desta pesquisa, se faz necessário uma digressão sobre a formação deste complexo conceito. Na historiografia atual, busca-se compreender a nação como um fenômeno discursivo, ou seja, procura-se entender como a narrativa da nação se forma e se molda, bem como foi utilizada no passado como meio de coesão do território. O procedimento para essa compreensão está intimamente ligado ao fazer histórico, visto que a narrativa histórica balizou e remodelou as concepções de nação. Porém, na maioria das vezes, o objeto de estudo volta-se à investigação das instituições e não à questão da nação em si, apreendendo seus meios de legitimação em detrimento do fenômeno nacional, ligado ao subjetivo psicológico, em como os indivíduos se conectam de forma identitária à questão nacional. As formas de narração da nação se reformulam e também ressurgem, emergem como sobrevivências ao longo de sua produção, sendo assim, o tempo e seus usos estão ligados de forma ramificada.

Um dos primeiros escritores que aborda a questão da nação de forma não acadêmica é o alemão Johann Fichte (1762-1814), que, em seus discursos<sup>8</sup> explora a construção de um povo germânico a partir de sua ligação ancestral. Para além de uma formação de unidade que parte de um território, Fichte desenvolve seu pensamento ligando os indivíduos através de sua língua originária, que permaneceu “viva” e sem reformulação de influências estrangeiras ao longo de sua existência. Daí a importância da filologia neste período, pois a língua carregaria parte da história do povo ao descortinar o passado, como se fosse um objeto mensurável. Na fala está enunciada a natureza do homem, a língua de um povo é necessariamente um modo de estar no mundo, e próprio conhecimento desse povo que se enuncia a partir dela, em suas relações epistemológicas e culturais que estão intrinsecamente relacionadas à língua. Deste modo, Fichte observa a nação de forma essencialista e também como crítica aos

---

<sup>8</sup> As abordagens feitas aqui sobre Fichte são retiradas das leituras realizadas de partes de *Discursos à Nação Alemã*, de 1808, centralmente do discurso número quatro.

“universalismos” franceses que se expandiram no período<sup>9</sup>. Essa abordagem está arraigada em pensamentos nacionais europeus, visto que, esse viés é incompatível se aplicado às questões nacionais de países colonizados, como é o caso do Uruguai. No país platino, a língua não é um elemento de ancestralidade um povo, e na própria Europa, a língua como unidade pode ser questionada, posto que, a linguagem passa por influência de diversos grupos que habitavam o território do velho continente.

Na França, Ernest Renan (1823-1892) observa a nação ligada à política e à história, destoando de relações ancestrais de um povo. O autor aborda que o conceito de nação é recente e que muitos dos supostos pilares de sua formação são frágeis, a língua vista por Fichte como coesão central de uma nação, é repensada por Renan, que a vê com uma longa historicidade de influências de diversas comunidades étnicas, devido às invasões ocorridas no antigo continente e por formas de criação, como as amas de leite, que subsistem aos sistemas linguísticos formais. Ainda sobre o tema, o autor francês escreve: “A importância política que atribuímos às línguas vem do facto de as olharmos como signos da raça. Nada mais falso[...] As línguas são formações históricas, que indicam poucas coisas sobre aqueles que as falam” (RENAN, 1882, p. 39). Renan também revê a legitimidade etnográfica de nação, argumentando historicamente à questão, segundo o autor, a Europa é essencialmente uma mescla étnica desde sua formação:

Os recortes dos reinos bárbaros não têm nada de etnográfico; eles são estabelecidos pela força ou pelo capricho dos invasores. A raça das populações que eles dominavam era para eles a coisa mais indiferente. [...] Deste modo, a consideração etnográfica não contribui em nada para a constituição das nações modernas. (RENAN, 1882, p. 36).

O erudito francês do século XIX, analisa essas reentrâncias da formação da nação, não a vê com um ponto de vista negativo, busca uma explicação cabível e se torna bastante atual em suas observações. Frisa, em seu texto “O que é uma nação” (1882), que o importante são as experiências compartilhadas e as lembranças, bem como os esquecimentos comuns de uma comunidade, o que faz eco aos escritos “Memória, História e Historiografia” de Fernando Catroga, autor português atual. Por fim, Renan defende que a nação é uma questão de Vontade, um resultado de escolhas permeadas pela razão e vontade, um “Plebiscito Diário”, o qual o indivíduo tem decisão sobre seu pertencimento.

---

<sup>9</sup> O ambiente histórico europeu estava em meio às reverberações do período relacionado com as invasões napoleônicas (aproximadamente entre 1799 e 1815), que evidenciava os debates acerca de soberania de território, fronteiras e, por conseguinte, identidades locais.

Ambos os autores conectavam o nacionalismo e a nação com uma visão positiva, não problematizando as relações de homogeneização. No Pós Segunda Guerra Mundial, as produções sobre o tema tendiam a observá-lo como meio ideológico negativo, uma espécie de ressaca causada pela guerra. Contudo, alguns fatores de análise do objeto permanecem ligados a partes do pensamento de Renan. Há também uma ampliação de meios de compreensão do fenômeno, observando que a nação é constituída por diversos dispositivos<sup>10</sup> de convencimento, contendo complexidades e especificidades próprias, e, assim, passa-se a pressupor que a nação heterogênea cria meios de homogeneização. Esses meios condicionam e reinterpretam tempos, a partir desse ponto, a distensão temporal do objeto se amplia.

Com Hans Kohn (1891-1971), a reflexão sobre o tema paulatinamente se torna mais acadêmica, o voluntarismo e o nacionalismo passam a ser vistos como inimigos da liberdade individual e complexos, para o autor:

As nacionalidades são o produto de forças vitais da história e, por tanto, são flutuantes e nunca rígidos. São grupos de suma complexidade e é difícil defini-los com exatidão. A maior parte deles possuem certos fatores objetivos que as distinguem de outras nacionalidades, a saber, ascendência, linguagem, território, entidade política, costumes, tradições, religiões comuns. Porém é evidente que nenhum desses fatores resulta essencial para a existência ou a definição da nacionalidade. [...] Embora os fatores objetivos tenham grande importância para a formação das nacionalidades, o elemento mais essencial é a vontade coletiva viva e ativa. É essa vontade que chamamos de nacionalismo, um estado de ânimo que inspira a maioria de uma população e que pretende inspirar todos seus membros. (KOHN, 1966, p. 11).

O autor checo se aproxima das ideias de Renan em seu sentido de voluntarismo, nas relações de nação e nacionalismo, e acredita que existam fatores objetivos que distinguem as nações. Hans Kohn abordou uma tipologia dicotômica, entre o nacionalismo voluntarista ocidental e o nacionalismo orgânico oriental. No ocidente, o nacionalismo é racionalista, otimista e pluralista, formulado em termos do contrato social, atende aspirações de comunhão política da classe média ascendente, e seu ideal de progresso social. No oriente, o atraso social e fragilidade da classe média produziram um nacionalismo mais emocional e autoritário, baseado numa aristocracia e numa intelectualidade inferior, que apela aos instintos populares das massas. Mais tarde, Kohn

---

<sup>10</sup> Usar-se-á a concepção do autor italiano Giorgio Agamben que observa os dispositivos se referirem a “qualquer coisa que tenha de algum modo à capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

subdividiu a categoria ocidental em “individualista” e “coletivista”, baseada respectivamente em países anglo-saxões e a França. Devido a essas divisões, observamos que foi a ideologia nacional que chamou a atenção dos estudos de Kohn, mais que o movimento ou comunidades. Em outras palavras o “modernismo” de Kohn (a crença na completa modernidade das nações e do nacionalismo) é temperada pela inclusão de motivações étnicas pré-modernas; e isso, por sua vez implica, um papel separado do “sentimento nacional”, um papel não exclusivamente atribuível aos ideólogos nacionalistas. (SMITH, 2000, p. 193). As questões voltadas ao estudo da nação, a partir da década de 80 do século XX, se refinam em análise e tornam-se as referências mais conhecidas ainda hoje sobre o tema. O livro conhecido de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, “*A Invenção das Tradições*” (2002), traz as análises referentes à nação tomada como um campo de estudo que se propõe a “desvelar” o artificial da nação. É uma obra influente que analisa a nação em opostos, o legítimo “costume” e a invenção da “tradição”. O “costume” seria a ação cotidiana a que seria possível identificar aspectos da identidade legítima da cultura. A “tradição”, conceito e ação volátil que se adapta de acordo com a “necessidade” em que se situa no tempo, como apontam Hobsbawm e Ranger (2002), analisam que não há utilidade em inventar ou afirmar uma tradição quando ela ainda está em uso, nesse sentido, apenas se rememora e celebra o que não ocorre mais.

Outro autor que é bastante utilizado e visto a partir dos anos 80, é Benedict Anderson, com seu livro “*Comunidade Imaginadas Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*” (2005), o autor expande algumas relações abordadas por Hobsbawm e também o crítica, ao passo que, identifica as relações identitárias de comunidades que não devem ser compreendidas como genuínas ou falsas, e sim, pensadas a partir do modo em que são imaginadas. Ao longo de seu livro, o autor desenvolve a ideia de união da heterogeneidade do país em torno do pertencimento da ideia de nação, é como uma via de integração dos vários sentimentos de identificação, pois, como explora Anthony Smith (1997), há diversas células de pertencimento que constroem a identidade, como a integração pelo gênero, pelos regionalismos, pela escala socioeconômica, pela etnia e pela religião. O Estado parte com intencionalidade de união, que engloba as diversas especificidades, as ligando com o vínculo nacional. Para Anderson, a nação:

É uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros

dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de comunhão. (ANDERSON, 2005, p. 25).

Contudo, a análise nacional até aqui é efetuada sobre a visão de teóricos europeus. Nas últimas décadas, teóricos de locais vistos como periferia de produção, estão questionando e ampliando o tempo, sem contar com as conexões de referência da nação em sua especificidade. Autores latino-americanos, africanos e do oriente refletem sobre as formações nacionais e como estas estão dispostas em linhas de influências temporais transversais e disruptiva. Para além de uma construção de identidade nacional, baseada em influências europeias, os locais vistos como subalternos se mostram como alteridade formadora da própria Europa. E, mais que formadores de nacionalidades estanques, colocam em questão a própria formação de nacionalismo fechados em fronteiras, sem reentrâncias de elaboração.

O autor Craig Calhoun (2007) é um dos pesquisadores que aborda o tema de maneira ampliada, que pensa o nacionalismo como uma forma sem conteúdo específico que pode e é preenchida por diversos conteúdos, ou seja, o que se estuda são as maneiras de preenchimento desse espaço, colocando em suspenso o peso do conceito. O autor também trabalha com as múltiplas temporalidades no discurso nacional. A partir desse viés, o autor recoloca a questão nacional anterior à própria era moderna, à medida que, a maioria dos discursos nacionais tem uma longa historicidade e mescla temporalidades, com a ressalva de que, o nacionalismo não é apenas moderno, mas é também uma das características da era moderna.

No período moderno, a questão da nação é moldada muitas vezes pelo processo Estatal, mas não somente, pois a questão nacional não se reduz a uma mera manipulação política, visto que o nacionalismo também não se limita apenas à política, mas reflete no cotidiano. Para o autor, o ato de compartilhar uma cultura em comum, podem ser aspectos que relacionam o senso de nacionalidade, porém, esses aspectos não consideram as múltiplas nacionalidades que um indivíduo pode possuir, isso porque, atualmente, o quadro de formação de uma identidade nacional não se limita a linhas de divisão territorial<sup>11</sup>, é muito mais ampla e complexa: “*En especial con nuevas migraciones internacionales, hay muchas personas con identidades “nacionales” múltiples y cruzadas*” (CALHOUN, 2007, p.37). As relações heterogêneas de

---

<sup>11</sup> Anteriormente não se limitava também, visto que, os mapas são construções muitas vezes arbitrárias que não contemplaram aspectos de formação étnicas das populações, também estão relacionados a conquistas territoriais e exercícios de poder, criando ainda maior dicotomia nas relações de nação e identidade nacional e na artificialidade desse conceito de forma fixa e homogênea.

identidade fragmentam a ilusória ideia de um essencialíssimo nacional, pois cada indivíduo pertence a categorias indenitárias de vários campos para constituir-se, sendo, minimamente irônico, a constituição de um presente homogêneo, vinculado ao passado tacitamente heterogêneo de formação territorial.

Pensar a nação como uma forma articulada aos heterotopos e aos heterocronos, além de complexificar o estudo da nação, mostra como esse espaço é cambiante, reinterpretado e constantemente incorporado. O conceito de nação muda como forma semanticamente e se adapta às novas conjunturas da sociedade, contudo, a própria sobrevivência do termo e as ressurgências de uso mostram como este fenômeno não é um “nascimento” da era moderna, e sim, uma formação de longa historicidade e com reentrâncias temporais. Obviamente, o estudo dessas ressignificações contém uma especificidade histórica, porém nunca isolada e estanque, os dispositivos, como discurso ou imagem, são apenas usos potenciais de homogeneização, elementos multidimensionais que se articulam transversalmente no tempo e se modulam de acordo com seu contexto de produção, em perspectivas do passado, do presente e de um desejável futuro.

Em um caminho similar de produção, Elías Palti (2010), repensa o contexto latino-americano de produção historiográfica mostrando que as relações de nação têm longa historicidade e desdobramentos conceituais reorganizados. Sobrevivem elementos de momentos anteriores à modernidade, fundamentados na ideia de independência e de nação, de maneira reconfigurada. O autor critica a vertente que entende a independência na América Latina como influências de ideias externas, ao passo que, as leituras dessa influência deveriam ter um correspondente inteligível para ser um objeto de realidade, deveria haver algo corrente, anterior à chegada de conceitos externos. Palti observa essa visão teleológica das independências, como insuficientes, pois causa um grande descolamento de conceitos políticos. O conceito de nação não estava disponível nesse período, sendo assim mais que nação, as independências e o nacionalismo devem ser pensados como conceitos que passam por trocas semânticas e estão relacionados com sua especificidade de formação e em suas reminiscências de pensamentos de longa duração.

Finalmente como ampliação, a teoria das visões do nacionalismo e uma nova concepção de tempo, observamos o indiano Homi Bhabha (1998) abordar as ramificações de interpelações de espaço da nação e identidade. Um dos conceitos caros a essa nova visão é o “*entre-lugar*”, que percebe os indivíduos em constante contato

com outras culturas, que estão sempre se remodelando. O autor acredita que devido às fronteiras culturais serem híbridas, os sujeitos vivem a experiência de constante tensão. Nesse sentido, o *entre-lugar* se localiza nas margens, em entidades e práticas culturais em constante construção, ao notar que o passado e o presente se entrecruzam nessas relações, formando assim, uma ideia não linear de formação e, por vezes, anacrônica ou deslocada de hábitos e sintomática.

O trânsito de formação cultural, quebra uma visão linear de formação identitária, desestabiliza a formação de uma modelo tradicional de identidade ou de comunidade estável de referência. O tempo é deslocado e não se concebe mais um horizonte de hegemonia horizontal. Sendo assim, Bhabha desnaturaliza as acepções históricas “de certa forma é em oposição a certeza histórica e à natureza estável desse termo que procuro escrever sobre a nação ocidental como uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura” (BHABHA, 1998, p.199). Para o autor indiano, a escrita da nação se fundou em uma temporalidade historicista horizontal, onde os acontecimentos se desencadeiam, são estáticos e a nação é pensada homogênea, obliterando diversas outras narrativas, por isso, o pesquisador propõe uma escrita da nação que parte das margens de produção, levando em consideração as múltiplas temporalidades de formação e interferências em novas articulações. Assim como, observa os silêncios nas produções como sintomas históricos. A narrativa histórica não analisa um tempo linear e sim as reentrâncias múltiplas de tempo e a nova visão, ampla e híbrida, seriam formadoras de uma pesquisa mais complexa.

Ao pensarmos a formação da montagem do historiador ao selecionar seus objetos de análise, principalmente quando se mescla a imagem com a nação, ou seja, quando se aborda a imagem como mais um dos dispositivos de convencimento da ideia de uma identidade ligada aos indivíduos enquanto nação, caímos em uma enorme rede de conexões de tempos e influências que se desdobram em constantes reconfigurações. Ambos os objetos de análise, na historiografia recente, criticam estereótipos fechados, fenômenos anacrônicos e transversais e que contêm reconfigurações simbólicas e semânticas. Os dois objetos podem ser observados de maneira crítica à história, que produz uma análise homogênea e, por isso mesmo excludente, sendo que após olhar as reentrâncias de tempo e sobrevivências se torna inviável produzir uma história linear frente à heterogeneidade de construção social.

A nação, como discurso e forma, é polissêmica e contém elementos complexos em suas diversas formações específicas. A construção do imaginário nacional pode ser

embasada por diversos prismas, e, por conseguinte, há diversos pesquisadores que expõem seus elos de construção, porém, a instituição das premissas nacionais é majoritariamente historiográfica.

O Estado uruguaio em busca de uma conexão entre a população volta seu olhar ao passado histórico na personalidade do gaúcho. A escolha narrativa de tal figura é justificada por sua dedicação na formação, pela defesa do território nacional e de luta contra a colonização, concepções de ancestralidade que preenchem a “forma”<sup>12</sup> da nação, na primeira metade do século XX. A historiografia uruguaia utiliza o personagem gaúcho, ligando-o ao território e às lutas de defesa. A construção de uma identidade nacional, então, é embasada inicialmente no contraponto à figura do espanhol colonizador. Identidades locais tendem a se fortalecer, formar um mecanismo de defesa entre seus membros em oposição aos indivíduos dominantes visualizados com culturas distintas, portanto, pensa-se o local a partir da alteridade (HALL, 2006). A imagem do colonizador como explorador foi alicerçada em uma historiografia mantida pelo Estado e difundida em meios escolares, assim a figura do gaúcho foi posta como antagonista ao estrangeiro explorador. O gaúcho é o herói mítico da libertação da nação e assim se difundiu. Há reentrância de fixação de tal pensamento ao vermos que a oposição entre o gaúcho e o estrangeiro – imigrante - continuou a ser utilizada pelos líricos *Criollos*, será analisado no segundo capítulo.

É evidente também, uma tensão de propostas na construção do nacionalismo uruguaio. As instituições oficiais do Estado platino desejam se identificar com preceitos europeus, fomenta a construção de uma cidade com estética arquitetônica europeia, poesia, literatura e artes europeias tomam como exemplos de desenvolvimento e bom gosto a Europa, ao mesmo tempo em que incentivam a identidade nacional afastada do velho continente, evidenciando uma nação a partir da ancestralidade idílica e reconfigurada de sua formação e a defesa de seu território. A tensão entre o estrangeiro e o nacional é constante, o ambiente anterior e posterior à Primeira Guerra Mundial fomenta a afirmação de identidade nacional, o Uruguai, a partir de premissas de um ancestral utiliza a figura do gaúcho como foco de identificação. A estruturação da ideia de nação está nas reentrâncias entre a “cópia” do modo de vida europeu, visto como moderno, e a afirmação de sua especificidade uruguaia ancestral.

---

<sup>12</sup> Faz-se aqui referência à concepção de nação abordada por Calhoun (2007) vista anteriormente.

Busca-se homogeneizar os heterotopos efervescentes do século XIX, em constante contrapeso entre o moderno e o visto como ancestral autóctone, para articular diferentes identidades; usa as poesias *criollistas*, ao mesmo tempo em que reconhece os líricos sociais como escritores de sua época, promoção de salões de arte com a temática nacional, contudo, a produção artística deve estar dentro de preceitos realistas clássicos da academia de arte europeia. É um Estado que se vale dos múltiplos elementos sociais que lhe são fornecidos para condensar uma identidade, afirma-se aqui, a característica moldável do conceito de nacionalismo, que, por ser volátil, engloba diferentes parcelas da sociedade e se identifica por fragmentos com um todo. Seleciona elementos do passado reconfigurados, mas só àqueles que contêm certa permanência naquele presente, sendo assim, possibilita uma identificação que fortalece um sentido de compartilhamento comum. No entanto, o utiliza em bases de um país moderno que busca um contínuo progresso, possuindo a Europa como espelho. Esse modelo ainda funciona como sintomático, ao passo que, também oblitera indivíduos de sua produção de identificação, como o negro uruguaio, que Pedro Figari evidenciará e acaba por destoar de um padrão oficial de identidade uruguaia.

O que compõe a forma da nação uruguaia, na primeira metade do século XX, são as conduções narrativas difundidas em diversas esferas de produção, a presente pesquisa busca se concentrar nos aspectos culturais e artísticos que auxiliam a difusão e interpretação da nação. O fomento das instituições do Estado nesse período é importante, pois, é o Estado que detém a maior capacidade produtora de narrativa nacional e viabiliza a produção de materiais didáticos, artísticos e historiográficos. Dentro das narrativas moldáveis que buscam homogeneizar os heterotopos da nação, os organismos de poder silenciam, em sua narrativa, uma parcela da população que Pedro Figari evidencia em suas telas e escritos: os afrouruguaios e a miscigenação gaúcha. Por conseguinte, o pintor uruguaio propõe um projeto de nação e arte nacional que diverge das premissas das instituições oficiais do país e busca preencher o conceito da nação uruguaia trazendo à luz, os obliterados da república.

## 1.2 DA ESTÂNCIA A CAPITAL: RUMOS DO ESTADO MODERNO URUGUAIO.

No que toca ao momento político histórico do Uruguai, Figari se situa em um período de mudanças desenvolvimentistas do segundo mandato (1911 – 1915) do governo José Batlle y Ordóñez (1856 - 1929). Obviamente, Pedro Figari já desenvolvia sua carreira antes disso, porém, é nesse período que se intensifica suas ações nos âmbitos da arte e educação, bem como o lançamento de seu livro “*Arte, Estética, Ideal*”. Como anteriormente mencionado, Figari possui uma carreira política durante muitos anos, o que torna a análise da política do período significativa, visto que o ambiente político é parte do campo de experiência<sup>13</sup> do uruguaio e compõe elementos de seu pensamento referentes a projeções de futuro nacional. Ainda como atuante político, o intelectual uruguaio vai desenvolver suas primeiras iniciativas em busca de um fomento para a criação de uma “arte nacional”, como seus projetos de criação da “*Escuela de Bellas Artes*” (1900) e a “*Escuela de Artes de Ofícios*” (1910). Uma rápida digressão sobre a política uruguaia será feita para adentrarmos o governo de Batlle com um pequeno embasamento da estruturação política uruguaia. Esse olhar ao passado político tem a intenção de mostrar como as relações entre tradição e modernidade, campo e cidade, estão atreladas de maneira importantes, para uma retomada da identidade e memória do país, bem como seu processo de ressignificações históricas.

A república uruguaia geralmente é segmentada em três grandes períodos de divisão histórica (THOMAS, 1957): inicialmente, é observado o fenômeno político do

---

<sup>13</sup> As relações sobre os conceitos de campo de experiência e horizonte de expectativa aqui utilizados se referem ao trabalho de Reinhart Koselleck, em seu livro “Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos”. O autor escreve que “A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada a experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento das histórias alheias. [...] Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem” (KOSELLECK, 2006. pp. 309-310). Sendo assim o ambiente político faz parte das experiências de Pedro Figari, que irá constituir subsídios para projeções e concepções de horizontes de expectativa.

*Caudillismo* (1830 – 1875), depois o Governo Militar (1875 – 1890) e, por fim, o Presidencialismo ou Civilismo (1890 – 1952)<sup>14</sup>.

O primeiro ciclo político se inicia com a independência do país e a nova constituição, um período de intensa instabilidade, com lutas internas em torno do poder e revoltas, como ocorreu em diversos países da América Latina após independências. A paisagem do pampa nesse período é tomada por uma imagem bucólica, pelo pouco desenvolvimento das cidades, as distâncias diminuídas apenas com a possibilidade de transporte à carreta ou à cavalo. O horizonte do pampa é interrompido pelas fazendas pecuárias, ranchos e pagos, onde se encontra o tipo gaucho e o *caudillo*. As ações das autoridades locais se perdem em meio à imensidão da paisagem e ao controle do Estado, juridicamente organizado no campo é mínimo, além de, devido a tal panorama, desenvolver-se uma relação entre campo e cidade baseada no controle de regiões pelo *caudillo* (LAMBERT, 1969).

A ausência de poder político institucionalizado na fase posterior à independência abriu espaço às múltiplas manifestações autonomistas do latifúndio e foi assim que surgiram os caudilhos, líderes locais que funcionaram como porta-vozes das diferentes frações da classe dominante em variados momentos, valendo-se do amplo espaço que lhes permitia a falta de Estados juridicamente organizados. (LOPEZ, 1989, p. 82).

O *caudillo* é o primeiro elo central da relação política entre o campo e a cidade, bem com o elemento de controle e autoridade no pampa. Ele corporifica uma mescla eficiente devido a sua vivência e atuação nas estâncias do interior do Uruguai e sua ligação político-partidária que fortalece seus vínculos com a cidade. O *caudillo* obtém prestígio e certo domínio das ações políticas tomadas na cidade, tendo em vista que são eles os potentados econômicos do país e, no seu território, no pampa, ele é a representação da cidade. A influência do campo sobre a cidade é dominante nesse período, pois as instituições do Estado vistas como urbanas (a exemplos escolas e delegacias) são muito afastadas, inexistentes ou sem influência no interior. No entanto, os costumes, hábitos e pensamentos do campo estão presentes nas cidades e no governo. A figura do *caudillo* é a responsável por fazer esse movimento de interação, ou seja, ele é o representante do campo na cidade, politicamente também, e, na cidade, atua na defesa de seus interesses do campo.

---

<sup>14</sup> Entre 1952 e 1967 o país foi governado pelo Conselho Nacional de Governo, que continha integrantes do Partido Colorado e do Partido Blanco. Após esse período, o governo voltou ao presidencialismo, com um hiato desse modelo de governo entre 1973 e 1985, época da Ditadura cívico-militar uruguaia.

Abaixo do *caudillo* temos a figura do gaucho, que se localiza nesse contexto sendo um trabalhador do campo. Em uma escrita historiográfica clássica observamos a descrição do personagem gaucho de forma ramificada e em padrões de idealização heroica do personagem, como na descrição de Alberto Zum Felde:

Pero, en otros países del mundo, el campesino, el agricultor o pastor de ovejas, de hábitos secularmente mansos, dominado por la autoridad, sigue las reglas que le imponen, permanece ajeno a la vida política. Aquí, en el Uruguay, el gaucho ecuestre y bravo, acostumbrado a pelear, que ha hecho el país con su brazo y con su sangre, que no tiene apego al terrón que no cultiva, romántico del valor y cruel para la muerte, no puede ser ni encajado en la legalidad convencional, por las condiciones en que vive, ni puede ser desechado, por su carácter y su tradición. (FELDE, 1970, p. 134).

A figura do gaucho é observada de maneira rebelde e indômita, mostrando-se um personagem importante para a construção da república, uma vez que tal imagem era conhecida e difundida no país. A menção de Felde está imersa dentro da concepção heroica do gaucho, o escritor afirma e reforça a construção mítica do personagem. Nota-se um precedente importante nas menções dessa figura na política *caudillista*, pois o gaucho afirma a hierarquia *caudilla* e a aceita, e, mesmo sendo exposto de forma idealizada como um sujeito que não é subordinado a mandos, ele acata e apoia os *caudillos*.

No entanto, a política se mostra instável na disputa entre os próprios *caudillos* pelo poder, em um sistema de concorrência bipartidária entre Blancos, que representam principalmente os interesses tradicionais da oligarquia agrária e pecuarista, e Colorados, representando os interesses majoritariamente das classes emergentes como comerciantes e profissionais liberais, (ALVES DE SOUZA, 1998).

Progressivamente, o poder dos *caudillos*, a camada com maior prestígio no país, começou a ser posta em questão. Ao longo dos governos que se sucediam, começaram a ser vistos como ditadores, havia um contínuo crescimento da cidade de Montevideu e de suas instituições públicas, como as primeiras universidades e um maior desenvolvimento da força militar coordenada pelo próprio centro urbano. Tal configuração viabiliza a pressão sobre os desmandos e ações dos *caudillos*, que coordenam a política e os interesses do campo em detrimento aos interesses da cidade. A contenda de disputa partidária entre *caudillos* teve seu fim com o governo da segunda divisão temporal da política republicana, o Governo Militar (1875 – 1890).

Os que se revoltam contra o poder arbitrário dos caudilhos foram, na maioria das vezes, os notáveis, muito mais do que o povo e, quando sobrevivências do caudilhismo persistem hoje em dia, os que contra

ela se insurgem são, o mais das vezes, os membros da classe média, os estudantes em particular e, às vezes também, os militares. (LAMBERT, 1969, pp. 209-210).

O poder militar cresce e se destaca entre os oficiais, o coronel Lorenzo Latorre, principal articulador dos “*tumultos del 10 de enero*” e do “*Tumultos de 15 de enero*”, ao qual foi deposto o então presidente do partido colorado, José Ellauri. Após o golpe dado ao governo, quem assume é Pedro Varela, apenas para terminar o mandato de Ellauri (THOMAS, 1957, p.373-374).

Em 1876 começa o segundo ciclo político, quando toma posse, o coronel Lorenzo Latorre dá início ao governo militar, o coronel é visto como o supressor do *caudillismo* no país. O governo militar é aceito por uma série de insatisfações das gestões anteriores, o país começara a sentir o desgaste de vinte anos de guerras civis pelas disputas de governo, pela desordem administrativa existente e pela falta de propostas de outra saída pelos políticos da época (ODDONE, 1992). Assim, a ditadura de Latorre assume rapidamente duas esferas: a material e a política. Politicamente, o governo assume uma faceta despótica, estende à sociedade a rígida disciplina militar e com frequência faz desaparecer elementos considerados perigosos para a estabilidade do governo. Por outro lado, as condições materiais do país florescem e um sensível progresso econômico começa a se desenvolver. Latorre volta seu olhar ao campo, onde declara, na campanha, que está uma enorme fonte de riqueza e força do país. As ações de Latorre nessa região começam a ser feitas em dois sentidos, primeiro a segurança dentro do pampa e segundo, o auxílio ao desenvolvimento da pecuária das fazendas, cria a Direção Geral de Agronomia, que premia a indústria agrícola e uma granja, modelo de agricultura.

No que tange uma maior segurança no campo, ocorreu um manejo de reorganização da força policial e de seus chefes. Este é um ponto importante, ao passo que, analisamos que há interferência progressiva na cidade sobre o campo, que inverte a lógica até então posta na sociedade – onde o campo e seus interesses dominam a cidade. A inversão do controle político diminui a liberdade existente nas fazendas e, conseqüentemente, o comando dos *caudillos* (TRIGO, 2005).

Latorre renuncia e, desse modo, é nomeado ao poder, outro militar, Máximo Santos, em 1886. Santos até então ministro da guerra, é visto como um dos piores administradores que o país possuiu, devido à sua atividade de desvios de dinheiro, frequentes festas e uma preocupação quase nula com o país e seus cidadãos. O descaso

do governador deixa a região da campanha sujeita ao abandono. No contexto de hierarquia social a classe que se destaca são os militares, oficiais e generais que possuem casas na cidade de Montevideu, centro administrativo do país, na campanha e aos arredores da capital. Formam assim, uma oligarquia potente em relação aos mandos políticos em suas regiões de influência.

A sociedade mostra-se descontente com o atual governo de Santos, criando pressão social, devido ao seu caráter despótico e despreocupado, o rápido governo de Santos é sucedido pelo governo de Máximo Tajes. O novo militar no poder abre sua política para elementos da sociedade civil, então, se dá espaço para o terceiro período da República Uruguaia (ODDONE, 1992).

O Presidencialismo (1890 – 1952) é iniciado por Julio Herrera y Obes, advogado conhecido pelo seu manejo diplomático. De forma astuta se aproxima de Tajes, se tornando seu homem de mais alto grau de confiança. Herrera tenta desestabilizar o governo militar não o combatendo diretamente, mas indiretamente, desarticulando-o por meio de intrigas políticas. Após a saída de Tajes, quem assume o poder é Herrera, com os militares próximos ao seu comando como aliados. Da mesma forma que Latorre acabou, com o ciclo *caudillista*, Herrera acaba com o período de governo Militar na República do Uruguai: o presidente tem boas relações com a burguesia crescente, domina os departamentos do Estado, domina as massas tradicionais e o exército, instaurando com o presidencialismo, a centralização quase plena do país (ODDONE, 1992).

A manutenção das forças de apoio ao presidente é facilitada pela Constituição de 1830, que concentra no presidente, o poder quase pleno, porque ele nomeia os chefes do exército e dos departamentos, assim como toda a administração do país. No campo o controle é feito pelos Comissários dos Pagos, responsáveis pela coerção nas votações a favor das bases aliadas ao presidente.

O presidente Herrera representa o triunfo da cidade sobre a campanha, ele é a encarnação da cidade assim como o *caudillo* era a encarnação do pampa. Tomando conta da máquina eleitoral, o instituído presidencialismo mostra o domínio da cidade sobre o campo e a rede do oficialismo urbano unifica e centraliza o país sob o poder da capital. Contudo, é necessário observar que a construção de tal sistema é um paralelo formador, de modo que, a cidade assume esse papel por estar alicerçada em uma sociedade tradicional da campanha, o intelectual Herrera se *acaudilla* de certo modo para poder dominar plenamente, ou seja, não há ruptura completa, pois os sistemas de

pensamentos tradicionais estão presentes na sociedade e no governo, bem como nos elementos institucionais e políticos de afirmação do poder.

A sequência de presidentes civis se desenvolve e chega ao poder o presidente José Batlle y Ordóñez, conhecido como um governo inovador e reformador em seus dois mandatos, o primeiro, entre 1903-1907, e o segundo, entre 1911-1915. Esse período político se fez particularmente interessante, pois é nele que as questões sobre a modernização do país e as relações de identidade são abordadas com mais afinco. É nesse período também que Pedro Figari atua efetivamente, tanto na política quanto na arte.

Durante seu mandato Batlle<sup>15</sup> aparece como um conciliador de interesses entre os dois partidos e entre as esferas da cidade e do campo, o Uruguai passa pelo momento de desenvolvimento econômico que o colocará na rota do capitalismo mundial (ODDONE, 1992, p. 130). Em seu primeiro governo (1903-1907), Batlle reorganiza a política, reestrutura e fortalece o país, o presidente é visto como uma promessa de pacificar o país, visto que havia divergências civis que acarretavam conflitos armados<sup>16</sup>. Entre suas ações estão a diminuição da dívida externa, intervenção estatal na economia, ampliação da rede ferroviária e do ensino, protecionismo alfandegário e incentivo à imigração. As propostas de reformas encontravam resistência das elites rurais por que deslocavam o foco da economia, até então ligada ao campo, para a indústria, na cidade de Montevideu. Com isso, formam-se dois polos de ligação política, um modernizador e outro extremamente reacionário. Algumas instituições vistas como estratégicas para a economia, começaram a ser estatizadas para diminuir o custo de seus serviços, e o estímulo à indústria começou a ser difundido, assim como o crédito para as zonas rurais (CABRAL, 2012).

Entre as reformas políticas do primeiro mandato de Batlle, se encontram medidas bastante avançadas, se comparadas ao restante dos países da América Latina, como por exemplo: proibição de crucifixos em hospitais públicos; lei do divórcio; sufrágio para mulheres, imigrantes e operários; escolas direcionadas para mulheres e educação gratuita para todas, nas escolas do interior do país (ALVES DE SOUZA,

---

<sup>15</sup> Sobre esse período duas grandes referências bibliográficas são Marcos Alves de Souza e Juan Oddone, que possuem trabalhos direcionados ao estudo do tema.

<sup>16</sup> Após virar presidente, Batlle enfrenta um levante *caudillo* ligado ao Partido Blanco, o principal expoente e diretor do conflito é Aparício Saraiva. Batlle consegue acabar com os insurgentes em 1904, o que lhe concede maior apoio entre a população civil e fortalece seu mandato. Sobre a guerra civil de maneira mais detalhada, é possível ver em: ESPIELL, Héctor Gros. *La Revolución de 1904 Legitimidad y ilegitimidad: actualización de una polémica*. Montevideo: Taurus, 2004.

2003). O presidente também decreta a separação entre a Igreja e o Estado, possibilitada pela constituição de 1830, na tentativa de restringir a influência da igreja na vida pública e, por conseguinte, nas representações culturais da sociedade.<sup>17</sup> Contudo, algumas das propostas mais famosas do “batllismo” estão ligadas às leis do trabalho, como as oito horas de trabalho diário, regulamentação do trabalho de menores, descanso semanal obrigatório e aposentadoria (ALVES DE SOUZA, 2003, p.43).

O governo de Batlle é intercalado pelo presidente colorado, Claudio Williman (1907-1911), considerado mais moderado em suas ações, devido à uma política de conciliação partidária e que ele desenvolveu medidas de governo de forma mais morosa<sup>18</sup>. O *batllismo* foi uma fonte de modernização no Uruguai e em seu segundo mandato, de 1911-1915, as reformas continuaram. Houve um posicionamento mais intenso frente à questão nacionalista, os cuidados de proteção econômica, as tentativas de união nacional, a diminuição das diferenças entre o campo e a cidade, a reforma de instituições de ensino, o protecionismo alfandegário, as amplas estatizações, os incentivos agropecuários e industriais, o voto secreto e a abolição da pena de morte (ALVES DE SOUZA, 1998). Pedro Figari é um ferrenho defensor da abolição da pena de morte e faz uma importante campanha para o fim da lei.

A modernização contém implicações não apenas econômicas no país, mas também sociais e culturais, nesse momento, o governo sobrepõe totalmente a cidade sobre o campo, e, ao mesmo tempo, retorna e o utiliza como objeto identitário. O passado embasado na tradição de costumes, a importância do pampa e do gaucho ainda existem, “a sociedade uruguaia, durante o *batllismo*, passou a ansiar tanto por mudanças quanto pela manutenção de determinados signos culturais tradicionais” (ALVES DE SOUZA, 2003). A preservação de elementos vistos como tradicionais é intensamente incentivada devido à aproximação do centenário<sup>19</sup> de independência do Uruguai (1911),

---

<sup>17</sup> O aspecto de um Estado laico, obtém êxito no país, visto que muitas datas do calendário católico são ressignificadas no Uruguai, por exemplo, o dia 25 de dezembro (Natal) é celebrado como o dia da família e a Semana Santa é conhecida como a Semana do Turismo, por exemplo. Ademais, nota-se uma política legislativa do Uruguai com forte tendência laica no país, como a legalização do aborto.

<sup>18</sup> No período em que não esteve na presidência Battle estava radicado na Europa, onde durante quatro anos, representando o Uruguai no Congresso Internacional de Haia. Neste período, entra em contato com o sistema político suíço que o influenciará a desenvolver o sistema político do Colegiado no Uruguai. (ALVES DE SOUZA, 2003).

<sup>19</sup> As efemérides cíclicas na história tendem a promover ambientes comemorativos em torno de suas datas de maneira geral, a corporificação da memória nacional em um ambiente público se relaciona com a ideologia política vigente de estabilização e de popularização de interpretações do passado e na institucionalização de práticas simbólicas, postas ao serviço da sacralização cívica do *tempo* - datas de comemorações - e do *espaço* - novos lugares de memória, como estátuas, nomes de ruas, edifícios (CATROGA, 2001). As comemorações em torno da data do primeiro centenário de independência do

impulsionado por este fator, há uma busca de componentes da “identidade” do país, que, em sua narrativa, seleciona a figura do gaúcho como foco de ancestralidade nacional e passa a utilizá-lo como parte central da tradição cultural do país. A figura do gaúcho, forte no período *Caudillista*, se estreita e perde força com o militarismo, e, é quase soterrado no ciclo Presidencialista e Colegiado<sup>20</sup>, reaparece como representação mítica de uma identidade nacional à serviço de um Estado moderno e não mais como uma mão de obra e batalha. A imagem do negro uruguaio não é trabalhada em nenhum desses períodos e é invisibilizada durante décadas. Como abordaremos mais à frente, o negro uruguaio não está em questão, nesse período, como elemento de debate de uma cultura nacional. Figari trará a figura dos *afrouruguaios* para a discussão, com sua temática pictórica do *Candombe*, alguns anos mais tarde.

Pedro Figari, como havíamos inserido no início do capítulo, é atuante na política no período de Batlle e escreve diversos artigos no jornal uruguaio *La Razón*<sup>21</sup>. Esses artigos posteriormente tornam-se um compilado, que vira um livro intitulado “*El Momento Político – 1910-1911*”. O intelectual uruguaio, como já visto, é ligado ao Partido Colorado, contudo, esse fato não o limita a fazer críticas a algumas ações do governo. Em suas palavras iniciais do compilado de artigos, se mostra completamente contrário ao maniqueísmo partidário, pois, o essencial para o autor, é servir o país e estabelecer a paz independente de disputas políticas partidárias, eliminando uma cultura social de violência. Crítica aos caudilhos que vão às armas para conquistar a paz e a dicotômico discurso que agrava as dificuldades da paz política no país.

Em um dos seus artigos, - de seu livro - intitulado “*Nuestro Sentimentalismo*”, explora relações entre nacionalismo, tradição e progresso, que tem respaldo no restante de suas obras. Aborda que o Uruguai é um país cosmopolita e, sendo assim, muito novo para se pensar uma “única família”, sem pensar em sua heterogeneidade.

Por otra parte, si bien se medita, es casi una anomalía mayor aquí que en otro país más secular, que se no haga cifrar nuestro orgullo nacional, en nuestras cortas y muy confusas tradiciones [...] Si

---

Uruguai, podem ser vistas como elementos de ritualização de uma identidade memória que o Estado ampara.

<sup>20</sup> O Colegiado é desenvolvido no *Batllismo* como forma de diminuir a concentração de poder nas mãos do presidente, de forma que não cabe mais a apenas uma pessoa, o Poder Executivo. No Uruguai essa posição é ocupada por nove membros, sendo 1/3 das cadeiras para a oposição.

<sup>21</sup> Jornal fundado em 1878 com inclinações ideológicas ligadas aos liberais do período. Publicava manchetes contrárias ao Governo Militar e, por esse motivo, sofre repressão policial e ataques designados pelo comando do presidente Máximo Santos. José Batlle y Ordoñez era colaborador do periódico, assim como Pedro Figari, ambos ligados à política e às tendências progressistas dos intelectuais da época. Fazem parte de uma geração que formaram diversas agremiações intelectuais no Ateneu de Montevideú na segunda metade do século XIX e colocam o ambiente urbano em efervescência de debates.

queremos avanzar, no lo hagamos con la cara vuelta hacia atrás, sino mirando y fijando los rumbos promisoros del provenir. (FIGARI, 1911, p. 16).

Neste trecho, observa-se seu rechaço à uma política ligada ao culto de um suporte passado tradicional, inicialmente, parece paradoxal essa crítica ao pensamento referente ao orgulho nacional de formação do país que contrariam sua própria produção, uma vez que suas obras possuem temáticas ligadas à nação. Contudo, quando compreendemos melhor seu pensamento sobre o incentivo a criação nacional, nota-se que seu ponto de conflito é uma clara oposição entre sentimentalismo (tradicional, *caudillo*) e entre racionalismo (progresso).

Las declaraciones sentimentales en una era de progreso positivo como es está, nos retardan en nuestros accesos, y no humillan. Seamos conscientes de que si no es ya un bien inmenso, puede serlo el preparar este continente para el culto de los progresos. [...] reemplacemos los impulsos sensitivos por los procedimientos científicos, prestigiados en todas partes. Hay que comprender de una vez que el gobierno debe hacerse con la cabeza, y no con el corazón. (FIGARI, 1911, pp..16-17).

É necessário tornar claro que, Pedro Figari possui uma concepção de regionalismo e nacionalismo baseado em um olhar para o passado, contudo, não fixado no passado. O estudo do passado deve ser científico, deve ter respaldos de “realidade”, pois, o olhar enaltecido do passado se articula por sentimentalismos, não proporciona uma ação de progresso, de maneira que, o antigo é visto como superior ao atual e passa por distorções em sua divulgação política ideológica. Essas oposições se concretizam em seus tomos de “*Arte, Estética, Ideal*”.

Em sua produção, o autor faz abordagens sobre o governo do presidente Batlle, expõe de forma elogiosa às iniciativas do presidente que, segundo Figari, trabalha com o desenvolvimento de ideias, força motriz de mudanças racionais: “*Al poder hay que comprenderlo como al capital, con la única fuerza que puede vencer: las ideas*” (FIGARI, 1911, p.14). Ambos partem da mesma premissa de modernização e progresso do país<sup>22</sup>, o que faz com que os pensamentos convirjam e Figari mostra seu apoio e defendendo o presidente.

A mi juicio, su característica es el culto del carácter, de la personalidad. [...] su acción hay siempre una base de profunda reflexividad que la determina [...] incisiva de la acción si bien la

---

<sup>22</sup> Como participavam dos mesmos núcleos político e intelectual do período, Pedro Figari e o presidente José Batlle y Ordañez mantinham uma relação por vezes estreita. Contudo, as relações políticas e pessoais das duas personalidades, como aponta Arturo Ardao (1970), não foram ainda historiadas apropriadamente a fundo.

observa, está siempre al servicio de la idea, que prevalece en el cuadro amplio y tenaz de todas sus luchas cívicas y políticas. [...] Tanto en su acción anterior a la presidencia como en la presidencia misma, se ha preocupado siempre de construir seriamente el concepto de la nacionalidad, *en la órbita de las ideas*. Esa es su grandeza. (FIGARI, 1911, pp. 55-56).

Nota-se, mais uma vez, o apoio explícito à ideia de construção de nacionalidade baseada no progresso. Segundo Pedro Figari, as nações novas da América devem formar uma produção local de pensamento, produção material, formas de educação, desenvolvimento artístico e, por conseguinte, uma identidade nacional balizada por ações modernizantes. Ou seja, uma produção moderna que observa o regional a fim de utilizá-lo de forma singular, explorando as capacidades do país e formando indivíduos que possam suprir as necessidades da nação, sem importações exteriores. A concepção de modernização de Figari entende o passado com o intuito de utilizá-lo como identificador de uma cultura autóctone que deve ser fomentada, porém, se adaptando às novas demandas de formação do Estado Nacional, sempre para desenvolver a sociedade e o passado não deveria reger as atuações presentes, e sim ser parte do conhecimento social integrado a história dos indivíduos do país. Esse contrapeso comparativo de tradição sentimental, em que o passado tende a ser enaltecido e ordena o presente, e do progresso racional, em que o passado é observado como aprendizado, é percebido por Pedro Figari em comparação à Europa:

Si á algún estadista europeo se le hiciera saber que en el nuevo mundo también actúan tan irreflexivamente las fuerzas reaccionarias, exclamaría: ¡No me diga! Aquí estamos luchando por ideales modernos en estas viejas sociedades que tienen tantas tradiciones, muchas veces seculares ¿y allá luchan por obtener lo que repudiamos? ¡Y todavía involucionan revolucionariamente? Mientas nosotros bregamos por modernizar estas añosas sociedades cultas, en el campo de la evolución pacífica ¿bregan ustedes por anticuar sociedades nuevas, vírgenes, y todavía lo hacen revolucionando? (FIGARI, 1911, p.63).

As abordagens comparativas que Pedro Figari faz entre o Uruguai e a Europa são constantes em sua produção escrita. Em um artigo publicado no jornal *La Razón*, intitulado “*Industrialización de la América Latina Autonomía e Regionalismo*” (1919), o autor observa o cenário econômico do pós-guerra<sup>23</sup>, enfatizando a necessidade do governo uruguaio em investir massivamente na industrialização, acredita que as relações econômicas industriais fazem parte da questão nacional. Em sua visão de conjuntura do ambiente econômico e político, manifesta que a Alemanha obtinha

---

<sup>23</sup> O pós-guerra aqui citado se refere ao fim da Primeira Guerra Mundial.

tamanha força devido à sua hábil capacidade e incentivo industrial, possível pela ratificação dos usos tradicionais de suas riquezas e readequação de seus materiais para suprir as novas exigências de seu tempo. Aqui, mais uma vez, expressa sua concepção de que o regional deve ser utilizado de maneira cambiante para dar conta das novas demandas complexas de desenvolvimento social. No mesmo artigo, analisa como os Estados Unidos é uma nova potência e relaciona seu destaque na economia mundial com o desenvolvimento de sua indústria.

Com esses exemplos, sintetiza sua proposta: “*O nos industrializamos o nos industrializan. Se ha puesto ya tan manifiestamente la mira de la iniciativa extranjera sobre nosotros, sobre nuestras riquezas regionales*” (FIGARI, 1919, p.1) é quase inevitável, em sua visão, uma ação industrializadora em seu país. Seu entendimento sobre a utilização de riquezas regionais para o crescimento do país, dialoga abertamente com suas concepções sobre arte, educação e identidade; o autóctone é utilizado de forma constantemente remodelada para responder às necessidades locais e colaborar para o progresso social, sendo necessária uma articulação nacional para o desenvolvimento do país. Figari propõe uma atuação humana integral, em outras palavras, acredita que um princípio básico rege todas as ações humanas: a evolução, - contínuo grau de complexidade da sociedade-, e, as adaptações decorrentes da evolução resultariam os progressos. Integra sua proposta nacional e regional, essa perspectiva:

Cuando he lanzado la idea de regionalizar nuestra obra, como obra americana, a algunos espíritus deslumbrados en demasía por el brillo de las culturas tradicionales del Viejo Mundo, han parecido una utopía, cuando no una insensatez, dicho programa, que es sencillamente de buen sentido. Fuera que la autonomía es el único atributo digno, del civilizado, se comprende que no se trata de hacer tabla rasa de los preciosos tesoros acumulados por el Viejo Mundo, ni por nadie que haya hecho algo valedero en toda la caparazón terrestre, sino, al contrario, de utilizarlos con criterios propios y no por imitación o psitacismo, simplemente: eso es regionalizar, según lo entiendo, y eso lo aconseja la más sanchesca cordura. En otras palabras: es trabajar guiados por la propia mente, sin olvidar lo aprovechable que se ha hecho por quienquiera que sea. Claro que esto implica tomar nota de las peculiaridades ambientes, y más claro aun que esto, es una necesidad y una ventaja. (FIGARI, 1919, p. 03).

Seguramente, as ideias de Pedro Figari sobre a produção de uma política, economia e cultura locais, estão inseridas dentro de um debate intelectual uruguaio do período que versava sobre as questões nacionais. As relações de uma nacionalidade não se restringem a atuação artística e englobam uma observação ampla da produção do país. Como o autor considera, não se trata de excluir as manifestações modernas da

Europa, mas sim de buscar a criação de manifestações autóctones do país, pensando especificidades locais e a criação subsídios para produção nacional. Mesmo ciente das questões econômicas e políticas do país, o autor concentra-se em promover locais que possibilitem pensar o nacional, a partir do próprio Uruguai, para afasta-se de importações estrangeiras; na esfera cultural artística, o autor apresenta propostas para a criação da “*Escuela de Bellas Artes*” (1900) e da “*Escuela de Artes de Oficios*” (1910). São em seus trabalhos pictóricos e escritos que se tornam mais evidentes suas percepções acerca da produção nacional e identitária do país.

Na segunda metade do século XIX, o Uruguai havia se afastado dos ciclos *Caudillista* e Militar de governo, ao pensar o nacionalismo e uma produção do país voltada para o passado e, localiza no gaucho, o elemento de emancipação e ancestralidade da nação. A imagem do trabalhador do campo se tornou distante e fantasmagórica dentro do cotidiano urbano, esse afastamento proporcionou a possibilidade de ressignificação desse indivíduo, pelas narrativas e pelos dispositivos do período. Com o crescimento urbano, o surgimento e com o fortalecimento de instituições públicas, há uma efervescência de ideias e propostas doutrinárias, não só no Uruguai, mas também no mundo, propiciando assim uma nova geração de intelectuais que irá formar um corpo de debate sobre a nação e seus símbolos, a chamada “geração uruguaia dos 900”, a qual Pedro Figari está incluído.

### 1.3 O ESTADO DA ARTE NO URUGUAI: TRADIÇÃO E CRISE

Os dispositivos artísticos que auxiliam a construção de uma identidade nacional no Uruguai têm uma longa historicidade. O ambiente de produção artístico uruguaio passa por diversas movimentações de elaboração de tradição<sup>24</sup> e crise ao longo de sua história, durante os séculos XIX e XX. A produção artística no Uruguai, está ligada inicialmente a uma elaboração em torno da tradição dos cronistas estrangeiros<sup>25</sup>. Um dos artistas que fornece grande base usada pela tradição acadêmica é o espanhol Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1788-1865), nomeado primeiro litógrafo do Estado em 1843 e visto como pintor oficial na segunda metade do século XIX. Ele desenvolveu uma série de produções que transitavam entre as temáticas de paisagens, retratos e costumes. Possui o primeiro atelier de litogravura em Montevideu, em 1838, suas gravuras são bastante valorizadas à medida que versavam sobre os temas clássicos da academia.

Produzindo também um respeitável número de óleos que se referem à episódios históricos, sua produção gira em torno de temas bem aceitos tanto na academia quanto nos padrões de erudição dos atuantes do governo. As obras de Juan Manuel Besnes e Irigoyen não têm apenas uma finalidade estética, mas também uma função de testemunho e didática. Sua produção como litógrafo começa a decair visto que a hierarquia das gravuras no contexto artístico entra em declínio após sua massiva utilização publicitária (LINARI, 2000, p.15).

Contemporâneo a Besnes, atua um dos mais conhecidos e importantes artistas da arte uruguaia de extrema importância para permanência da tradição e produção de arte nacional, Juan Manuel Blanes (1830–1901). O pintor se dedicou aos temas prestigiados e produziu, majoritariamente, do gênero histórico. É o autor de um dos quadros mais emblemáticos da história uruguaia, “*El Juramento de Los Treinta y Tres Orientales*”. Quadro feito retratando bravos platinos que libertaram a Cisplatina do Império brasileiro, uma das imagens mais singulares e canônicas na história da arte uruguaia<sup>26</sup> e

---

<sup>24</sup> Tradição aqui é entendida como um sistema de transmissão ao longo do tempo, uma reprodução de princípios e normas que por reprodução, é preservada e perpetuada por instituições em bases homogêneas. Esses sistemas e normas, que são perpassados ao longo dos tempos, são afirmados e reconhecidos por entidades legitimadoras. No caso da arte uruguaia, o tradicional é embasado por padrões europeus de uma produção artística academicista clássica.

<sup>25</sup> Alguns estrangeiros que possuíram visibilidade como pintores cronistas nessa época são: Juan Leon Pallière (1823 – 1887), Emeric Essex Vidal (1791 – 1861) e Adolphe D’Hastrel (1805 – 1874).

<sup>26</sup> O quadro de Blanes está inserido dentro do momento da celebração dos cinquenta anos de libertação do Uruguai do domínio brasileiro. Gerardo Caetano aborda que “Sin duda unos de los cuadros más emblemáticos que perfilan na construcción del relato de imágenes del pasado nacional. En una biografía sobre el pintor publicada en 1931, José Fernández Saldaña narró con nostálgica las peregrinaciones multitudinarias que confluyeron en el taller Blanes en 1878, cuando la pintura fue presentada al público

amplamente utilizado em livros escolares e na moeda nacional. Sendo assim, uma imagem aplicada pelo Estado como difusão de sua ideologia nacional e na propagação da ideia de nacionalismo, que utiliza o meio artístico como mais um eixo de difusão de identidade memória. (ACHUGAR, 2008, p.216).



El Juramento de Los Treinta y Tres Orientales.  
Juan Manuel Blanes  
Óleo sobre tela  
1875-1878.- 311 x 564cm.  
Museo Blanes - Montevideú, Uruguai.

A construção do quadro é cheia de implicações de análise e extensa simbologia, contudo, o destaque que será frisado nessa pintura em diálogo com o objeto de estudo da atual pesquisa, são os de seus personagens como grupo. Blanes focaliza o imaginário nacional em torno do corpo masculino e militarizado, com traços claramente caucasionos e de acordo com as representações clássicas. Sendo assim, seleciona e oblitera parte dos integrantes do território uruguaio, visto que muitos dos *criollos* integrantes dos trinta e três orientais eram mestiços e, por conseguinte, continham outros traços fenotípicos. Blanes exerce, como expressa Peluffo Linari:

[...] reiteración iconográfica se ha ejercido con el expreso propósito de consolidar ciertos hitos de nuestra nacionalidad en formas de estereotipos gráficos, imágenes de un pasado que se supone congelado, de un destino histórico ya consumado, inerte. (PELLUFO LINARI, 2000, p. 16).

---

“días hubo en que el número de visitantes llegó a mil. Los admiradores del pintor, los descendientes y deudos de los treinta y tres, las corporaciones oficiales y las sociedades particulares renovaban a porfía, delante del cuadro, felicitaciones y coronas con cintas nacionales e inscripciones patrióticas y ramos de flores” (CAETANO, 2004, p.18).

O ambiente em que Blanes está circunscrito, lhe concede aporte para desenvolver sua arte e sua forma está dentro dos padrões europeus acadêmicos<sup>27</sup> de produção, seguindo as leis universais da arte<sup>28</sup>. Sua temática está em sintonia com a proposta do Estado e, sua produção pictórica, contém o caráter nacional que o país pretendia difundir, de lutas e conquistas em um passado idealizado e heroico. Blanes está imerso em um contexto social e cultural que fomenta sua produção e a absorve, de forma que, na segunda metade do século XIX, sua produção preenche bem a pauta político-cultural que o Estado pensa em consolidar como nação, auxiliado pela difusão de imagens memória (TRIGO, 2005).

A instrução educacional de Blanes se faz interessante na análise à medida que possui uma formação na Itália e iniciou na academia em meio ao ambiente europeu que começava a repensar o fazer artístico. A Itália debutava seu pensamento de união política nacional, havia jovens pintores que questionavam a rigidez acadêmica e buscavam novos meios de produção com a cor livre e técnicas de pincelada mais densa, que estavam ligados aos novos pensamentos que também ocorriam na França, germe do movimento chamado de Realismo, com preocupação do caráter social.

Mesmo nessa inicial efervescência de pensamentos, Blanes, permaneceu rígido em sua produção, apesar de conhecedor das novas tendências, manteve-se próximo às produções chamadas de “neoclássicas”<sup>29</sup>. Embasado nessa linha artística, Blanes, busca tornar-se um “pintor americano”, com o projeto de representar a unidade política, buscando conciliar a austeridade moral do estilo republicano e a tentativa de plasmar as virtudes patriarcais, além de, como escreve Gabriel Peluffo Linari, “*crear el mito fundacional a partir de lo verosímil cotidiano; unir tradición y contemporaneidad, en la utopía de una política de fusión nacionalista*” (2000, p.19).

---

<sup>27</sup> A arte acadêmica ou academicista é utilizada como conceito de uma produção balizada por um ensino institucionalizado de formação artística europeia predominante entre os séculos XVI e XIX. Os estudantes eram ensinados a pintar com premissas de um rigor formal que buscava a “beleza ideal”, com equilíbrio das figuras, cores e perspectivas que se aproximam da verossimilhança.

<sup>28</sup> Blanes estudou por anos na Itália onde aprendeu com seu mestre, Antonio Ciseri, os preceitos da disciplina acadêmica e as “leis universais da arte”, como o rigor do desenho, o estudo e uso da perspectiva, a preocupação com a disposição da composição do quadro e os usos da cor, sombras e transparências.

<sup>29</sup> O trabalho compreende que os recortes segmentados produzidos pela história da arte que a divide em estilos e escolas, acaba por limitar as relações de múltiplas temporalidades das obras. Contudo, não é o foco da atual pesquisa fazer uma digressão sobre a relação de artistas incluídos e omitidos dentro de tal recorte estabelecido pela historiografia da história da arte. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Blanes segue a ideia de produção da *mímese*, na busca de plasmar suas obras de maneira que fossem “fiéis ao passado”, detalhadamente, pensa que seu trabalho é quase científico conforme busca reconstituir exatamente o ocorrido. O pintor tem amplo reconhecimento pelos naturalistas da época, que identificam primor em seu trabalho, no entanto, é essencial lembrar que a reconstrução do passado por meio da pintura é algo arbitrário. Como já abordado por Georges Roque (1997), a própria produção do artista é uma produção imaginada do local que ele retrata, as paisagens não são pintadas em meio à paisagem que ela mostra, o pintor fabrica um espaço, em nenhuma instância é uma reprodução fidedigna ao passado ocorrido. A imagem não pode ser observada como uma representação fiel do passado, mas sim, como uma intencionalidade ideologizada de representação do passado, aqui sendo atrelada à construção da identidade nacional. Há ramificações temporais em qualquer produção e Blanes, as dispõe com uma pintura romântica do passado, alicerçada em uma identidade que deve ser fortalecida no presente e projetada, com respaldo do passado, o futuro da nação em essência identitária.

Blanes difunde a imagem de seu país com estruturas rígidas, seu rigor apenas se flexibiliza ao retratar a figura do gaúcho, porém, não com total mudança. As figuras do pampa são representadas de forma teatralizada ou posada, obviamente são imagens de uma memória imaginada de Blanes, à medida em que, seus modelos não são reais<sup>30</sup>, é por isso em cheque à noção de *mímese*. O autor faz uma criação pitoresca e exótica do gaúcho, com um certo olhar do meio rural e, cria após uma assepsia histórica, um sujeito (ADES, 1997) com postura altiva, bravo, fisicamente forte e inegavelmente caucasiano, reproduzindo os padrões estéticos clássicos europeus. Suas produções são feitas no período de decadência da sociedade rural e do tipo gaúcho no país, período anteriormente analisado nesta pesquisa.

A produção acadêmica tradicional de arte no final do século XIX, começava a absorver pequenas modificações e afirmava muitas permanências. O consumo de arte não girava apenas em torno da máquina oficial do governo que difundia sua ideia de nação. Famílias abastadas, contratavam retratistas com frequência, fazendo o gênero retrato ser longamente trabalhado e conhecido nas mãos dos artistas do último quarto do século XIX. Os artistas que trabalhavam com o gênero, além de produtores das obras

---

<sup>30</sup> Blanes pinta sua série de gaúchos quando está na Itália, fazendo com que modelos utilizem o vestuário do pampa para pintá-los. Seus gaúchos são idílicos, em um tempo e espaço congelados no imaginário do pintor.

oficiais, eram Eduardo Dionisio Carbajal (1831 – 1895) e Domingo Laporte (1855 – 1928), nomes famosos nos círculos artísticos e políticos, ambos, perpetuaram a produção de Blanes em quadros de teor histórico e formalidade tradicional (LINARI, 2000, p.34).

Contemporânea à produção tradicional bem aceita, iniciam pequenos acontecimentos de reflexão em relação à produção de arte. Os debates europeus acerca dos artistas, da arte e da estética filosófica, chegavam parcamente em solo uruguaio. O debate na banda oriental versava sobre o crescente movimento chamado de “realista”, que tomava corpo na França. A circulação de ideia é permitida pelo grande número de intercâmbios ocorridos no período entre o Uruguai, o velho continente e a Argentina.

Um dos primeiros artistas que promove algum afastamento com a tradição é José Miguel Pallejá (1861 – 1887), que se vale de preceitos e formas do realismo em suas obras. Trazia em sua produção ares de renovação na arte nacional, plasmando paisagens locais. Como Pallejá não tinha ambiente de fomento para sua arte, Pallejá, acaba por trabalhar mais como retratista e paisagista, assim como os demais pintores de sua época.

No início do século XX, a frágil resistência às novas ideias artísticas se rompe e uma nova geração de artistas e críticos surge no Uruguai, entre eles Pedro Figari. O grupo uruguaio dos anos noventa é composto de forma heterogênea por integrantes que não formavam exatamente um núcleo unificado da sociedade (MARRUGAT, 2002). Os pintores desenvolvem novas incursões pictóricas como podemos observar nas primeiras pinturas de Pedro Figari, como o quadro “*Arroyo Miguelete*”. O arroio é um dos principais recursos de água do departamento de Montevideo, se estende de norte a sul do departamento, inserido no meio urbano, é envolto em árvores ao longo de seu percurso. As camadas de tinta bem frisadas, mostram a presença do artista da obra, incide dentro do espaço da obra possíveis feixes de luz no arroio, mostra ao menos dois pontos de incidência de luminosa (ao fundo e à esquerda). A perspectiva de profundidade é concedida pelas direções da massa pictórica na tela, em camadas verticais e horizontais, que mostram uma linguagem artística distante da ideia de reprodução fidedigna da paisagem. As cores das árvores ao entorno do arroio, refletem na água, sendo identificado o espelhamento apenas pelos paralelos de tonalidade existentes na produção. O quadro faz parte das novas experimentações que deveriam observar o local a partir de suas especificidades regionais (fauna e flora) e as cores influenciadas pela incidência da luz local.



*Arroyo Miguelete.*  
Pedro Figari.  
Óleo sobre cartão.  
1912 - 40 x 60cm.

Museu Nacional de Belas Artes Juan Manuel Blanes - Montevideú, Uruguai.

Os artistas se aproximam da arte francesa chamada “impressionista”, vista anteriormente como uma arte degenerada, e, tomam contato com novas formas de criação plástica, afastam-se paulatinamente da rigorosa academia italiana de formação<sup>31</sup>. No quadro anteriormente citado de Figari, é possível encontrar fragmentos dessa permanência pictórica, que pode ter ocorrido de forma consciente ou inconsciente em sua produção, ao passo que, podemos encontrar ecos com a produção de Claude Monet (1840-1926), desde a profundidade da perspectiva concedida pelas camadas de pigmentação da obra, quanto os traços de tinta que se mesclam e a quantidade de massa pictórica, como em sua tela “*The Rocks at Belle-Ile, The Wild Coast*”, de 1886. A movimentação do mar em contato com as rochas e o choque das ondas possuem pinceladas densas mesclam cores e textura da superfície irregular do rochedo, que parece ser observado de um ângulo superior, para proporcionar a imagem de um provável penhasco.

---

<sup>31</sup> A produção artística italiana não era homogênea, havia movimentos italianos concomitantes à produção acadêmica, como o chamado *Macchiaioli*, que propunha uma produção renovadora da pictórica nacional, os artistas trabalhavam com manchas de cores e com contrastes claros e escuros.



The Rocks at Belle-Ile, The Wild Coast.  
Claude Monet.  
Óleo sobre tela.  
1886 - 65 x 81,5cm.  
Musée d'Orsay - Paris, França

Entre os poucos nomes que introduzem a produção modernista, estão Carlos Federico Sáez, Milo Baretta, Carlos María Herrera e Pedro Blanes Viale<sup>32</sup>. Os artistas da renovação abordam uma nova temática em suas produções, afastam-se dos gêneros tradicionais e experimentam a observação ao ar livre. A interferência da cor e da luz em suas produções e as paisagens rurais detêm de uma importância ao contrário da produção anterior, esses aspectos eram apenas de pano de fundo da obra. Como analisa Gabriel Peluffo Linari:

El rescate, dentro de nuevos parámetros estéticos, de un concepto metafísico de la Belleza, que había sido acuñado por el espiritualismo del siglo anterior y que se sustanciaba en el refinamiento mundano del novecientos, fue uno de los propósitos (a veces explícito y a veces no) de estos abanderados de la renovación pictórica nacional. (LINARI, 2000, p. 52).

Os artistas da nova geração obtiveram um relativo reconhecimento, Pedro Blanes Viale, por exemplo, recebe a premiação em segundo lugar no concurso *Afficher*,

---

<sup>32</sup> Importante ressaltar que, mesmo com os novos artistas trazendo uma estética modernista, o meio uruguaio ainda era predominantemente tradicional nas artes, seguida por anos da visão elitista e clássica do conceito de belas artes.

em 1900, concurso organizado por Pedro Figari (LINARI, 2000, p.52) que já estava em consonância com as novas tendências de estética e crítica de arte, como veremos posteriormente. Contudo, o governo não apoia em nenhuma instância tais tendências, tampouco absorve as inevitáveis modificações, nem seguem os debates que estão ocorrendo no meio artístico no início do século XX, e continuam a premiar e promover estatuárias com um padrão tradicional, enaltecendo a figura progressivamente *idomítica*<sup>33</sup> do *gaucho* (TRIGO, 2005). Até o ano de 1937<sup>34</sup>, não havia regularidade de concursos e salões de arte no Uruguai. O fomento aos concursos nacionais artísticos, premiações dos vencedores e as temáticas dos editais eram feitos esporadicamente, sob a tutela do Estado ou pela iniciativa privada relacionada com a esfera política do país. De maneira que, as produções artísticas vencedoras estavam de acordo com os preceitos que preenchiam a pauta político-cultural do Estado e da elite.

Em semelhante nível de produção à temática do *gaucho*, as paisagens são intensamente produzidas no início do século XX, o romantismo em permeabilidade com o neoclássico na Europa, havia posto seus olhos no gênero desde o século XVII, no entanto, é no início dos novecentos que a temática ganha grande expressão no Uruguai. Enquanto na Europa as paisagens tendem a promover o caráter nacionalista em um período de busca por suas raízes nacionais (ARGAN, 1993), no Uruguai, pensa-se a paisagem a partir da liberdade artística de experimentação. Produzem-se planícies, jardins e cotidiano urbano com certos tons de decorativismo e a valorização do ambiente promove interesse pelo nacional, regional. Começa um pensamento da criação de artes próprias uruguaias, afastadas das diretrizes europeias, sejam elas tradicionais ou de vanguarda.

O pensamento sobre a arte voltada para o país, suscitou novos debates e, como expoente desse pensamento, temos a obra de Pedro Figari. Em 1912<sup>35</sup>, imerso no processo de críticas ferrenhas à tradição e ativo pensador de uma arte nacional publica o ensaio “*Arte, Estética e Ideal*”, no qual disserta sobre as novas concepções de ação

---

<sup>33</sup> Neologismo composto a partir das palavras “ideologia” e “mito” com dupla natureza discursiva que integra o racional (construção histórica) e o pré-racional (mito). O *Ideomito* é um conglomerado simbólico que sintetiza os difusos componentes do imaginário, onde residem os desejos do indivíduo e seu grupo, interesses que são inseridos em um discurso racional com o qual geralmente se identificam nas ideologias. Sua índole simbólica e ancoragem no substrato pré-racional, lhe proporciona uma enorme resistência à modificação histórica. No entanto, se permite a novas elaborações de diferentes versões de acordo com a instância histórica que está, trazendo em si traços e atribuições a históricas (TRIGO, 2005, p. 1025).

<sup>34</sup> Em 1937, ocorre a primeira “*Exposición anual de Bellas Arte – Salón Nacional*” no Uruguai, o evento ocorre de forma anual ainda atualmente.

<sup>35</sup> Um ano após as iniciais celebrações do centenário de independência do Uruguai (1911).

artística e os parâmetros de arte no Uruguai, a obra será analisada com mais aprofundamento nos subcapítulos posteriores. O que fomenta a reatividade da produção de Pedro Figari é refletir sobre o nacional a partir de elementos autóctones, e, fazer uma revisão do que é dado como uma história de formação do país homogeneamente e estática.

Pedro Figari propõe uma nova produção artística que dialoga não apenas com a sua produção escrita, mas também, com seu projeto de nação progressivamente autônoma em suas áreas artísticas, econômicas, escolares e culturais. Para o pensador uruguaio, a grande barreira para tal progresso nacional é o enaltecimento passado. As implicações de sua visão do passado devem ser analisadas, pois, os projetos acerca das modificações do presente e dos respaldos futuros, derivam uma melhor compreensão do autor sobre o passado.

O pintor uruguaio, expõe outra visão histórica da construção de identidade do país, por meio de sua produção escrita e artística. Figari acredita que a não aceitação de suas propostas de mudanças nacionais está fundamentada na condição de um pensamento tradicional, combativo às mudanças. Essa concepção estaria alicerçada nos indivíduos da sociedade de maneira ampla, de forma consciente e inconsciente, e, por conseguinte, nas convenções institucionais que, segundo Figari, afirmavam um passado intocável, e impossível de ser revisto. Em outras palavras, o passado (tradição), como uma certeza plena e sem falhas, categoriza a história e a identidade do país platino como heroico, masculino, militarista e de fenótipo caucasiano. Sendo assim, a falta de revisão do passado é observada como um impedimento de progresso, pois, a visão de um passado estanque e louvável é a premissa para a falta de modificações, como escreve o autor:

A muchos espíritus se les impone de tal manera la tradición, que una duda acerca de su autoridad o de su prestigio pareceles una irreverencia, cuando no una herejía. Para ellos, la sabiduría de nuestros antepasados no puede ser sobrepujada. De ahí que sean tan pocos los que inquietan libremente sobre lo tradicional, para saberlo que hay de aprovechable y de verdadero en esos antecedentes, y lo que hay de falso, para rectificar sus juicios. Entretanto que éstos se hallan espoleados por la curiosidad y la duda, aquéllos viven petrificados, a veces, en un orden de ideas cuyo germen inspirador acaso dada de los días más nebulosos de la prehistoria. Para éstos, el progreso es una adversidad, y no pudiendo dar máquina atrás para reconstruir el pasado, protestan contra la evolución natural. (FIGARI, 1988, pp. 199-200).

O estudo dos ditos pretéritos perfeitos da nação fomentam a produção fantasmagórica do passado exaltado, vistas em práticas artísticas que idealizam o

passado e que, acima de tudo, não usam elementos locais, como materiais de produção, para evidenciar a arte e a identidade nacional. Para Figari, as produções artísticas, como as de Juan Manuel Blanes, de Zorrilla de San Martín e de José Belloni, promovem o nacional a partir de ensinamentos e expressões europeias, o passado nacional seria produzido visualmente dentro de uma estética academicista e distorcida por uma história nebulosa, repleta de indivíduos inexistentes nas formas em que são mostrados. Para ele, quando mais se admirava o distante pretérito, mais se afastavam de uma arte nacional, mais idealizado o passado se tornava, visto que era passível de interpretações tão distantes que se tornavam inquestionáveis e fictícias. A arte nacional deveria observar o Uruguai do presente, vivo e com cores regionais, deveria fluir para modificações naturais, que em sua visão, seriam inevitáveis. Contudo, não era assim que o pintor uruguaio encontrava as obras de seu período:

[...] fruto de una falsa idealización retrospectiva, insana, que no deja ver las cosas como son, hace que se malogre el presente, que es el mayor bien posible y que, por lo demás, es. Este espejismo, que nos muestra como superior la serie de “presentes pretéritos, tanto menos envidiables cuanto más lejanos, se ofrece, así mismo, para muchos, con una magia irresistible. [...] Esto es lo que hace del ensueño un valor prodigioso, y del arte aplicado a plasmar el ensueño una forma de arte superior e insuperable. Desde esa cumbre fantástica, todo resulta pequeño, aún lo más estimable y admirable. Este “vicio de conocimiento” es necesariamente de malas consecuencias, todas a deplorarse. [...] vive aún con cierta holgura toda esa legión de dioses y semidioses, que se forjó acaso con la simple narración de las proezas que se atribuyeron a los viejos héroes, los que lucían necesariamente más aún que nosotros. (FIGARI, 1988, pp. 200-201).

A proposta de inovação de Figari, que, fundamentalmente, desloca a identidade do país ao incitar uma revisão artística e histórica, mostra que o pintor uruguaio está em um entre-lugar na narrativa e na produção pictórica. A pauta da nação é preenchida pelo bem aceito academicismo. As reinterpretações históricas que fomentam uma identidade balizada pelo heroico *gaucho* e homogeniza o país a partir desse asséptico historicamente acaba por obliterar as heterogeneidades e toda a efervescência da nação da primeira metade do século XX. Figari expressa que o olhar voltado ao passado constrói o presente de forma idealizada, não indo de encontro à noção de uma nação moderna. O autor pensa o presente e as melhorias de sua sociedade complexa como produtores de uma nacionalidade, um projeto de nação que englobaria o presente uruguaio com muitos elementos de seu passado. Sendo assim, os cidadãos do país deveriam estudar, produzir e construir um país moderno, que olharia o passado como

raízes, - não idílicas -, mas como elementos que integram a nação que está sendo debatida na primeira metade do século XX.

A multiplicidade étnica que compõem a sociedade uruguaia é um fator que deveria ser abordado nos debates acerca da nação, já que são integrantes de uma sociedade moderna, que deveria pautar essa composição no que tange identidade do país. Para a formação efetiva dos uruguaios dentro da perspectiva artística nacional, Figari desenvolve uma série de disciplinas que fariam os cidadãos assimilarem seu ambiente e território como fator principal de matéria. Pedro Figari funda, entre 1915-1916, as seguintes oficinas e cursos: *Taller de Dibujo del Natural*, *Composición Decorativa y Pintura*, *Clase de modelo Vivo*, *Soldadura Autógena*, *Fundición en Fierro y Bronce y Sección de Fundición de Bronce a Cera Perdida*, *Fraguado y Repujado Fuerte en Metales*, *Sección de Rodados y Muebles Rústicos*, *Mueblería y Taracea*, *Escultura en Madera*, *Alfarería*, *Mimbres y Juncos*, *Vitraux*, *Labores Femeninas e Solfeo y Canto Coral*. Todos esses cursos e oficinas tinham como finalidade a produção de uma “cultura nacional”. Com a formação desses estudantes, o Uruguai teria uma gama de indivíduos que produziriam artes autônomas nacionais, utilizariam o material local e estariam emancipados de estudos apenas de origem europeia. Ele acreditava que os alunos formados transformariam radicalmente o país com uma produção autêntica da nação.

Nas palavras de Figari, todos devem educar e todos devem ser produtores-criadores, o país inteiro deveria ser uma escola, todo o sistema educativo deveria trabalhar com a noção máxima de cidadão com produtor-criador da República, essa, que nada mais é que uma grande oficina-escola (ANASTASÍA, 1975). O intelectual uruguaio em seu “*Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*”, de 1917, escreve que “*Desde la infancia deben asociarse el ingenio y la acción dirigidos al fin productor para crear hombres capaces de utilizar las riquezas nacionales*” (FIGARI, 1917, p. 88), assim, haveria a emancipação e criação de uma arte e indústria nacional, provocado pelo conhecimento das riquezas nacionais por esses indivíduos transformando cultura do país.

Ainda dentro da proposta nacional de ensino que fomentaria uma sociedade consciente de sua cultura e, por conseguinte, sua identidade, Figari expressa que a modificação da produção local seria o fôlego de transformações para as novas necessidades que o Uruguai moderno apresentava. Haveria a possibilidade de uma revisão histórica e artística da nação, que, a partir de premissas inovadoras, iria aclarar a

obsolescência do passado tradicional arraigado nas produções academicistas. Essa produção consciente seria realizada pelo auxílio da escola na formação do cidadão, explicita Figari:

Todas las escuelas deben aplicarse a fomentar la producción en la forma más efectiva posible, de modo que acostumbre el alumno a trabajar pensando y pensar trabajando. Esto conducirá a una constante experimentación, la que ha de ser de efectos preciosos para el país; y, por otra parte, este plan será también eficaz para hacer la selección vocacional. [...] en el sentido de atender de la manera más consciente posible nuestras necesidades primordiales, mediante un juicioso aprovechamiento de las materias primas nacionales. (FIGARI, 1917, pp..90-91).

A proposta de modificação efetiva na narrativa nacional para o autor, se centrava no ambiente de ensino, em todos os níveis, a escola seria o órgão nacional que iria conduzir sua cultura e a produção de arte autóctone. No entanto, as propostas de Figari não são bem aceitas e ele se afasta da direção da Escola de Arte e Ofícios em 1917, e, a partir desse momento, se intensifica sua produção pictórica, o artista plasma suas ideias escritas em obras, que mostram a nação de uma forma autêntica para o período.

Como na composição de sua obra “*Grito de Asencio*”, o pintor, mostra gauchos com a roupas típicas, característica recorrente nas representações do artista uruguaio, o identifica com sua vestimenta mais onerosa em um ambiente cotidiano. O arranjo da tela, coloca dois gauchos montados em seus cavalos no centro da tela, a visão é direcionada diretamente para os dois personagens centrais, ao redor desses personagens, é construída uma cena solene e respeitosa, pois, Pedro Figari revisita um momento histórico ao pintar este quadro.

O acontecimento histórico chamado de “*Grito de Asencio*” ou de “*Admirable Alarma*”, ocorre em 28 de fevereiro de 1811, quando uma junta de *criollos* decide pela primeira vez, se organizar e iniciar ações contra o governo espanhol que dirige a colônia. A reunião de decisão haveria sido feita nas margens do *arroyo Asencio*, derivando o nome histórico do acontecimento (THOMAS, 1957). A tela de Figari é formada por diversos gauchos com vestimentas típicas, contendo algumas especificidades que possibilitam a identificação de personagens com traços indígenas, como os três personagens à direita do quadro e um personagem à esquerda, com seus cabelos negros com uma faixa, desprovidos de chapéus e roupas que os identificam como trabalhadores do campo, com o *chiripa*, o tirador e calçando o chamado *garrão de potro*.



*Grito de Asencio.*  
Pedro Figari.  
Óleo sobre tela.  
1925 - 58 x 108 cm.  
Museo Figari - Montevidéo, Uruguai.

A tela mostra acontecimentos simultâneos, os *gauchos* centrais parecem iniciar uma marcha aparentemente tranquila enquanto os que estão ao redor, observam; ao fundo, duas mulheres acenam um adeus com seus lenços, respectivamente, - da esquerda para direita-, branco e vermelho. Os tecidos das mulheres fazem par com os lenços que envolvem o pescoço dos homens à cavalo, o uso desse adorno, sugere na época em que Figari o pintou, indivíduos coligados com o Partido Nacional (Blanco) e o Partido Colorado (Vermelho), núcleos políticos conhecidos como opostos. No entanto, o pintor uruguaio os coloca lado a lado em um momento histórico visto como início de descolonização nacional, diluindo possíveis protagonismos, é uma cena de integração do país.

A pintura tem como horizonte uma casa de sapé e o *umbú*, inserindo o elemento da flora uruguaia presente na representação. A árvore aparece de maneira recorrente em suas telas. O tema histórico da obra parece dissonante das concepções apresentadas por Figari, à primeira vista, considerando a perspectiva de suas críticas a um passado estanque e louvável. Os personagens não supervalorizados em torno de uma personalidade ou ornamenta um indivíduo específico. Aproxima-se então, de uma visão

do passado que reconhece suas ações, porém não a produz com um ímpeto heroico de ação, situa mulheres e indígenas em uma cena solene. Distancia a ação histórica de uma visão notavelmente fulgurosa e militarizada, de uma movimentação coletiva e agitada, como produz o pintor uruguaio Carlos María Herrera (1875-1914):



*La Mañana de Asencio.*

Carlos María Herrera

Óleo sobre tela.

S.d. - 303 x 192cm.

Museu Nacional de Artes Visuales - Montevideú, Uruguai.<sup>36</sup>



<sup>36</sup> A data estimada de produção da tela de Carlos María Herrera data do final do século XIX.

Detalhe. *La Mañana de Asencio*.  
Carlos María Herrera  
Óleo sobre tela.  
S.d. - 303 x 192cm.  
Museu Nacional de Artes Visuales - Montevideú, Uruguai.

O quadro de Carlos María é imbuído de uma dramaticidade que lhe concede uma visualidade épica de ação histórica. À galope, uma multidão de gauchos segue a liderança de um *caudillo*, que parece ir em direção à batalha, com o braço erguido e o peito aberto aparentando conchamar o grupo armado que o segue. O personagem de destaque é um homem com vestimentas distintas dos demais componentes da tela, localizado centralmente no quadro e com fenótipo claramente caucasiano. O grupo de gauchos atrás do personagem principal, parece esvanecer-se em meio à nuvem que serve de fundo para o furor do galopar, apenas um integrante do grupo tem um destaque junto ao personagem central - mesmo que abaixo dele na configuração do quadro-, um gaucho com feições marcadas e bastante sério, olha o campo em frente empunhando uma lança.

A mesma inspiração da cena histórica, provoca duas concepções artísticas distantes, pois parte de premissas de memória e identidade divergentes. Pedro Figari mostra uma cultura miscigenada, introduzida no ambiente do pampa, retoma um acontecimento que significa o início da libertação frente à conquista espanhola e, por esse viés, dialoga com seu pensamento de libertação frente a um colonialismo artístico vindo da Europa. Como expressa Gabriel Paluffo Linari, a produção artística de Pedro Figari é:

est bien entendu la conséquence de ses idées théoriques, de son discours inlassable en ferveur d'une décolonisation culturelle appelant en contrepartie une nécessaire identité américaine dans la production d'objets et d'idées. (LINARI, 1992, p. 57)<sup>37</sup>.

A visão de uma cena histórica revisitada faz parte de sua proposta escrita, a afirmação da necessária desmistificação dos heróis, ao introduzir etnias que fazem parte da formação do país e abrir mão de uma estrutura acadêmica de pintura, em sua produção evidencia a mescla da massa pictórica e da quebra de rigor das formas afastadas do rigor acadêmico. A flora e a fauna expostas junto com sua paleta de cores terrosas estão dentro da concepção de elementos locais de produção, uma manifestação de arte nacional revisitada e livre. O Uruguai moderno e nacional teria de produzir uma arte própria com elementos autóctones e deveria observar os integrantes diversos de sua

---

<sup>37</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. » Pedro Figari et le nativisme Du rio de la plata ». In : *Pedro Figari 1861-1938*. Paris : Paris-Musées, Union Latine, AFFAA, 1992.

formação nacional. Figari produz suas telas e com elas, descortina um gaúcho miscigenado e cotidiano, e traz à luz os *afrourugaios*, obliterados por anos nas narrativas nacionais e identitárias.

## 2. SILENCIAMENTOS E GLORIFICAÇÕES: A IDENTIDADE EM PAUTA

### 2.1 AFROURUGUAIOS: LLEGADA, BARRIOS E CALLES

Nas questões referentes à identidade uruguaia, muito se debate sobre os gauchos, como já elucidamos, como a imagem do pampeano caucasiano, e, serão eles, um dos focos de ressignificações e utilizações historiográfica, poéticas e artísticas. Não se encontra um debate tão desenvolvido nesses âmbitos em relação ao negro no Uruguai, havendo uma completa ausência e obliteração dessa parcela populacional dentro dos debates da nação uruguaia do período, ou seja, as seleções referentes à construção identitária e aos elementos de fixação dessa identidade, silenciam essa parcela que não se insere nos padrões desejáveis de ancestralidade. De todo modo, essa comunidade passa a sair desse espaço soturno para ser o centro de uma série de produções de Pedro Figari, a centralidade do negro na obra do pintor, pode ser vista como a inclusão dessa parcela populacional dentro da memória nacional. As telas do artista não se inspiram apenas nas manifestações do *Candombe*, em meio às ruas da cidade. Ele também volta seu olhar ao cotidiano, nas cores e nas expressões da cultura, que se tornariam a semente de uma produção de arte nacional. Em suas produções com a temática do negro, Figari inclui outro referencial da narrativa nacional, como aborda Rancière, sobre uma arte política:

[...] artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enuciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras. (RANCIÈRE, 2012, pp.64-65).

O artista uruguaio causa *dissensos* dentro da produção de arte ao visibilizar sujeitos à margem, em suas telas mostra diversos momentos de sociabilidade da comunidade negra do país, insere outro referencial na narrativa nacional, que muda a percepção estabelecida e evidencia elementos da cultura esquecidos, impelindo a visualização do que era invisível, desde suas casas afastadas do centro de Montevideú, até às tomadas de ruas com o *Candombe*.



La Plaza del Pueblo.

Pedro Figari.

Óleo sobre cartão.

S.d. - 68,6 x 99cm.

Coleção particular - Nova York, EUA.



Cambacuá.

Pedro Figari.

Óleo sobre cartão,  
1923 - 69 x 99cm.  
Museo Nacional de Artes Visuales - Montevideú, Uruguai.

Em suas obras, como “*La plaza del Pueblo*” e “*Cabamcuá*”, a pintura de empastes de tinta retratam os núcleos de convivência mais afastados da cidade, próximo ao pampa uruguaio. Nessas telas, Figari mostra parte das habitações em que os negros viviam, sua representação contém respaldo historiográfico, uma vez que a população marginalizada e muito pobre vivia em núcleos comuns e possuíam casas de adobe com telhados de palha.

Em sua composição intitulada “*La Plaza del Pueblo*”, o pintor constrói o ambiente humilde e afastado, em meio ao chão batido, os indivíduos em movimento preenchem a praça, o centro da comunidade rodeada por casas que organizam o espaço da praça. Ao lado da casa da esquerda, pode-se notar um personagem tocando tambor, é ele que concede ritmo ao quadro, é uma cena onde os personagens dançam, como os três casais localizados no setor esquerdo da tela, enquanto são observados por quatro mulheres do setor direito da tela. Mais uma vez o *umbú* está presente na pintura como elemento da flora local, bem como o cavalo sendo um aspecto da fauna, em cima do cavalo encontra-se duas mulheres auxiliadas por um homem, uma delas aponta em direção a uma espécie de altar vermelho com a imagem de um santo no alto. Considera-se que a imagem seja San Baltasar, um dos reis magos da tradição católica. O santo é incorporado às manifestações do *Candombe* por se tratar de um santo negro e a celebração de seu é em 6 de janeiro, mesmo dia que ocorrem as grandes manifestações do *Candombe* no Uruguai.

Em sua pintura “*Cambacuá*”, o artista traz alguns elementos semelhantes à tela anteriormente mencionada, a mescla de tons terrosos, o *umbú* como característica local, a presença do cavalo, animal utilizado para o trabalho e locomoção, as casas com o mesmo material e a movimentação da dança. O título da obra se mostra bastante interessante, à medida que em guarani a palavra “*Cambacuá*” ou “*Kamba Kuá*” tem por tradução literal “Caverna de negros”. Essa palavra guarani também foi usada para nomear um importante subúrbio negro da época, além de ser o nome de uma musicalidade específica da comunidade negra que se aproxima em ritmo do *Candombe*. Sendo assim, a nomenclatura do quadro faz dupla referência ao reduto da comunidade negra e à musicalidade, mais uma vez, o mote de desenvolvimento da tela. Na extrema esquerda do quadro, estão dois indivíduos de pé tocando instrumentos de sopro e um

sentado tocando uma *pandereta*, a maioria dos dançarinos dançam em pares, em posições diversas durante a música. Há uma mulher sozinha no centro da cena que olha fixamente o espectador, ela é a única figura que tem seus olhos marcados e posição frontal na composição da tela. Na frente do frondoso *umbu*, encontra-se um casal à cavalo, uma particular cena em que três moças dançam em roda em frente ao pôr do sol, com suas mãos em forma de ciranda, como se fossem três graças que não pertencem ao mundo mitológico grego e, sim, ao mundo negro e musical que integra a identidade uruguaia, que causa dissenso por utilizar, de forma consciente, sintomática ou inconsciente, desloca o canônico e acadêmico.

Figari traz na centralidade de sua produção a visualização de uma parcela obliterada dentro das narrativas nacionais, uma população muito pobre, mas que não é mostrada em seu estado de miséria. O *Candombe* do pintor uruguaio, busca a vivacidade das produções culturais que integram o país e leva para a discussão, a contribuição dos negros dentro da cultura e sociedade uruguaia, pois essa população, está no território da nação desde meados do século XVIII.

O Uruguai recebe sua primeira onda de escravos negros quando possui a nomenclatura de *Colônia de Sacramento*, em sua fundação. Os escravos são trazidos pelos portugueses, anterior à grande onda de comércio escravo. A chegada de africanos é esporádica até meados de 1743, a partir dessa data, chegam os primeiros navios com escravos consignados, sob a lei dos *asientos*<sup>38</sup>, que se estende até 1789 com o livre tráfico. O comércio negreiro se intensifica a partir do ano de 1791, quando a *Real Cédula*, de 28 de fevereiro de 1791, categoriza o porto de Montevideu como o único local de entrada de escravos para o continente sul da América. Nos anos de 1805 e 1806, são registrados os maiores números de ingressos de negros no país, chegando a ser 26% da população (HUGARTE & VIDART, 1969). Nos anos seguintes, especificamente em 1810, há uma significativa redução da entrada de negros no país, devido à instabilidade ocasionada pelos movimentos de independência e a crescente organização abolicionista.

O processo abolicionista do Uruguai, como em diversos países, passa por muitas etapas até sua conclusão efetiva, uma série de medidas foram tomadas para que, paulatinamente, ocorresse a libertação dos negros, bastante influenciadas por questões

---

<sup>38</sup> Os *asientos* eram contratos públicos entre a nação e uma companhia de tráfico, que se encarregavam do comércio de escravos na América. A coroa fixava os locais de entrada e as cotas de cada companhia no tráfico.

econômicas e a pressão externa da Inglaterra. Em uma breve cronologia das leis do processo abolicionistas, em 1813 é promulgada a Lei do Ventre Livre, porém sofre um hiato de legitimidade pelo domínio luso-brasileiro no país, mas volta a ser estabelecida em 1825. No ano de 1835, é proibido o tráfico e, em 1837, se estabelece o acordo da Libertação aos escravos que ingressassem no território a partir da data de promulgação, acordo sem muita efetividade prática considerando que muitos escravos chegavam por contrabando, ilegalmente. É em meio a Guerra Grande<sup>39</sup> (1839-1851), que as medidas mais efetivas começam a ser tomadas, em 1842, era sancionada a liberdade aos homens que servissem ao exército, e apenas em 1846, é de fato terminado o processo de abolição, com a declaração da Libertação à todos os negros do território. Contudo, a abolição não significou a interação social da comunidade *afrouругuaia* com as de alta classe. A falta de suporte à comunidade negra pós-abolição propiciou situações como a do tráfico interno, muitos escravos libertos no Uruguai eram comercializados no Brasil e tantos outros escravos no Brasil, durante o movimento da Farroupilha, eram tidos como uruguaios nas fazendas para evitar confiscos (BORUCKI; CHAGAS & STALLA, 2009, p.24). O escravo era privado de ser uma pessoa jurídica, não possuía direitos:

Se le acordaban sin embargo ciertos derechos de naturaleza personal, económica y social, que se vieron paulatinamente ampliados, como el derecho básico a la vida, a cambiar de amo por malos tratos, a formarse un peculio, a contraer matrimonio, a gozar de asistencia judicial, a las diversiones y la asociación, al nombre y al estado civil (HUGARTE & VIDART, 1969, p. 26).

E mesmo pós-abolição, se tardou a conquistar direitos básicos, porque deveriam possuir trabalho ou estavam submetidos a uma série de restrições como:

No podían llevar armas ni andar de noche por las ciudades, tenían prohibido el ingreso a los seminarios de estudios y las órdenes sagradas; existían restricciones relativas a la obtención de cargos públicos y al uso de prendas suntuarias para las mujeres libertas; estaban impedidos de servirse de indios y vivir en sus pueblos, así como unirse a negros cimarrones<sup>40</sup>. (HUGARTE & VIDART, 1969, p. 27).

---

<sup>39</sup> A chamada “Guerra Grande” é o conflito civil armado entre representantes do Partido Colorado (comandado por Fructuoso Rivera) e do Partido Blanco (comandado por Manuel Oribe) que durou cerca de doze anos, e envolveu a comunidade internacional. Argentina, Brasil e Inglaterra estão entre os envolvidos no conflito o que complexou esse episódio com diversos desdobramentos, que este trabalho não possui o objetivo de aprofundar, mas que contém uma extensa bibliografia.

<sup>40</sup> Os chamados “*Negros cimarrones*” eram escravos que haviam fugido de seus proprietários, ou os que eram categorizados como rebeldes. Esses indivíduos acabam por viver isoladamente, longe das cidades, formando muitas vezes pequenas comunidades.

Tais medidas restritivas acabavam por limitar a área de emprego dos escravos recém-libertos, que acabavam por desempenhar trabalhos com baixa remuneração e eram vistos como subalternos, fator que colabora para a marginalização desse grupo social. Uma grande parcela dos negros que existiam em Montevideu era comprada para exercer trabalhos domésticos, concedendo prestígio social aos seus donos e não realizavam labores externos. Após a abolição, continuaram efetuando esse trabalho, mantendo, de certo modo, a manutenção de uma hierarquia social baseada na discriminação.

No caso dos escravos que estavam relacionados aos trabalhos das estâncias, muitos desempenhavam seu labor no pampa anteriormente à independência do país, como havíamos comentado, e permaneceram nas fazendas pós-abolição, sem o acesso à mobilidade social.

Ao final da Guerra Grande e à abolição dos negros que haviam se alistado no exército, muitos dos ex-soldados encontraram espaço para continuar no serviço militar e na polícia do Estado. Porém, sua situação social não mudou como o esperado, pois as condições propiciadas para o trabalho eram escassas. Como podemos ver nesta passagem:

En Tacuarembó se había establecido un piquete de la Guarda Nacional exclusivamente integrado por antiguos esclavos. Los morenos de dicho cuerpo se hallaban completamente desnudos pues, no contaban con la vestimenta necesaria para cumplir sus funciones. Además sufrían el atraso en los pagos de los salarios. El Jefe Político debió hacerse cargo de la compra de camisetas, calzoncillos, chiripas y gorras para cada uno de los efectivos de lo piquete, tras lo cual reclamó el reintegro de ese gasto al Ministerios de la Hacienda. (BORUCKI; CHAGAS & STALLA, 2009, p. 92).

As condições dos negros no Uruguai, mesmo integrando o território anterior à independência do país, sempre foram postos em segundo plano. Sua inicial libertação foi incentivada por interesses militares. Esses indivíduos eram vistos de maneira utilitária, densificariam o corpo combatente na guerra civil, como a Guerra Grande. Após a abolição, suas condições e sua assistência foram extremamente restritas. Seu reconhecimento social e histórico, como parte integrante da identidade uruguaia, é esvanecido e sua própria localização na cidade é restrita, em outras palavras, há específicos bairros negros periféricos na capital.

Nesse ponto, se faz essencial analisar a organização dos bairros de convivência negra no Uruguai, relacionado diretamente com as produções sobre o *Candombe* de Pedro Figari. Desde o começo da chegada de escravos no território uruguaio, houve

diversos modos de organização dos africanos em seus núcleos de convivência. Geralmente se agrupavam por parentesco ou proximidades de região das quais haviam sido trazidos, frequentemente se instituía uma organização com um líder eleito. Além de sua proveniência, o elã entre esses indivíduos continha um referencial religioso e de práticas de festejo e sociabilidade, que os ligavam em estruturas de comunidade. Com o fim da escravidão e os primeiros elementos de modernização do Estado, os *afrourugaios*, nas décadas de 1870 e 1880, se reagruparam em novas formas de interação social (FERREIRA, 2002).

Diversos grupos se formam na construção de ambientes focados em manter a comunidade negra unificada, exemplo disso, é a fundação da *Sociedades de color*, em 1865, que se torna *Sociedade de negro*, em 1870 e, finalmente, “*Sociedade de Negros y Lubolos*”. Esses locais têm como antecedentes de núcleos de sociabilidade as chamadas “*Naciones*”, “*Confradías*” ou também nomeadas de “*Cabildos*”, organizações antigas da comunidade negra. Essas estruturas comunitárias possuíam ambientes de reunião, chamadas de “*Salas*”, onde realizam danças e confraternizações. As *Naciones* sempre foram de conhecimento público e prestavam assistência à comunidade negra que dela participava (HUGARTE & VIDART, 1969).

Pedro Figari em suas telas explorava as confraternizações e a convivência dos bairros negros, pinta constantemente as imagens do *candombe* como também leva suas tintas a plasmar enterros, conversas, círculos de contos, casamentos, passeios pela cidade e diversas outras situações em que o negro é figura central do quadro e faz parte da sociabilidade do país. A presente pesquisa irá se deter em suas telas que abordam o *candombe*, como manifestação cultural e visibilidade na tomada das ruas da cidade com seus festejos. O pintor destoa das produções artísticas do período utilizando as grossas camadas de massa pictórica e mesclando cores para inserir os *afrouruguaio*, que eram tacitamente silenciados dentro da narrativa nacional. O pintor uruguaio em suas produções, como “*Preparando el Candombe*” e “*Candombe*”, localiza o observado dentro dos pátios internos dos chamados *Conventillos*.



Preparando el Candombe.

Pedro Figari

Óleo sobre cartão.

1935 - 59,7 x 79,4cm.

Coleção Particular.



Candombe.  
Pedro Figari  
Óleo sobre cartão.  
S. d. - 60 x 80cm.  
Coleção Particular - Montevideo, Uruguai.

Em decorrência das modificações estruturais da cidade e ampliação da teia urbana da capital, a comunidade negra em Montevideu, no final do século XIX, localizava-se em grandes casarões de multiutilidades, chamado de *conventillo*, onde eram feitas as reproduções de elementos culturais dos *afrourugaios*, era um espaço onde se ensaiavam apresentações de teatros e mostras musicais, além de suas moradias.

A formação da cena da obra intitulada “*Preparando el Candombe*”, é interna a esses conjuntos de sobrados onde os *afrourugaios* e, em especial a mulher *afrouruguaia*, ganha destaque. Diferente dos quadros vistos anteriormente<sup>41</sup>, Pedro Figari figura o negro em meio à cidade, seu espaço de interação em Montevideo. Na parte superior do quadro, se observa um homem sentado em uma sacada ao lado de fitas em vermelho, o homem toma o mate sentado, olhando a movimentação da parte inferior, mulheres organizam e adornam o ambiente que irá ocorrer o *Candombe*. Ainda na parte superior da tela, nota-se mais uma sacada em um pequeno corredor ao fundo que concede profundidade a composição e gera a sensação de que o ambiente é maior que o recorte mostrado na tela. O primeiro plano do quadro mostra a organização para a festividade, o grupo de mulheres, em seus vestidos de cores vibrantes, alçam fitas coloridas e panos no ambiente, enquanto cachorros e gatos andam em seus pés e um homem sentado observa a ação. A tela exprime a sociabilidade entre a comunidade que se auxilia para produção de uma das manifestações culturais mais conhecidas de seus bairros, a qual Pedro Figari produziu amplamente referente ao tema *candombe*.

No mesmo ambiente interno do *conventillo*, Figari plasma a manifestação da dança, em ato, trazendo elementos importantes da festividade em sua tela. Em sua obra “*Candombe*”, o local colorido é completamente preenchido por essas figuras dançantes que parecem uma matéria unida em movimento, os indivíduos possuem em seus braços e pernas linhas ondulares que concedem a sensação de fluidez e dinâmica da dança. Ao lado direito da imagem, podem ser vistos os músicos que trazem ritmo a cena, um homem sentado tocando o tambor e outro de pé com seu instrumento de sopro. Na parte superior do sobrado, há uma mulher subindo as escadas da moradia e outra senhora que observa de sua sacada a movimentação da festividade, ao lado dessa senhora está aberta

---

<sup>41</sup> “*La Plaza del Pueblo*” e “*Cambacú*”.

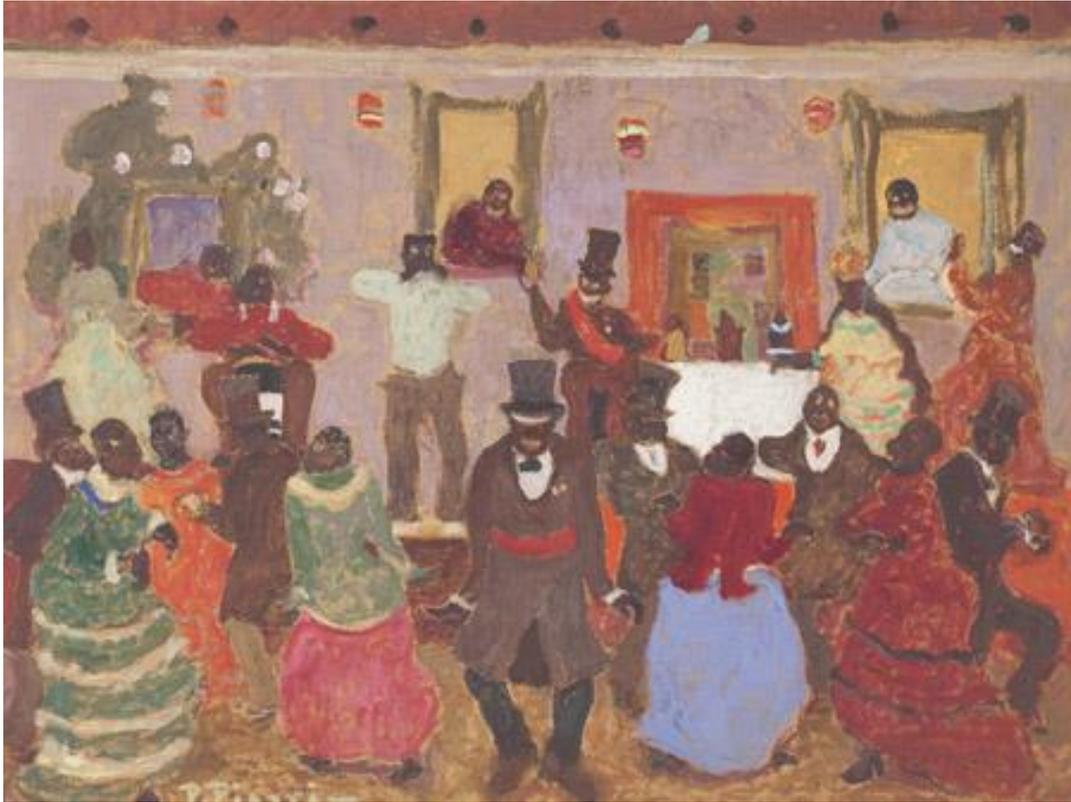
uma porta que deixa em evidência uma cruz na parede, o que traz o símbolo cristão para composição da tela, o *Candombe* faz parte de um complexo sincretismo, visto que, a musicalidade e a celebração de uma cultura com ancestralidade africana estão mescladas com a data dos santos católicos. Ao fundo esquerdo da imagem, vemos um pequeno altar no qual se situam os três reis magos (Melquior, Baltasar e Gaspar), como já visto o principal dia de comemorações do *Candombe*, ocorre dia 6 de janeiro, dia de reis. Ao lado do pequeno altar estão situados dois membros importantes da comunidade da festividade, o rei e a rainha que eram eleitos pela comunidade dos *barrios*.

Internamente dos *conventillos*, havia algumas organizações que competiam entre si, eram organizadas por *barrios*, como explica Luis Ferreira – um pesquisador com uma extensa produção acadêmica sobre o *candombe*:

El término barrio refiere aquí a una comunidad, una red conectiva abarcando vínculos de parentesco, de afinidad atenuada, de amistad y vecindad, en torno a localidades urbanas de mayor densidad poblacional afrodescendiente, en especial, históricamente los denominados conventillos. En el plan simbólico, el barrio surge de los eventos de la comparsa en torno al carnaval y su preparación y, del grupo de tamboreo a lo largo del año, en tanto rituales constitutivos de identidad y categorías sociales (FERREIRA, 2002, p. 45).

Nesses ambientes, iniciam os chamados *Candombes*, reuniões com dança e música, mantém uma relação com o carnaval e a tomada das ruas por essa parcela populacional que estava às margens. As *Naciones* costumavam sair em procissão com seus instrumentos nas ruas da capital uruguaia em dias de festividades, como Dia de reis, Corpus Christi e Carnaval. Anterior a esses desfiles, que eram efetuados nas ruas da cidade, as *Naciones* elegiam seus reis e suas rainhas.

Em suas telas, ao configurar os elementos de formação e representatividade dos bairros negros, Pedro Figari não mostra uma manifestação exótica, mas sim evidencia os símbolos de importância dessa parcela da população que é ocultada dentro da questão nacional, e contém atividades frequentes na vida cultural da cidade de Montevideo. Em sua outra obra também intitulada “*Candombe*” (1922-1930,) o autor mais uma vez, explora as questões da festividade realizada nos pátios internos dos *conventillos*, colocando em destaque as figuras da rainha (com coroa) e do rei, ao lado dos santos. Os homens nessa composição estão vestidos de maneira distinta, usam fraques e cartolas o que os identifica como um outro *barrio* de *candombe*. Outro fator que deve ser observado é que as mulheres permanecem com vestes mais modestas, pois, como anteriormente citado, eram proibidas de utilizar um vestuário mais suntuário.



Candombe.

Pedro Figari.

Óleo sobre cartão.

1922-1930 - 60 x 80,5cm.

Museo Figari - Montevidéo, Uruguai.

Pedro Figari não expõe somente as comemorações internas da festividade, em obras como “*Carnaval Rosita*” o pintor produz uma tela que situa a celebração em meio às ruas da cidade.



Carnaval Rosita.

Pedro Figari.

Óleo sobre cartão

1920-1930 - 40 x 99cm.

Coleção particular.

[www.pedrofigari.com](http://www.pedrofigari.com)

Em seu quadro “*Carnaval Rosita*”, Figari expõe a tomada das ruas pela festividade, onde claramente a centralidade está na população negra da cidade e na dança. No cortejo, organizado com seus tons quentes de vermelho e laranja, os tambores dão a musicalidade da manifestação, os corpos dançam por todas as partes incitando à efusividade. A comitiva toma as ruas e visibiliza a comunidade negra, não inserida na narrativa nacional, expõe a cultura que, majoritariamente, é efetivada dentro dos pátios fechados do *conventillo*. Há uma carreta alegórica puxada por um cavalo, à direita da pintura, a qual, crianças dançam junto a massa, ainda no setor direito, pode se observar três homens de cartola, que, possivelmente, fazem referência aos três reis magos da festividade. Ao fundo do quadro, se observar treze senhoras brancas assistindo o percorrer do *Candombe*, elas não fazem parte do centro da dança, mesmo que trazidas por alguns personagens a dançar, elas são espectadoras de uma cultura, que mesmo fazendo parte da composição cultural de seu país, é distanciada do cotidiano urbano na maior parte do ano.

Os cortejos pela cidade na segunda metade do século XIX sofreram restrições por parte do governo que limitavam seus tempos, espaços na cidade e até mesmo datas que ocorriam. São demonstrações culturais com um lastro de resistência e manutenção da atividade que remontam à grandes cortejos africanos.

Simbolicamente, eram ricos em alegorias, segundo o pesquisador Luis Ferreira, os indivíduos “desfilaban en las calles con sus jerarquías y emblemas y elementos simbólicos: estandartes, íconos, banderas, bastones y sombrillas, así como la música que identificaba al grupo con sus toques de tambores y cánticos” (FERREIRA, 2000, p.37). Tais elementos que remontam a uma ancestralidade dessa comunidade e que os unem em torno de uma atividade, é uma incipiente formação de formas identitárias, uma construção e afirmação de ações que os ligam.

Através da exposição de seus símbolos, ícones, vestimentas, danças, linguagem e gestos, formam um aparato de identificação pública, que os constitui enquanto comunidade, grupo. Devemos compreender que esses indivíduos fazem parte da cultura uruguaia, pois, passam por ressignificações de seus símbolos e ícones e o inserem dentro de uma nova sociedade urbana e moderna que se afirma no século XX. A nação é a homogeneização de comunidade heterogênea, por conseguinte, esses núcleos de identificação negros deveriam estar dentro de uma das projeções nacionalistas. No entanto, não observamos essa inserção no Uruguai, em suas premissas nacionalistas oficiais do Estado. É um fator de real exclusão, porque os negros estão,

majoritariamente, presentes e visíveis na capital, ao passo que são silenciados dentro das narrativas oficiais em detrimento do *gaúcho*, que mesmo afastado da capital, é foco de diversos projetos nacionais.

Pode-se observar que as seleções dos grupos de *Candombe* em suas significações de seus passados vão em outra direção. A organização musical dos tambores, que geralmente possuem três tons e sendo assim, três tipos *chico*, *repique* e *piano*, é composta por um corpo grande de músicos que executam o ritmo com intensidade, rapidez e força. A organização dos indivíduos em sua formação - nesse período, composta apenas por homens, - contém referências às frentes de guerra. Essa postura é assumida de forma visível com a nomenclatura auto imposta por esses grupos, na primeira metade do século XX, possuíam nomes como: “*Guerreros Africanos*”, “*Guerreros del Sud*”, “*Guerreros del Congo*”, “*Los Lanceros Africanos*”, “*Libertadores del África*”, entre outros. Isso demonstra, claramente, a relação entre o *ethos* guerreiro dos *afro-uruguaios*.

No entanto, as construções metafóricas não se findam apenas na formação do corpo de tambores, há personagens típicos dos desfiles de *Candombe* que possuem referências ao passado negro. *Mama Vieja*, por exemplo, integra o conjunto representando uma senhora sábia, que pode ser - avó ou mãe, - vista com candura, é carregada de referências às mulheres que chegaram como escravas. Essas mulheres são vistas como as responsáveis por perpetuar aspectos das culturas - de várias regiões - da África, ao utilizarem a história oral, transmitindo contos, rituais religiosos, cantigas, mitos, místicas e tradições. Essas senhoras eram amas de leite, cozinheiras, lavadeiras, costureiras, escravas domesticas, possuidoras de um imenso respeito da comunidade e recebem local de destaque, porém não são identificadas na produção de Pedro Figari com frequência.

Outro personagem com mais idade bastante respeitado e presente nas manifestações é o *Gramillero*. Seu nome advém de sua prática, é visto como um bruxo sábio que efetua a cura através das ervas, ou das *gramillas*, denominação das diversas ervas rasteiras que são encontradas na natureza. Em sua vestimenta, sempre possui uma bengala com a inscrição “senhor” ou “bruxo” e representa os curandeiros das sociedades africanas, de onde vieram os antigos escravos africanos. Eles são a sobrevivência de indivíduos que formavam as comunidades africanas e foram esquecidos ou retirados de uma visibilidade de importância dentro das cidades modernas. São representantes dotados de influência dentro das comunidades que foram subalternizados na hierarquia

social moderna, que buscava afastá-lo de ações místicas. Acredita-se que por esse motivo, Figari não o inclua em suas pinturas, por seus rechaços aos misticismos.

O mesmo ocorre o “*Escobero*”<sup>42</sup>, que passa por uma ressignificação ao longo do tempo. Em sua tradução, seria o indivíduo que produz vassouras ou trabalha no comércio vendendo-as, mas é necessário falar sobre a dupla visão dele. Nos casarões das *Naciones*, o *escobero* iniciava o ritual “limpando” as salas para o início do *Candombe*, esse ritual era responsável por animar a comunidade com seus passos e danças, por iniciar e finalizar o *Candombe*. Nas ruas, os *escoberos* ficavam à frente dos grupos de tambores, e, com seus “passos mágicos”, afastavam as energias negativas para que a marcha e o desempenho do grupo fossem bem-sucedidos. Utiliza uma vestimenta de couro ao redor da cintura, que cobre também as pernas, e carrega um cajado ou uma vassoura para seus movimentos de dança.

Tais personagens na cidade, mostravam a faceta escondida de sua formação histórica, levava às ruas, a parcela da construção do país que era subalternizada em detrimento ao gaúcho e sua idealização. No entanto é possível fazer outra observação, como analisa Ferreira:

Desde una lectura alternativa, argumentable, colocando el marco histórico de la constitución de categorías relacionales en la formación urbana moderna, los personajes de las Sociedades de Negros pueden ser considerados como mimese de las posiciones de autoridad “blanca” públicamente visibles – el presidente, el juez, el doctor, la señora – así como representaciones de la propia élite afro-descendiente en formación en el último cuarto del siglo XIX, y sus sociedades. Un carácter de formación militar del grupo de tambores recuerda en tanto que, a lo largo del siglo XIX, el ejército no sólo era un lugar de autoridad muy visible en un período con sucesivos gobiernos militares y de guerras civiles, sino que la leva de afro-descendientes era un recurso común del Estado uruguayo. En este sentido, el carácter mimético del Escobero correspondería al bastonero al frente de la banda militar, así como la formación de los Tambores correspondería a la propia banda o formación militar en marcha. En todos estos casos importa señalar que, a través de la mimesis, los actores conseguirían conocer al poder, volverlo inteligible para sí mismos por medio del drama y, de esta manera, conjurarlo. (FERREIRA, 2000, p. 42).

Em ambas as formas de visualizar os personagens, existe a proximidade de compreensão que, os membros da comunidade negra e suas organizações, se propõem a ocupar os espaços urbanos e mostrar sua cultura. Para isso passam por um processo de construção identitária que intercala as tradições e particularidades trazidas por seus

---

<sup>42</sup> Um breve histórico sobre o *Candombe* e seus personagens pode ser encontrado na página: <[www.candombe.com.uy](http://www.candombe.com.uy)>. Último acesso em: 13/09/2016.

ancestrais e a experiência de discriminação e opressão que sofreram. Buscam evidenciar seus elementos de identificação cultural próprios, mas também buscam a assimilação desses elementos como integrantes de uma identidade nacional mais ampla.

Como foi visto anteriormente, o discurso que preenche a forma da identidade nacional, não se relacionam com os afrodescendentes do Uruguai. Eles também são afastados, por exemplo, das narrativas da educação formal de ensino, bem como conteúdo das disciplinas de História e Literatura - que não exploram sua participação na sociedade e não os enxerga como integrantes nas frentes independentistas ou quando são citados, é sempre de maneira subalterna<sup>43</sup>.

Podemos notar, como foi visto na investigação de Juan Carlos Cristiano (2008), que muitas vezes a cultura *afrouuguayaya* é reduzida apenas às manifestações do *Candombe*. No entanto, não é uma realidade que as manifestações se restrinjam a essa expressão e, até mesmo nessa concepção, há estudiosos que apontam o reconhecimento do *Candombe* como forma cultural uruguiaia, apenas quando é massificado e apropriado pela parcela branca da população.

Há uma busca em resgatar produções artísticas, dramáticas e poéticas de personalidades negras, excluídas das pesquisas acadêmicas e eliminadas da construção histórica do Uruguai, como atenta a seguinte passagem:

La cultura afro no podemos reducirla al candombe, [...] El teatro negro empezó antes de los años treinta con grandes dramaturgos como Isabelino Garín, Carlos Cardozo Ferreira, que escribió la obra Amores sin Prejuicios. Poetas como Pilar Barrios, Juan Julio Arrazcaeta, Virginia Brindis de Salas, todos ellos tenían que trabajar en los peores trabajos. (CRISTIANO, 2008, p. 30).

Tais autores e obras, citadas acima, são dificilmente encontrados até hoje, diferentemente das produções de imigrantes uruguaios ou de uruguaios que escreveram sobre o país, a modernização ou a figura do gaúcho. Deixando evidente que certas seleções expostas como nacionais obtinham influência e prestígio.

A comunidade negra, posta às margens da urbe, mostra-se em breves instantes tomando as ruas em suas marchas de *candombe*, observadas por Pedro Figari, vai pintá-las em sua extensa obra artística e crítica. O pintor uruaio, por mais que seja reconhecido como um indivíduo que coloca a comunidade negra de Montevideu em

---

<sup>43</sup> Atualmente no Uruguai, há grupos que desenvolvem pesquisas e buscam ainda visibilizar os afrodescendentes uruguaios, na historiografia, literatura, teatro e produções artísticas no geral. Alguns desses grupos são Mundo Afro y África, Asociación Social y Cultural Uruguay Negro (ASCUN e Centro Cultural por la Paz y la Integración (CECUPI), entre outros.

evidência, não é um grande conhecedor das especificidades dos rituais e das organizações desses grupos.

Figari expõe essa comunidade negra, no momento que está em contato com novos debates do ambiente artístico. No período em que o pintor reside em Buenos Aires, entre 1921 e 1925, e toma contato com integrantes do ambiente intelectual em torno da revista *Martin Fierro*, progressivamente liga-se à discussões e é exposto a novos debates que chegam da Europa. Esse contato é obtido por meio de artistas argentinos que passam temporadas na Europa e regressam imbuídos de debates em torno das novas experiências artísticas, com propostas de “inovação” dentro do ambiente da arte acadêmica tradicional:

Traen a un campo fértil las tempranas experiencias del cubismo (Gómez Cornet, Petorutti) y los experimentos de los simbolistas o más cercano de la sensibilidad poética a la manera de Paul Klee (Xu Solar a partir de 1924). Figari se abre camino a la nueva pasión de la burguesía porteña y también encuentra un público “entendido”, competente, para sus evocaciones. (ROCCA, 2010, p.15).

As novas propostas de vanguarda europeia, como o Cubismo com influência direta da arte africana, possibilitam novas conexões de observação sobre a arte. Figari, no entanto, com sua proposta de uma arte regional/nacional, não imita a plasticidade dessas novas correntes, ele as observa como uma nova criação europeia e pensa uma nova criação uruguaia. O artista, chega a escrever críticas ao Cubismo, o descrevendo como uma deformação viciosa em seus ângulos e coloração, porém também não defende o realismo, acredita que ambas formas limitam à expressão estéticas, “la precisión, el geométrico, lo estricto resulta inestético del punto de vista emotivo, por cuanto no nos permite divagar en el campo de la evocación soñadora” (FIGARI, 1988, p. 371). No que tange sua percepção sobre a “arte negra”, ele expressa em um de seus escritos:

En el arte negro, más integral, más humano, por lo propio que está más cerca del salvaje, - genuina vida orgánica donde cada cual se exhibe tal cual es – hay elegancia por la conjunción del movimiento esbelto a las dexteridades de la acrobacia, y la música trata de asociarse, por los medios libérrimos, bastante eficaces a menudo, a las sugerencias de la escena, así como ésta tiende a ceñirse más a las manifestaciones ciertas de la vida, disimuladas por debajo de convencionalismo que van, su vez, dejando ver cada vez más que son artificiosos e inconsistentes por lo mismo. (FIGARI, 1951, p.101).

É importante frisar as relações entre o primitivismo e sua ligação com o que Figari acredita ser uma essência da produção africana. Essa busca e seu discurso sobre o “primitivo”, parte da concepção que o autor possui sobre o termo, entendido por ele

como a essência do humano, livre de amarras da tradição ocidental. Ainda, acredita em uma pureza das formas e expressões culturais, que, à sua maneira, alavancam o desprendimento com as tradições e auxiliam, novas experiências. Consequentemente, traz novas respostas às necessidades da sociedade. Não são apenas os negros que estão incluídos na sua concepção de primitivo, mas também, os índios, *chinas*, gauchos e “trogloditas”<sup>44</sup>, imersos no seu olhar de ancestralidade (ROCCA, 2010, p. 14). Figari inverte a relação pejorativa da ancestralidade, até então vista como “não-evoluída” e a reinterpreta como virtude, não apenas de uma etnia, e sim, da condição humana “sentia que los negros estaban más cerca de lo primordial instintivo, de la matéria original humana” (RAMA, 1951, p.74). Tais percepções partem de uma interpretação própria de Figari que não tinha uma interação cotidiana com a comunidade negra de sua época, sendo importante ressaltar que sua interpretação sobre o cotidiano e das práticas da comunidade *afrouguiaia* são impressões externas à vivência diária desses grupos.

O intelectual uruguaio inclui na narrativa nacional, a parcela obliterada dos meios artísticos, históricos e literários. O pintor insere a cultura negra causando *dissensos* em uma identidade “estável” da qual é propagada no período, ao pintar as casas pobres afastadas, os *conventillos*, as preparações do *Candombe* e a tomada de rua dessa cultura popular, Figari traz luz às questões que eram soturnas na narrativa nacional. Com essa abordagem, o autor amplia a visão de uma ancestralidade nacional e da cultura nacional de forma autêntica para o período. Como visto anteriormente, a construção de uma identidade é preenchida por uma percepção que visa apenas os gauchos brancos, esse personagem é abordado amplamente nas produções da sociedade e por Figari também, porém, com outro aspecto interpretativo, no qual desmistifica a hegemonia desse indivíduo dotado de aura mítica, heroicizada e caucasiana Enquanto a questão dos negros como parte integrante da identidade nacional é invalidada na maioria dos dispositivos de difusão da nação, a figura do gaucho ocupa uma centralidade, não apenas na arte, mas na lírica que auxilia a fixação da imagem heroica do pampeano e se esquece do negro.

---

<sup>44</sup> Trogloditas aqui se referem a uma das primeiras séries de pinturas efetuadas pelo pintor uruguaio, nas quais plasma as sociedades humanas em seu estado nômade.

## 2.2 QUERELA LÍRICA E A BUSCA PELO NACIONAL

A representação dos *afrouguaios* como parte da identidade uruguaia deixa cair no esquecimento dos dispositivos de fixação de uma identidade-memória nacional, no entanto, a questão do gaúcho é intensamente explorada, o pampeano passa por ressignificações ao longo da narrativa do período e, uma das formas dessa narrativa, é a poesia ou lírica. Para Jorge Luis Borges (1961) o fenômeno da poesia *gauchesca* ou da lírica *criolla*, é incentivada por duas linhas principais, por um lado, a vida pastoril que ocorreu no território e por outro, a intensificação da vida urbana. Os indivíduos da urbe entram em contato com o tipo gaúcho ao longo dos conflitos de independência civil que ocorreu na história do país. Do encontro desses dois círculos de sociabilidade, de estranhezas e contrastes gerados dos ecos desse convívio, há o fomento para produção da lírica *criolla*. Sendo assim, para ser possível a produção do estilo *criollo*, necessariamente deve haver grandes centros urbanos, como era a situação de Montevideo na primeira metade do século XX. Porém, é importante frisar que Borges não limita as motivações apenas a esses aspectos. Pode-se observar que há debates em torno da questão nacionalista no período de produção da lírica *criolla*.

O processo de modernização e crescimento das cidades no Uruguai ocorre por vias intelectuais e materiais, a cidade que começa a se modernizar, durante o governo Batlle, desenvolve novas demandas e as exportações florescem. As taxas de exportação ultrapassam as de importação e o Uruguai torna-se um nome relevante no comércio internacional. A comercialização do país se volta para setores de exportações de lã, cereais e couro. Há também uma grande demanda por produtos, como a carne congelada, fazendo pequenas indústrias frigoríficas se estabelecerem. A boa fase exportadora, estava ligada à demanda externa que é dada pela Primeira Guerra Mundial e, ao final da mesma, a economia passa por oscilações (ODDONE, 1992).

A economia exportadora faz com que o lucro do país aumente e proporciona que a urbanização tome novos rumos. As ferrovias começam a estender seus braços para partes do interior, os carros começam a ocupar o lugar das carroças nas cidades, o telégrafo acelera as comunicações e outro mundo se constrói. À medida que a cidade se torna progressivamente o centro de pensamento e mudanças, o campo corre em ritmo de esvanecimento. A diminuição do modo de produção agrícola manual limita a existência do gaúcho, seu trabalho se torna mais escasso e os limites da propriedade privada tolhem o trabalho nômade do gaúcho, dado que cerceiam a livre movimentação dos gaúchos andarilhos.

A modernização traz uma nova situação para a República uruguaia, a cidade e a campanha estão cada vez mais em choque, uma oposição de interesses e tendências se mostra acentuada devido a interesses divergentes entre uma burguesia urbana e proprietários rurais. A cidade toma tons europeus progressivamente, por sua cultura universitária, suas modas, novos costumes e novas aspirações (ACOSTA, 1999). Na cidade, se localiza o fecundo comércio estrangeiro que além da prosperidade material, aproxima o continente americano com o europeu, por meio dos viajantes e intercambistas. A impressão cultural e arquitetônica que Montevideo possui, é baseada nos moldes das grandes cidades europeias e as modificações urbanas, avançam rumo ao interior, pelo comércio, pelas vias férreas, pelos governantes e pelas leis.

No interior, a realidade uruguaia ainda é outra, ainda como um braço tradicional que resiste cada vez mais debilitado, frente às progressivas mudanças. O pampa é um pedaço do recente passado uruguaio sobrevivente, onde dentro do imaginário urbano do período, residem os elementos virgens da nação, o território ancestral e a vida nacional em seu estado quase primitivo. Essa oposição entre os ambientes é um rastro inicial para a construção mítica da figura do gaucho que, por estar diante do penhasco do esquecimento, é reinventado pela cidade que progressivamente o *fagocita*.

Contudo, a Primeira Guerra Mundial não fornece apenas um fomento ao aumento da taxa de exportação do país e um lucro satisfatório, ela também traz na sua articulação, anterior à 1914, os temas de nacionalismo, que são apropriados e debatidos se alicerçando na figura do gaucho como representante da nação uruguaia. O que destaca o paradoxo, à medida que a cidade aumenta, o espaço e a visibilidade do gaucho do pampa diminui. No entanto, ele é valorizado na cidade como uma representação do passado glorioso e aguerrido de defesa da formação do Estado nacional.

O tema do nacionalismo mostra-se interessante ao passo que, além de ser a construção de memória nacional, é uma tentativa de união entre o campo e cidade. A articulação de uma identidade nacional abrange a parcela da população de filhos de imigrantes que, a mais de uma geração vivem no Uruguai, e sentem-se um pouco deslocados entre uma identidade local e uma ancestral de origem familiar. A população estrangeira no Uruguai chegou a níveis muitos altos, um a cada três indivíduos que habitavam o país era estrangeiro, na capital Montevideú, mais da metade dos comerciantes e artesãos eram estrangeiros (SÁNCHEZ-ALBORNOZ, 1991)

Em meio à ebulição de novidades da cidade surgem diversos intelectuais que vão debater e produzir obras literárias, histográficas, artísticas e políticas que apontam

as novas tendências do pensamento moderno, materialismo, positivismo, anarquismo, liberalismo, neo-romantismo e nacionalismos. Esses pensadores vão pertencer ao que na historiografia é chamado de “a geração dos 900” no Uruguai, são eles: Florencio Sánchez, Javier de Viana, Carlos Reyles, Elías Regules, Zorrilla de San Martín, Pedro Figari, Julio Herrera y Reissing, Jose Enrique Rodó, Vasseur, Ernesto Herrera e María Eugenia e Pérez Petit.

No Uruguai do século XX não foi diferente, o presidente Batlle, visto como o mais modernista de seu tempo, compartilhava dos ideais positivistas e, parte dessa influência, possibilitou ações de laicização do Estado. As instituições de ensino superior são difusoras desse pensamento, a *Universidad de la República*, em Montevideu, era uma das instituições que viabilizava o conhecimento do pensamento de Comte. A Faculdade de Direito e Ciências Sociais, local no qual a maioria dos políticos ativos da época se formava<sup>45</sup>, era um ambiente que propiciava troca dessas ideias e de debates. O pintor uruguaio não desenvolve trabalhos apenas nas questões judiciais e, no ano de 1927, ele publica seu livro intitulado “*El Arquitecto. Ensayo Poético, con acotaciones gráficas*”.

Um longo livro de poesias que versam sobre os mais variados temas<sup>46</sup>, as poesias são intercaladas com ilustrações de Figari que dialogam em sua temática. Na parte IV de seu livro, no subcapítulo intitulado “*América*”, - parte na qual Figari escreve poesias sobre seu país, publica “*El Ombu*”, “*Pampa*”, e “*Los Negros*”, entre outras poesias, o autor elucida aspectos de formação da nação e a importância desses elementos para o país, tanto no que tange às questões da fauna e, flora, quanto dos indivíduos:

#### El Ombu

Sobre corchosos muslos hincados en la tierra, que se hundan ocres,  
anhelosos, y, vertebrados, se asen como garras en el suelo, para enviar  
sus frondas bien a lo alto,  
nuestro baobá, corpulento y altanero, émulo del pampero americano  
de soplo pavoroso,  
se yergue soberano, con su copa autóctona, frente al cielo puro de  
cobalto. Solitario, en el campo inmenso, tan solitario como es el  
campo nuestro, severo y salvaje, va viviendo y añorando...

---

<sup>45</sup> Era uma prática comum os homens se formarem em Direito antes de desenvolver sua carreira política, como Pedro Figari o fez.

<sup>46</sup> O índice do livro se divide em: I El mundo y el hombre; II La vida, la muerte, el misterio; III Civilización; IV América; V Flores, hojas, espinas; VI Lo que dicen los demás e VII Notas y esbozos.

El pobre indio, eremita silencioso, siente a fondo sus nostalgias gauchas, añora encintadas trenzas duras y percales claros, bailes criollos y bordonees; y a la china ingenua que canta sus vidalitas, el pobre ombú, goloso de amores y de cielos.(FIGARI, 1928, p.98-99).

### **Pampa**

En campo extenso, muy llano, llano, vasto, amplio, inmenso, inmenso, trepidan sordas pléoras vitales que van por debajo, hacia la entraña, bajo una bóveda azul profunda y diafana; y ahí, en ese paraíso succulento, pleno, grave y lánguido mana congojas un bordoneo

Jorobado, un paquidermo grisáceo, hecho con barro, con rama y con paja, se recuesta macilento a un ombú arrogante, muy torturado, no obstante, y protector; bravo aborígen sufrido y enhiesto gigante que vigila con india dignidad.

Es un ser paradójico.

El paquidermo es el rancho criollo que se hastía, el pobre, en el abandono, entre mugidos y balidos lastimeros, salvajes, siniestros, agoreros.

Ni el graznan periódico de las aves logra romper el monótono zumbir del campo, ni el silencio del cielo; melancólico, inquietante...

Y ahí, un hornero, al instante, alegre y jovial, lo inunda todo, todo, con canto augural.

Al conjuro de ese canto mágico, el del hornero aborígen, clásico, la pampa emerge abierta, amena, y vibra y brilla vigorosa, serena. (FIGARI, 1928, pp. 96-97).

Figari em sua poesia “*El Ombu*”, evidencia de modo metafórico a importância da árvore no pampa, aponta a corpulência da árvore, frisando suas grossas raízes e, em sequência, a compara com a imensa árvore típica do continente africano, África Central e Austral, o baobá. O autor segue mostrando que o umbu é soberano no pampa sendo um intermediário entre o vasto campo solitário e o céu cobalto. O umbu é a árvore autóctone símbolo do país e por esse motivo, está presente na maioria dos quadros de Figari, que a observa como esquecida. O autor concede a árvore sentimentos humanos ao chamá-la de índio (elemento nativo) e a mostra nostálgica ao sentir falta dos bailes *criollos* e das músicas dedilhadas que ocorriam embaixo de sua sombra, pois era na sombra do umbu que os paisanos descansavam e festejavam. Com o mesmo seguimento de centralizar elementos autóctones, Figari, em seu poema “*Pampa*”, constrói a poesia mesclando diversos aspectos da flora e da fauna da região, uma construção em movimento que tem o intento de sobrepor as ações naturais no pampa, ausente da presença humana. Um ambiente que se mostra organismo vivo, repleto de uma aura nacionalista que o escritor concede ao tema. Figari expõe um pampa plano, imenso e de exuberante vida que dispõe do céu como teto, local onde habitam os bois com seus brandidos e murmúros que ninguém escuta. Os animais se recostam no umbu e o ambiente é sobrevoado por aves, em uma expressão de natureza intocada que possui as

honorarias ancestrais de ambiente geográfico formador da nação. Para Figari o pampa brilha, é vigoroso, sereno e mágico. A visibilidade dos negros também faz parte da produção poética de Figari, como em sua extensa poesia intitulada “*Los Negros*”:

Los Negros

III - Candombe

[...]

Las cabezas, rellenas de furor dionisiaco, congestionadas; albos los dientes, labios violáceos.

Los reyes, fornidos, empotrados en su investidura, y medallados, sencillos, festivos o graves, pueriles, altivos, churruiguerescos, entre trapitos multicolores, junto al adornado altar con santitos, y un plato con trigo que apenas germina, esmeraldas vegetales exiguas;

dignatarios de un día, presiden la fiesta, erguidos en la tarima, enclenque improvisado trono de bayetón bermejo, rojo encendido.

Esperado todo el año ese día opulento de esclavos, al verse trocados los grandes niños negros en grandes señores civilizados,

salvajes por dentro, que resucitan, imágenes duples se atorbellinan,-

desbordantes, lujuriosas, hipnóticas, en los motados y recios cráneos de ébano; y al conectarse con el reino autóctono, pierden el juicio, ebrios y locos.

Ei alma en la nuca, el vientre altanero, lejana, lejana la mirada de ensueño, ausente; nostálgicos de su paraíso virginal! y lujoso, de fuego esplendente, se agitan convulsos, sensuales, religiosos, brutales, funerarios, en el paroxismo de un anhelo enjundioso, humano y torpe, incomprensido, que los embriaga y exalta, cautiva y domina; y hace presa en su entraña y su mente, su mente oprimida.

Viril irrumpe el deseo que esculpe la medula del antro macho, mientras la negras, coquetas, se bambolean; se sacan las levitas, se sacan los zapatos, sátiros frenéticos, sátiros que gruñen, gritan, chillan, bailan y deliran; y caen exhaustos.

(FIGARI, 1928, pp.112-114).

Quando se refere aos negros e ao *candombe* como partes integrantes da cultura da nação, Pedro Figari mais uma vez traz à tona, a população que não é citada na lírica nacional. Em sua poesia “*Los Negros*”, expressa a potência da manifestação cultural do *candombe*, com vivacidade visceral de ação, pelas próprias palavras do autor. Figari explora os elementos da dança e adorna com diversos adjetivos as movimentações vivazes dos grupos, também escreve sobre os reis e as rainhas que são coroados durante a festividade. Segundo ele, a comemoração de reis é o momento mais esperado do ano, na qual os “escravos” tomam as ruas e tornam-se “senhores civilizados”, em meio ao seu furor dionisiaco, como escreve Figari. Ainda na poesia, é explicitado que a dança

liga os indivíduos com seu território autóctone (África), observação que é bastante interessante, ao passo que há uma mescla de identidades sobrepostas, o *candombe*, que faz parte da cultura nacional uruguaia e, possui uma identidade ancestral africana. Tal conflito é típico de qualquer tentativa de homogeneização de territórios tacitamente heterogêneos em sua composição e Figari, ao propor uma cultura nacional e um ideal identitário, não se afasta dessas limitações que as propostas nacionais contêm. Mesmo possuindo as contradições próprias das propostas que são totalizadoras o autor insere no cenário nacional, a questão *afrouruguaia*, bastante contrastante se comparado com as demais produções líricas do período.

Figari em sua escrita poética, aborda os elementos de formação nacional incentivando o autóctone, ao destacar a flora e a fauna, além de incluir o negro na narrativa nacional. O autor parte de uma premissa de cultura identitária sem criticar o estrangeiro e as modificações urbanas do período, sua escrita exalta os aspectos próprios do país que devem ser trabalhados como matéria de emancipação cultural. Pedro Figari escreve sobre o campo e o *candombe* que habita a cidade sem uma oposição, mas sim como manifestações diversas do nacional. Tal fator é interessante, pois, na primeira metade do século XX, as questões da lírica estão de certo modo divididas entre uma oposição do campo e da cidade.

Durante o processo de produções modernas, pode-se observar pelo menos duas correntes do lirismo que discutem a questão nacional e aspectos das ideologias correntes no período, o lirismo *criollista* e o lirismo social, duas linhas que se mostram tencionadas por uma mentalidade “*criolla* tradicional” e uma “urbana europeizada” (ACHUGAR, 1980).

O lirismo *criollista* vem como respostas às modernizações e trocas de modos de produção que ocorrem no país, de setores que temiam a perda da identidade do país, atrelada às relações e aos tipos sociais do campo. Esse ambiente de criação intelectual e seus expoentes trabalharam na mitificação da figura pampeana, convertendo a figura do gaucho em uma sobrevivência tradicional do país. Idealizaram o passado em uma atitude reativa ao novo, uma das consequências da modernização. Entre os nomes de destaque dessa produção estão: Serafín J. Garcia (1905-1985), Mario Falcao Espalter (1892-1941), Elías Regules (1861-1929) e Alcides de María (1839-1908). Esses autores criam uma estética do campo que perpassará épocas e em algumas perspectivas, serão usadas pelo Estado como veículo identitário, como observa Hugo Achugar:

Esta estetización de la realidad rural – la “gauchesca domesticada” según feliz expresión de Rama – es en realidad una mitificación del gaucho que se presenta como epítome y paradigma de los valores nacionales. El criollo con disfraz de gaucho como expresión de la “raza uruguaya” en contraposición del criollo con disfraz de europeo como expresión de la alienación extranjerizante de un sector de la sociedad. [...] Lo propio radica en que dicho nacionalismo es identificado con la tradición criolla y que dentro de ella la figura del gaucho exaltada, no tanto en función de sus valores presentes, sino de los pretéritos. Más aún, dicha exaltación se convierte en mito y mitificación de un tipo social extinto mediante el silenciamiento de su función política. Si le erige como contrapartida del europeísmo urbano y se viste su atuendo con el fin de rescatar lo que se entiende como permanente al mismo tiempo que no se le permite aparecer en el presente proceso de transformación que lo margina. (ACHUGAR, 1980, pp. 139-140).

Nessa passagem, podemos analisar o paradoxo de uma sociedade moderna que busca em seu passado um elo de ligação, mas sem frear a progressiva modernização, nem tampouco com intuito de regresso social ao passado. Explica seu presente social, ou seja, seus indivíduos, com raízes arcaicas da luta de independência, o que torna paradoxal é que a sociedade moderna, se torna o que é (modernizada e industrial) com interação comercial com países europeus e investimentos externos. Também é interessante notar que a relação entre o *outro* (estrangeiro europeu) e *eu* (tradicional criollo), se insere em um debate de afirmação do indivíduo em relação ao de alteridade. A lírica *criolla* utiliza duas temáticas centrais para a visualização poética do gaucho uruguaio, uma delas se liga a um carácter nostálgico de celebração de um passado ressignificado e outra vertente explora um carácter humorístico da vida do pampeano, muitas vezes satirizando o “gringo” estrangeiro. Podemos observar como exemplo dessa temática algumas poesias de Elías Regules que compõe o livro “*Versos Criollos*”<sup>47</sup>, como a intitulada “*Rumbo*”:

#### **Rumbo**<sup>48</sup>

No hay luz. Una sombra ya  
ha borrado el horizonte,  
y en la cuchilla y el monte  
la noche durmiendo está.  
En vano la vista va  
buscar extraño fulgor  
que al mirar en derredor,  
todo espacio apagado,  
parece un mundo enlutado

---

<sup>47</sup> A primeira edição do livro “*Versos Criollos*” data do ano de 1894, com reedição de uma versão maior, no ano de 1924.

<sup>48</sup> REGULES, Elías. *Versos Criollos*. Montevideo: Comisión Editora, 1965.

por implacable dolor.

Morales, el paisano  
de las costas del Tornero,  
va en el lomo de su overo  
caminando al trotecito.  
Lleva el rumbo bien escrito  
en su mente y en su tino  
que hasta “Estancia de Pino”  
conclusión de sus jornadas,  
hay diez leguas acostadas  
a lo largo del camino.

[...]

Corta campo, bien seguro  
de no errar una pulgada,  
y la gramilla aplastada  
gime sobre el suelo duro.  
No demuestra gran apuro  
de dar fin a su excursión  
y con la firme intención  
de pronto encuentra la estancia  
mata el tiempo y la distancia  
entonando un pericón.

En la larga travesía  
recorre todo el pasado:  
un recuerdo perfumado,  
otro con melancolía;  
y siempre atento a su guía,  
se ve pintado en su ceño  
que lucha con fiel empeño  
para dejar derrotadas  
las guerrillas avanzadas  
del ejército del sueño.

No poema, em sua primeira parte, a paisagem de um pampa abandonado insere o leitor junto ao gaúcho solitário, que possui ao seu redor apenas a natureza rural esquecida. O paisano segue seu rumo a uma estância, oscilando entre o prazer de estar em seu ambiente geográfico e com a nostalgia e melancolia que o local lhe propicia. O passado nostálgico que Regules nos mostra, preenche a figura do gaúcho com valores glorificantes, o personagem é um conhecedor de seu território seu berço ancestral, local de guerras que ele recorda e de um pretérito que admira. Ou seja, heróis gaúchos como ele, que antes ocupavam majoritariamente aquele espaço no trabalho rural e nos “palcos” de batalhas de defesa, e, que agora observa o pampa em agonia e esquecimento. Em seu outro poema “*El Entenao*”<sup>49</sup>, Regules, descreve diversas características positivas desse pampeano:

---

<sup>49</sup> REGULES, Elias. Versos Criollos. Montevideo: Comisión Editora, 1965.

## El Entenao

Soy el criollo americano  
de este pedazo de cielo,  
soy el hijo de este suelo,  
soy el alegre paisano.  
Soy el gaucho campechano  
de alma noble y corazón,  
que pasiendo en redomón,  
echo pa atrás y muy ancho,  
vivo feliz en mi rancho  
hecho de paja y terrón.

Soy el de la cara tostada  
que haciendo sonar el basto,  
voy acariciando el pasto  
y pasando la cañada.  
Soy el de juerte mirada,  
soy el duro pa morir,  
el condenado a vivir  
entre sauces y totora,  
soy el gaucho que no llora  
pero que sabe sentir.

Soy el risueño cantor  
que a la música escuchando,  
voy con sonrisas cantando  
lo más lindo y lo mejor.  
Soy también el payador  
del lastimero cielito  
que el compás de un estilito,  
en horas negras, sin calma,  
saca una pena del alma  
y la tira al infinito.

Soy el taita que retruca  
generoso y altanero,  
el que saluda al pampero  
con el sombrero en la nuca,  
el que peliando se educa,  
y apriende a golpe y revés,  
el perseguido del Juez,  
el entenao de esta tierra,  
que es el primero en la guerra  
pa ser último después.

O *criollo* americano é a figura identitária dos uruguaios, é dele que o povo descende dentro da narrativa laudatória. Como diz o autor ao longo de seu poema, esse gaucho tem algumas características: é filho do território (ou seja, nasce no Uruguai elemento de contrapondo aos imigrantes), tem um coração nobre, alegre, vivaz, forte e difícil de matar foi um soldado a seu modo, generoso, respeitoso e caloroso com seus

cantos. Após enunciar as diversas qualidades desse personagem, que por possuir tantas qualidades é completamente idealizado, em suas duas últimas frases faz uma mordaz crítica “que es primero en la guerra pa ser último después”. Regules expressa o descaso com que foi inserido o tipo social rural, pós-guerras de independência e guerras civis. Para Regules a figura do gaucho, alicerce da identidade uruguaia, foi esquecida e marginalizada; sofre progressivamente mais afastamento, ao passo que, o governo está voltado para cidade e seus empreendimentos, bem como para os imigrantes. Como havia sido comentado que o humor e a sátira também fazem parte dessa produção, como pode se observar no pequeno trecho do poema, “El Viaje”<sup>50</sup>:

### **El Viaje**

En el tren de la frontera  
iban de viaje solitos,  
el inglés Guillermo Moris  
y el gaucho Mariano Pitos.

serio o inglés meditaba  
sobre un negocio arriesgado,  
de ganar veinte mil libras,  
por emprestar dos al Estado.

El gaucho se entretenía  
en contemplar los paisajes  
que asoman, llegan y pasan  
en los carrileros viajes.

Y aburrido del silencio  
de su mudo compañero  
a las seis horas le dijo:  
Guenas tarde, aparcero.

Con mirada de balazo  
si midieron los dos nenes,  
y el inglés casi entre dientes,  
apenas respondió: Buenes.

- Usté que ha de ser nación  
- siguió charlando Mariano -  
sabrás por qué ese alambrao  
lo han hecho tan chabacano.

A clara oposição de pensamento e ação entre o inglês e o gaucho, mostram o microcosmo de tensão estabelecida no meio intelectual. A irônica preocupação do estrangeiro em ganhar uma grande quantia de dinheiro frente a seu empréstimo para o Estado, mostra a visão corrente que os europeus estavam se aproveitando do país,

---

<sup>50</sup> REGULES, Elias. Versos Criollos. Montevideo: Comisión Editora, 1965.

enquanto o gaucho Mariano, apenas observava a paisagem, em um sentido de identificação com o local. Regules expõe que o paisano (sociável) se constrange com o silêncio do ambiente, e, incomodado, faz um gracejo com o inglês e seu modo de falar espanhol: “*Guenas tarde, aparcerero*”. A broma causa desconforto e Mariano diz, “você que deve ser a nação sabe por que essa fiação (do trem) foi tão malfeita”. Os elementos do moderno são vistos como europeizados e o gaucho não se vê mais como um elemento do país que passa por transformações, identifica no estrangeiro a nova faceta da nação. Essas perspectivas constroem um imaginário voltado ao campo e a um gaucho em vias de extinção, que esteve presente na formação da nação, como dirá Alcides de María, em seu poema “Sobre el pasaje de los treinta y tres patriotas orientales en 1825”<sup>51</sup>:

Era la tropa del audáz caudillo  
Que aquella empresa colossal mandaba  
Y entre peligros sin cesar buscaba  
A los valientes que juro lealtad:  
Baja: y apenas treinta y tres leones  
Forma tan solo da falange unida,  
Que va á su patria a devolver la vida  
Volviendo a conquistar su libertad.

O campo é onde se forma a pátria, são seus habitantes valentes que defendem a liberdade do país e isso é exposto na formação dos indivíduos, o fragmento acima faz parte de um poema maior que integra o livro “*Cantos escolares y recitaciones para la juventud educanda de la República Oriental del Uruguay*” (1888), utilizado nas escolas uruguaias como um meio de mostrar a história nacional. As instituições de ensino são um dos dispositivos que vinculam e fortalecem identidade e memória, o campo é usado para fomentar a identificação ancestral com os paisanos.

Elias Regules e Alcides de María colocam a figura do pampa como o ancestral da nação participando ativamente da construção de um imaginário em torno do gaucho. O meio rural, como havíamos comentado, está em oposição ao urbano ligado à cultura europeia. A capital uruguaia, local de articulação de debates, contém um grande número de habitantes estrangeiro franceses, espanhóis e italianos que trabalham no comércio e nas fábricas, sendo majoritariamente o proletariado urbano. Esses imigrantes estão imbuídos de ideais anarquistas e marxistas trazendo uma nova configuração no debate urbano, organizam greves e publicam jornais em suas respectivas línguas, informativos

---

<sup>51</sup> DE MARIA, Isidoro. *Cantos escolares y recitaciones para la juventud educanda de la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1888.

políticos que acentuam a discrepância entre uma tradição *criolla* e estrangeira. A organização de sindicatos e formação de grupos socialistas e anarquistas no país se articula<sup>52</sup>, visibilizando problemas sociais frente às discussões nacionalistas. Essa temática social é abordada por autores como Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Florencio Sánchez (1875-1910), Ernesto Herrera (1889-1917), Armando Alvaro Vasseur (1878-1969) e Angel Falco (1885-1971). Muitos deles ligados abertamente às ideologias anarquistas e marxistas.

Florencio Sánchez, por exemplo, é um intelectual dessa vertente que produziu peças de teatro na Argentina e no Uruguai. Para Alberto Zum Felde (1930), Sánchez é um escritor que apaga as fronteiras entre os dois países platinos, pois nasce no Uruguai, onde se forma e muda-se para Buenos Aires, cidade que inicia sua produção escrita em diálogo a ambos os países. Acredita-se que esse fator pode ser influente em seu afastamento às questões patrióticas do Uruguai. É visto como um expoente intelectual que não apoiava o desenvolvimento de bases rígidas patrióticas, entendendo essas bases como limitações e rivalidades fronteiriças. As relações que o influenciaram nessa tendência pode ser analisada por outro viés, pois, de uma família que apoiava o Partido Blanco, mais tradicional em oposição ao Partido Colorado visto como mais moderno, e que lutou em guerras civis no flanco Blanco, porém seu contato com a realidade de guerrilha o fez reconsiderar ligações patrióticas partidárias. Desiludido de uma perspectiva romântica nacionalista se liga à correntes de um realismo sociológico, revendo criticamente a sociedade na qual está inserido, como explora Hugo Achugar:

Al respecto resulta altamente sintomático que tanto Florencio Sánchez, Emilio Frugoni, Angel Falco como Ernesto Herrera, vivieran la experiencia de las revoluciones de 1897 y 1904 y romperán con sus vinculaciones a las “divisas” tradicionales que los habían llevado a la guerra. (ACHUGAR, 1980, p.12)

Em meio à ebulição de pensamentos ideológicos do século XIX, Sánchez é atraído pelo anarquismo científico, como havíamos mencionado, e frequenta regularmente o *Centro Internacional de Estudios Sociales*, ambiente de debates, - com

---

<sup>52</sup> Em 1905 a movimentação dos sindicatos faz seu grande congresso na F.O.R.U (Fundación Obrera Regional del Uruguay), que abrange um alto número de trabalhadores franceses, italianos e espanhóis. E mostra a separação entre imigrantes e *criollos*. Há desenvolvimento do Centro Internacional de Estudios Sociales (1898), se torna outro ambiente de debate sobre as tendências do sociais do país e seus integrantes estão ligados majoritariamente com correntes do anarquismo científico e o marxismo. As tendências ideológicas em ebulição permitem também a formação do Centro Carlos Marx, em 1904, fundado por Emilio Frugone. Porém, não são apenas instituições ligadas aos movimentos europeus que surgem no período, a Sociedad Criolla é fundada em 1894, por Elías Regules, e revistas como El fogón e Umbú, com temáticas regionalistas são postas em circulação. (ACHUGAR, 1980)

muitos imigrantes - tanto da linha anarquista, marxista quanto positivista, o dramaturgo uruguaio se afasta de possíveis relações tradicionalistas. Suas obras são vistas como parte de uma literatura realista, amplamente ligada à temáticas sociais aliadas a suas tendências éticas revolucionárias, com características populares. Como analisa Felde:

Priman en su obra cuadro de miseria y desventura, así como los problemas de índole sociológica, es decir, aquellos que se relacionan directamente con factores sociales y tienden a reaccionar sobre las formas del régimen económico y moral colectivo. Problemas sociales entrañan, en efecto: “En Familia”, “Los Muertos”, “Barranca abajo”, “Nuestro Hijos”, “Canillita”, “La Tigra”, “El Pasado”, “La Pobre Gente”, “El Desalojo”. En tal sentido, puede definirse el de Sánchez como un teatro social. (ZEM FELDE, 1930, p. 168).

Ciente da tensão evidente entre o tradicional e o moderno, Sánchez mostra o conflito partindo de um viés geracional, em sua peça “*M’hijo el Doctor*” escrita em 1903, o autor expressa a querela entre o campo e a cidade, em dois personagens Olegario (pai) e Julio (filho). O genitor da família está enraizado em uma concepção tradicional, patriarcal gaúcha em sua mentalidade, enquanto seu filho, educado intelectualmente na cidade, expressa ideologias divergentes de seu meio de vivência da estância. Julio crítica seu pai por ele não entender as modificações que estão ocorrendo na sociedade e por esperar que seus hábitos sejam iguais às dele, em meio a uma discussão, Júlio fala:

[...] Usted y yo vivimos dos vidas vinculadas por lazos afectivo, pero, completamente distintas. [...] todo evoluciona viejo; y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó!... Son cosas rancias hoy. [...] Pretende, como rígidos padres de antaño, que todas las mañanas al levantarme le bese la mano y le pida la bendición, en vez de preguntarle por la salud, que no hable, ni ría, ni lllore sin su licencia; que oiga a sus palabras a un oráculo. [...] en fin que sus costumbres sean el molde de mis costumbres. (SÁNCHEZ, 1903, Ato I, Cena XIII).

O cenário evidencia duas gerações que são o microcosmo do que está ocorrendo nos debates intelectuais. É interessante contrapor dentro da temática já que Regules, no poema “*Siempre*”<sup>53</sup>, mostra uma visão oposta ao que expõe Sánchez:

### **Siempre**

Después de forzada ausencia,  
Lejos del hogar primero,  
El hijo del estanciero  
Vuelve a la grata querencia.  
Fue a nutrir su inteligencia  
Entre las luces y el ruido,

---

<sup>53</sup> REGULES, Elias. Versos Criollos. Montevideo: Comisión Editora, 1965.

Fue al archivo presumido  
Donde lo mejor se encierra;  
Y la roca de la sierra  
Viene diamante polido.

Pisa de nuevo el terreno  
Donde son y vivaracho  
Corrió descalzo el muchacho  
Con natural desenfreno.  
Respira en el pago ameno  
Dentro del rancho pajizo,  
Palpa el delirado hechizo  
De azotar con el rebenque  
Los palos de aquel palenque  
Donde ensilló su petizo

Y anegado en emoción  
Sin reticencias exclama:  
Es mi pasado, mi llama  
[...]

No poema do *criollista*, o ilustrado filho do estancieiro retorna a sua casa e, em vez de um conflito, se sente suprido de finalmente regressar ao seu passado. Em seu primeiro verso, ainda se evidencia a saída do filho forçosa. Ele era menino ao retornar, é preenchido por um sentimento de seu pretérito de criação, como um regresso querido do qual sentia falta. Tal posição é completamente divergente da escrita de Sánchez, e também da escrita de Julio Herrera y Reissig<sup>54</sup>.

Compartindo de uma visão cosmopolita e social, Álvaro Armando Vasseur, é um dos poetas que enaltece a cidade, a modernidade e suas modificações. Sua poesia é categorizada geralmente como sociológica ou social, o uruguaio é mais um escritor dentro do círculo de debates anarquistas, socialistas e positivistas. Vasseur era jornalista no periódico "*El Día*", cujo dono era o então presidente Batlle y Ordoñez, que se afasta do cargo apenas para ocupar o cargo de Consul do Uruguai em San Sebastián, na Espanha, cargo o qual foi designado por Batlle (FELDE, 1930).

A produção de Vasseur é uma mescla interessante de crítica social, visto sua análise ideológica das condições materiais do trabalhador urbano e encantamento com o processo modernizador que ocorre no país, desse modo, o autor propõe uma visão

---

<sup>54</sup> Reissig é bastante reconhecido tanto pela crítica quanto pela historiografia, sendo um dos autores canônicos no período moderno uruguaio. Sua poesia é bastante influenciada pela literatura francesa. Enquanto Sánchez tinha grande influência de autores russos e é concebida em uma lírica irreal repleta de subjetividade, geralmente é categorizado como um poeta simbolista que sublima a materialidade de sua escrita. Preterindo a temática regional, sua poesia era imbuída de ideias universalizantes, influenciado por escritores franceses (Rimbaud, Regnier, Samain, entre outros), acreditava que o tradicionalismo era uma maneira míope de produção. O escritor como muitos de sua época se liga ao movimento anarquista e compartilha da visão cosmopolita de produção.

positiva e negativa das modificações socioeconômicas do século XX. Mais que uma dicotomia de visão, o autor varia entre uma poesia universalista e regionalista, o que demonstra singularidade de produção em seu poema “*Oid Potentados*”:

[...]  
¿Qué la suave “evolución”  
la forjan los más audaces?  
¿Qué las clases más tenaces  
se opondrán del timón  
y marcar la orientación al agregado social?...  
¿Qué el mundo occidental  
siempre ha pasado lo mismo?  
¿Qué las clases del Abismo  
los basta con el ideal?  
[...]  
Existen diversos modos  
de avalorar las naciones  
y las civilizaciones  
surgidas de los exodos,  
yo observo en los pueblos todos  
su tiempo de trabajar,  
de dormir y de soñar.  
¿Los absorben los negocios?  
¿disfrutan de nobles ocios?  
¿A qué destinan su ocio?

Porque el devenir humano  
no ha de ser arduo ni bajo  
si vivir es gran trabajo  
se es esclavo de un tirano  
¿O acaso es un sueño vano  
la inefable libertad?  
¿Qué gesta la humanidad  
en su taller de experiencias?  
¿Es imponente la ciencia  
contra tal necesidad?

Si vive para vivir  
y no para vegetar;  
trabajar por trabajar  
es vegetar, es morir

E em seu poema “*A la Tierra Uruguaya*”<sup>55</sup>, vemos sua outra faceta:

¡Tierra uruguaya!  
- Nutriz, cuya es mi sangre y mi existencia,  
y el gran fuego central de mi lirismo,  
y el rádium de mi astral perseverancia,  
- donde en las noches de invernales dudas –  
vendrán los pueblos a templar sus almas; -

---

<sup>55</sup> VASSEUR, Alvaro Armando. Todos los Cantos (1898-1912). Montevideo: Comisión Editora, 1955.

Oriental, Oriental, dulce ribera,  
flor de las flores por florida y amada,  
mirador de los claros horizontes,  
joyel entre las joyas del Atlántida,  
véate presto esclarecido y grande,  
próspera, libre, justiciera y plácida!

Vasseur é um poeta com características que mostram claramente os debates de sua época, as preocupações sociais, os conflitos ideológicos e as percepções de nação que estão em ebulição. Ele afirma que “El lirismo criollista mitifica al gaúcho; Vasseur mitificará a la ciudad” (ACHUGAR, 1980, p. 26), pensando as reentrâncias de pensamentos presentes em sua produção e na sociedade. Os escritores do início do século XX uruguaios, empreenderam tentativas de dar conta das novas correntes de ideias e demandas sociais, gerando diferentes projetos de respostas de uma produção nacional e formando um ambiente de discussão assimétrico.

A querela lírica mostra diferentes olhares sobre o Uruguai da primeira metade do século XX, a lírica *criolla* mitifica o personagem gaúcho e fortalece a narrativa de uma ancestralidade nacional baseada apenas no tipo do campo, em oposição aos imigrantes e a europeização do país. A lírica social foca as questões relativas às modificações urbanas e às novas configurações sociais que a cidade apresenta, com seus conflitos, suas misérias e modificações tecnológicas. Em meio a esse debate de visualidades da nação, pode-se perceber que as ideias de Pedro Figari mesclam parcialmente as duas concepções de narrativas. O pintor uruguaio por um lado acredita que deve haver uma produção nacional que seja distante de importações europeizantes e, sendo assim, as particularidades regionais deveriam ser exploradas e afirmadas; e por outro lado, Figari acredita que as modificações e o “progresso” são inevitáveis, pois as sociedades sempre se complexificam ao longo dos tempos. Posto isso, a sociedade deve se adaptar e se rearticular de acordo com suas novas necessidades. A necessidade seria a construção de uma narrativa que incorporasse as questões do país de maneira que compreendesse sua ampla gama de identidades de formação, constituídas por imigrantes, *criollos*, negros, espanhóis, indígenas e todas as parcelas que contribuíram para a formação de uma cultura autóctone, se relacionando com o meio ambiente do país, devido a isso, acredita-se que não há oposição entre os elementos da urbe e do campo na escrita de Figari.

O pintor uruguaio, imerso no contexto de efervescência ideológica, já havia escrito suas concepções acerca do progresso, da nação e da arte. Toda construção de seu livro escrito, em 1912, intitulado “*Arte, Estética, Ideal*”, está embasada em perspectivas

de entendimento humano e social que se enraízam no conceito de progresso/evolução e realidade. Acredita que o pensamento é a força motriz do progresso do homem e dele parte as ações e ideias que fazem avançar a sociedade. Em seu primeiro tomo, Figari investiga as relações da arte com o sistema de evolução, baseado na corrente darwinista do período, expressa que um dos passos para sairmos de um pensamento abstrato:

Nuestra compleción mental no nos permite representamos una abstracción [...] Así es que, por una nueva forma de animismo, llegamos a personificar nuestras propias abstracciones: el arte, la ciencia, la belleza, Dios, la fuerza, la justicia, la caridad, la energía, etc [...] Incurrimos en paralogismos tan corrientes como el decir que el arte o la ciencia avanzan, cuando en realidad es el hombre quien evoluciona y avanza. (FIGARI, 1988, p. 26).

As relações que o autor desenvolve, mostram o progresso por meio da ação do homem frente às novas demandas que a sociedade produz, ou seja, as respostas evolutivas estão ligadas à complexidade da humanidade. Essas novas necessidades, por conseguinte, são categorias móveis de acordo com o tempo e o local.

[...] la palabra necesidad no expresa el concepto concreto que parece expresar, sino tan sólo convencionalismo ideológico, de simple relación, y resulta así que lo necesario es una entidad movable con relación con al lugar y al tiempo, ya no con relación a cada pueblo y cada ser. (FIGARI, 1988, p. 42).

A variação (tempo e local) da necessidade faz com que Pedro Figari desenvolva uma resposta à necessidade da nação que não refuga a questão *criolla*, mas tampouco afirma de maneira laudatória um passado estanque. Do mesmo modo, o autor assimila as questões sociais da cidade, porém sem esquecer a formação histórica do território. Portanto, Figari pinta e escreve sobre uma nação e variedade de composição cultural de maneira dissonante da produzida no período. Tal pensamento faz parte de sua tendência nacionalista de produção escrita e pictórica, dialogando com os movimentos de identidade nacional correntes em sua época, pois, para além de um pensamento da tradição *criolla* como observamos na lírica, sua relação com o país parte de premissas progressistas, não universalista-social que estão ligadas à europeização do Uruguai. Deste modo Figari exalta os elementos nacionais da flora e fauna do país, inclui os negros dentro da narrativa nacional e amplia o recorte de identidade produzida no período e irá abordar a temática do gaúcho uruguaio com outras possibilidades de entendimento nacional.

### 2.3 O GAUCHO: PERMIABILIDADES HISTÓRICAS

Anteriormente, observamos alguns aspectos que mostram indicações sobre a formação do gaúcho como herói nacional e os dispositivos de difusão desse pensamento. A escolha do personagem passa por uma reconfiguração de visualidade em meios literários, artísticos e históricos, está inserido na maioria das narrativas e nos debates do período, diferentemente da parcela *afrouguiaia* no país.

Figari ao utilizar o personagem gaúcho como representação de identidade uruguaia busca outro viés de expressão. Procura a produção de uma arte americana e dissolve o rígido figurativo, em busca de uma representação mais simples das formas, busca o arcaico, o regionalismo uruguaio com suas cores e sua variedade fenotípica como em suas obras “*Bajo el ombu*” e “*Baile Criollo*”, localiza a vida do campo de maneira cotidiana evidenciando os aspectos culturais de sociabilidade.



Baile Criollo.  
Pedro Figari.  
Óleo sobre cartão  
1922-1923 - 59 x 78 cm.  
Museo Figari - Montevideu, Uruguai.



*Bajo el Ombú.*  
Pedro Figari.  
Óleo sobre cartão.  
S.d. - 51 x 66 cm.  
Coleção Particular

Para o artista uruguaio, a formação da identidade do país contém hábitos que fazem parte da sociedade eram as expressões corriqueiras, como as festas e danças. Os indivíduos estariam livres da rigidez do estereótipo idílico e bravio de ações dos fantasmagóricos gauchos. Em sua composição “*Baile Criollo*”, o artista produz um ambiente fechado, distanciado do meio geográfico do pampa. As linhas do casarão ao fundo da tela são os traços que concedem a profundidade da obra e proporcionam certa teatralidade a cena. A casa compreende grande parte da obra, seus tons de marrons e mesclas amareladas carregam grossas camadas de tinta típicas das pinturas de Figari. Floresce no centro do quadro uma árvore com frutos alaranjados, é notável que a árvore representada não seja o umbu, pois o umbu é visto com extrema frequência nas pinturas de Figari. Ao fundo da imagem é possível ver um casal distante da roda de dança, que está na companhia de um cão, há cachorros também no primeiro plano da tela próximos ao centro de dança. A musicalidade do baile é oferecida pelo personagem com a viola

sentado perto do poço, - em tons azulados -, os pares de casais na obra dançam com aparente coreografia. Ao lado de seus pares, as mulheres seguram os vestidos com ambas as mãos e observam seus respectivos parceiros que possuem pilchas idênticas, as figuras dos gauchos e suas mulheres em uma dança que entrecruza olhares. Ao lado do violeiro encontram-se duas personagens que observam a movimentação, uma com seu vestido verde com uma tonalidade de pele bastante clara, enquanto a outra com seu vestido amarela é negra, mesmo o negro são sendo centralidade nessa tela de Pedro Figari insere a temática dentro da sociabilidade gaúcha, pois também integravam esse núcleo. A questão da pluralidade étnica é outro elemento de formação de identidade nacional para o pintor.

O quadro é composto por uma harmonia de cores que relacionam, as tonalidades azuladas do céu, dos marcos da casa e o poço de água levando tonalidades mais claras para a composição, enquanto os mesclados tons terrosos da casa, dos cães e das roupas dos gauchos atribuem os tons mais escuros da obra e bastante utilizados por Figari

Os gauchos nesta tela, novamente desprovidos de uma representação sóbria são mostrados como personagens de um cotidiano pacífico descolados da representação heroica que lhe é inserida por pintores como Juan Manuel Blanes. A temática de danças *criollas* está engendrada na concepção de Figari de uma produção americana de arte que plasma os encontros de dança, enfatiza a cultura local por meio da musicalidade e dos personagens nacionais. Os bailes com coreografias são manifestações culturais que perpassam as épocas no país e fazem parte da cultura que integra a identidade do Uruguai.

Em consonância com o quadro "*Baile Criollo*", explora as ações cotidianas do tipo pampeano, Figari configura uma cena particularmente interessante em sua tela "*Bajo em Ombú*". Na planície noturna do pampa embaixo de três árvores de umbu, que preenchem quase completamente a parte superior da tela com suas espessas copas de tons verdes escuros formadas por linhas ondulares, onde se esconde timidamente a lua, encontra-se quatro personagens que compõe a cena. A imagem é peculiar se comparada a outras produções do período, até mesmo as de Figari. Sentado em roda embaixo do umbu, se observa ao lado direito um homem mais velho, tendo em vista sua longa barba acinzentada, ao lado de uma mulher sentada de maneira frontal que encara o espectador do quadro. Ao lado esquerdo da composição pode se observar um homem sentado de lado e à sua direita, uma mulher que possui uma viola. O quadro gira em torno dessa mulher, os demais personagens estão acompanhando sua ação.

A mulher que toca o instrumento tem uma visualidade bastante particular, à medida que, majoritariamente, são os homens que aparecem portando ou tocando o instrumento, são os homens que são reconhecidos pelas “*Pajadas Gauchas*”. Pedro Figari não apenas destitui o gaúcho de sua forma militarista e heroicizada, como também o coloca em paridade com a mulher do campo. A mulher possuía um lugar resignado ao ambiente familiar nas produções artísticas do período, o pintor uruguaio subverte essa lógica ao colocar a mulher que também é gaúcha sendo o centro do acontecimento da tela, como indivíduo que produz ações culturais integrantes da identidade uruguaia.

A arte de Figari se choca com a típica produção balcânica, masculina e acadêmica, também ao abrir um leque de novas visões sobre o personagem gaúcho platino. O pintor representa o personagem gaúcho como ancestralidade comum e despido da simbolização de um estereótipo fixo de nacionalismo. Ele baseia sua preocupação em mostrar uma arte regional com características locais, um regionalismo com identidade própria e personalidade, como aborda Gerardo Caetano:

En el afán por presentar una cultura americana con sus características propias diferenciadas de lo tradicional europeo, el riesgo de caer hacia la vertiente del exotismo era grande. No se trataba, por tanto, de buscar aquellos elementos pintorescos que fueran a causar la sorpresa de los europeos, sino de encontrar las raíces en un pasado que tampoco era del todo autóctono y en cuya recreación artística también era posible encontrar huellas ajenas al continente americano. El rechazo absoluto hacia lo europeo hubiera constituido en tal sentido una necesidad. La identidad también estaba forjada sobre la condición colonial que era una verdad histórica innegable. El asunto era descubrir aquellas facetas de originalidad nacidas, quizá como híbridos al principio, de la conjunción del conquistador con el conquistado, y ver cómo esas características habían ido desarrollándose para desprenderse con el tiempo de su matriz original y constituirse en elementos propios de una identidad nueva. (CAETANO, 2009, p.30).

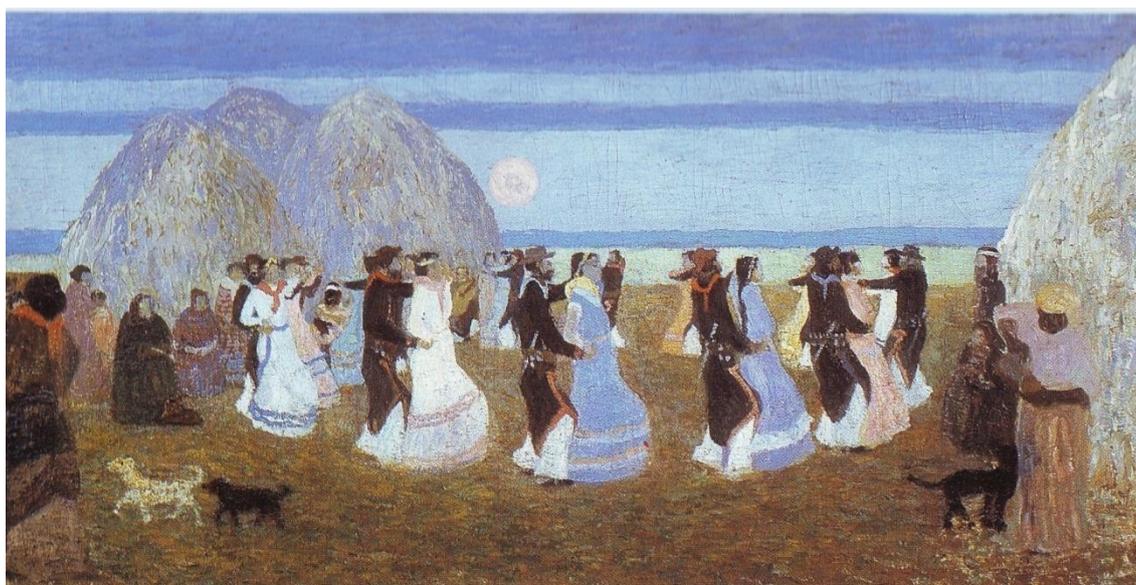
O pintor uruguaio acaba por destoar da produção de arte vigente, afasta-se das estilísticas e das ideologias que embasam o pensamento nacionalista difundido por dispositivos do Estado. Valendo-se muitas vezes do mesmo personagem regional, envolto de uma criação mítica nacional, expressa seus contrapontos e críticas. Figari acredita que o gaúcho é de extrema importância, pois é autóctone e detém as características que o autor quer privilegiar, ser americano, regional e sem uma importação europeia. O pintor escreve em seu artigo “*El Gaucho*”:

[...] enquanto essas populações inorgânicas sentiam-se esmagadas pela onda dos deslumbramentos das velhas civilizações, perdendo pé na

realidade, sem conseguir ver o que lhe é próprio, e submetida ao ditame de todos a não ser em matéria de liberdades políticas: esse é o melhor e maior título do gaúcho.

Se aquilo que se quer exaltar é o “elo” que une o que é americano autóctone com consciência moderna da América, elaborada em meio ao cosmopolitismo avassalador das imigrações trabalhadoras, nesses povos formados mais por uma rápida acumulação de homens e famílias que procedem de todas as partes do mundo do que por um processo normal e razoável de seleção assimilativa, parabéns! Se o gaúcho representa algo assim como um filtro de resistência à incorporação sem enraizamento, ao povoador que somente tem a mira a nossa esplêndida natureza como uma grande caixa de ferro repleta de ouro e de papéis cotizáveis, parabéns! Será o símbolo da autonomia americana, que é nosso maior bem moral e material. (FIGARI, 1919, p.1)<sup>56</sup>.

O pintor defende o gaúcho como símbolo de resistência aos moldes europeus, sua crítica não é sobre o gaúcho em si, que para o autor possui traços regionais pertencentes da produção americana, mas sim, critica sua representação aos moldes europeus clássicos. Para observar o que é cultural e resistente, Figari busca demonstrar as ações que o pampeano elabora no território uruguaio e, por conta disso, com o ambiente geográfico. As danças são uma das expressões mais frisadas pelo pintor, visto que são parte de uma identidade autóctone, como os exemplos dos quadros “*Día de Trilla*” e “*Pericón Bajo los Naranjos*”, ao inserir o tipo gaúcho em meio ao pampa em sua expressão de dança.



Día de Trilla.  
Pedro Figari.  
Óleo sobre cartão

<sup>56</sup> SCHWARTZ, Jorge. Pegaso. São Paulo: Edusp, 1995. O artigo foi publicado em 10 de abril de 1919, no livro *Latino-Americanas Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*.

1922-1923 - 65x126cm.  
Museo Figari - Montividéu, Uruguai.



Pericón Bajo los Naranjos.

Pedro Figari.

Óleo sobre cartão

S.d. - 70 x 100cm.

Museo Nacional de Bellas Artes - Buenos Aires, Argentina

A tela “*Día de Trilla*” mostra a cena de dança e celebração no meio das planícies uruguaias, a imagem dos gauchos com seus pares, mostra despreocupada frente à severa seriedade das institucionais representações clássicas. Em geral, as obras que utilizam a figura do gaucho são produzidas por artistas acadêmicos, evidencia o personagem com expressões fortes e marcadas e o insere em cenas de labuta ou batalhas. Nas composições de Figari, a leveza e serenidade estão transmitidas não apenas pelo conteúdo da cena, mas também pelas cores da suavidade do anoitecer que dimensiona a coloração a toda cena.

A representação da dança típica está dentro de sua proposta de expressão da cultura regional, o projeto do pintor de evidenciar nas especificidades locais como característica de uma manifestação artística autônoma exposta em toda sua composição. A obra que plasma a dança, expõe ao fundo o violeiro, que concede o ritmo ao espaço.

O quadro no plano inferior mostra sua profundidade com a extensão das figuras em roda, que ao diminuir em tamanho, concede ao cenário a ilusão de amplitude do pampa. Ao redor do círculo de dança, vemos grandes montes de feno ocupando um local na composição do quadro geralmente destinado as representações do umbú nas obras de Figari. O feno descaracterizado de sua cor amarelada mostra-se em integração com o azul do céu e o marrom esverdeado do chão, elemento de união entre os dois planos da tela mostrando a harmonia visual da representação. Novamente, o pintor contempla a parcela negra da população do campo, em ambas as extremidades do quadro, no lado esquerdo um gaúcho negro e no lado direito uma mulher que lhe serve uma bebida. Esses personagens são espectadores da dança que transcorre no centro da obra, juntamente com os demais personagens ao fundo.

Em sua outra composição intitulada “*Pericón Bajo los Naranjos*”, as danças ao ar livre se tornam ainda mais evidentes. O título da obra contém o nome de uma das danças mais famosas da região o *Pericón*. A dança típica do sul da América, é efetuada em pares e contém uma grande variedade de passos, em geral contem oito ou mais integrantes, os quais dançam em círculos portando lenços ou não. É uma exibição que ocorre até hoje e de origem debatida<sup>57</sup>. O quadro de Pedro Figari destaca o caráter cultural regional, em sua composição, a tela é preenchida em sua parte superior por diversas laranjeiras, suas copas se difundem por todo ambiente provocando a sensação de continuidade rumo ao fim do horizonte do quadro. Em meio às árvores no fundo, é possível identificar sete diligências evidenciando o meio de locomoção do grupo que se reúne em meio ao laranjal para dançar. O círculo de dança é rodeado por espectadoras de múltiplas etnias que observam a coreografia. No setor direito da tela, é possível ver a composição de três violeiros que entonam a música para o *Pericón*. No centro do quadro, os casais se entrelaçam na coreografia em que, as mulheres ficam do lado externo da roda, de mão dadas, enquanto os homens permanecem do lado interno do círculo também de mão dadas.

As produções de Pedro Figari se mostram divergentes em uma proposta de identidade fomentada pelo Estado, ao passo que, para o pintor, o componente ancestral de personalidade não se estrutura por uma história militarista de independência do passado, para o artista a busca por independência é uma ação presente para uma emancipação cultural. Os elementos culturais que o pintor utiliza como mostras de

---

<sup>57</sup> Não há consenso se surgiu na Argentina ou no Uruguai.

identidade, são formas que obtêm uma correspondência com a vivência de seu presente, os bailes, as danças, as miscigenações, as *pajadas* e os violeiros são ações que permanecem na sociedade Uruguaí. Para o pintor, a incorporação de heróis distantes do passado, estão dentro de conceitos europeus de criação de identidade e o autor busca independência dessas formas. Em uma carta, de 1930, para seu amigo Alberto Zum Felde, Figari escreve:

pienso que la mejor manera de aperebirnos para abordar la obra de nuestra cultura es la de una verificación sesuda, no ya independiente de reatos de cualquiera clase que sean, antes que dejarse ir a la zaga de las conclusiones de moda, sean fórmulas, frases o principios, más o menos consagrados, desde que lo que nos es menester es un criterio, un criterio americano. (FIGARI, 1930, p. 35)<sup>58</sup>.

A formação de um critério regional e a produção de uma arte nacional autóctone são propostas de Figari frente às produções como a estátua “*El Gaucho*”, a ideia do concurso para efetuação da obra, surge com Dr. Alejandro Gallinal em um congresso anual da Federação Rural, de 1919. Propõem o Dr. que se ofereça à pátria, em seu primeiro centenário de independência nacional, um monumento que perpetue através do tempo a figura lendária do gaucho, uma junta formada então por Elias Regules, como presidente, Dr. Alejandro Gallinal, como tesoureiro, Manuel Flores, como secretário e como membros da comissão, Carlos Arocena, Francisco J. Ros e Juan Zorrilla de San Martín solicita ao corpo legislativo a autorização para efetuar o concurso e localização da obra, aprovado o pedido à comissão de julgamento conta com o arquiteto Jacobo Vázquez Varela e o artista Pedro Blanes Viale. A exigência de apresentação era:

El artista deberá inspirarse en la historia, uso y costumbres del gaucho para concepción de su obra, reflejando en ello los caracteres psicológicos de aquel, en los tiempos de la independencia nacional y americana desde su origen hasta su consumación.” “Teniendo como modelo de inspiración la inscripción siguiente: Al gaucho, primer elemento de emancipación nacional y de trabajo. La pátria agradecida<sup>59</sup>.

O ganhador do concurso é José Luis Zorrilla de San Martín, que propõem em sua estátua a representação de um gaucho concebido com as formas tradicionais clássicas importadas da Europa. O monumento intitulado “*El Gaucho*”, inaugurado dia 31 de dezembro de 1927 e, ainda hoje localizado na Plazuela Lorenzo Justiniano Pérez na ponta da rua Constituyente com a Av. 18 de Julio em Montevideú, é composto pela

---

<sup>58</sup> FIGARI, Pedro. Una carta de Pedro Figari: sus conceptos Americanistas / Pedro Figari : Carta dirigida a Alberto Zum Felde. La Pluma, Año 3, v. 14, janeiro de 1930. Pp. 35-36.

<sup>59</sup> LAROCHE, W.E. Estatuaria en el Uruguay (Tomo I). Montevideo: Biblioteca Del Palacio Legislativo, 1980. p. 237-238.

figura de um gaúcho fabricado em bronze em cima de seu cavalo empunhando uma lança. Abaixo da estátua, seu pedestal retangular de arenito francês contém em cada lateral uma representação ressignificada do cotidiano gaúchesco no campo, são elas “Holocausto”, onde um gaúcho desfalecido está sob os pés de uma figura feminina que porta uma bandeira<sup>60</sup> com a inscrição “*Al gaúcho primer elemento de emancipación nacional y de trabajo*”, “*La patria agradecida*”, criando assim um diálogo entre o proposto no concurso e o esculpido.

A parte “*La Tradición*”, forma outra parte do quadrilátero, embaixo de um umbu, um gaúcho idoso está com a mão no ombro de um rapaz ambos olham com expressões de determinação para frente. “*La Vida Campesina*” mostra uma complexa cena, onde há a visão de gaúcho tocando sua viola, outro gaúcho está próximo a uma carreta de bois trabalhando com seu arado e duas mulheres, uma com o filho nos braços e outra carregando uma bolsa. Por último, há a imagem “*Faenas Camperas*”, mostrando a cena da doma de um cavalo, seis figuras masculinas estão na cena, quatro personagens observam os demais afirmarem seu controle sobre os cavalos, animal de importância extrema para o trabalho e composição importante da criação da cultura do pampa. Nas fotografias<sup>61</sup> abaixo, podemos observar o descrito acima:

---

<sup>60</sup> Representação recorrente do símbolo de liberdade, pátria e independência que ganha força com o emblemático quadro “*La Liberté guidant le peuple*”, de Eugène Delacroix.

<sup>61</sup> As fotografias abaixo são retiradas d acervo pessoal.



El gaucho.  
José Luis Zorrilla San Martín  
Bronze con base de arenito rosado.  
1927.  
Montevideo, Uruguay.



Detalhe: Holocausto - El gaucho.  
José Luis Zorrilla San Martín  
Bronze com base de arenito rosado.  
1927.  
Montevideo, Uruguai.



Detalhe: La Tradición - El gaucho.  
José Luis Zorrilla San Martín  
Bronze com base de arenito rosado.  
1927.  
Montevideo, Uruguai.



Detalhe: La Vida Campesina - El gaucho.  
José Luis Zorrilla San Martín  
Bronze com base de arenito rosado.  
1927.  
Montevideo, Uruguai.



Detalhe: Faenas Camperas - El gaucho.  
José Luis Zorrilla San Martín  
Bronze com base de arenito rosado.  
1927.  
Montevideo, Uruguai.

As representações feitas nesse monumento, são consubstanciadas em formas clássicas, com padrões claros de formas apolíneas sem traços regionais, os gauchos são representados como europeus caucasianos, em traços limpos e perfeitamente simétricos, em ações que fortalecem a matriz proposta de produção de um herói na figura do gaucho. Reforçando assim a produção de um *ideomito* gaucho que ligaria a construção de um Uruguai em vias de sua modernização, a figura de um homem branco que, em meio a batalhas e árduo trabalho, iniciou a construção de seu país.

Esses ritos cívicos e representações artísticas estão conectados ao proporcionar uma cena “passada”, que se estabelece como verdade no imaginário, proporcionando o sentimento de união em torno da comemoração, que ao torna-se cíclica, afirma-se como tradição. O passado nacional é remodelado pelo presente, que embasado em ideologias, cria características idealizadas e, as projetam nos indivíduos que compõem o Estado nacional, incutindo assim em seus imaginários, uma estrutura identitária que fortalece a visão da sociedade rumo ao futuro. Como expressa o autor português:

Se as comemorações parecem ser, por um lado, um culto nostálgico e regressivo, por outro, o passado é oferecido como arquétipo ao presente e ao futuro, pelo que, embora o rito insinue uma concepção

repetitiva e cíclica, o seu significado último é sobre determinado pela crença na irreversibilidade do tempo. [...] o melhor passado era decantado para ser sugerido como futuro do presente. (CATROGA, 2001, p. 61).

O gaúcho concebido como imagem oficial e erguido em bronze com o incentivo do Estado é uma proposta de unidade nacional que destoa da concepção singular de Pedro Figari, ambas as percepções acerca da sociabilidade e ações dos integrantes do pampa passaram por assepsias históricas, tendo em vista a historicidade do trabalhador rural no Uruguai.

O tipo gaúcho nasce como personagem na história sendo a mescla entre índios, espanhóis e portugueses, localizados no sul da América do Sul, onde vive livremente nas planícies do pampa. É a transculturação que forma um indivíduo local: do continente ibérico incorpora o cavalo e o violão e do indígena absorve o uso no *poncho*, da *vincha*, o costume de tomar mate e o uso de *boleadoras* nas batalhas. Com o passar dos anos, a crescente ocupação do território e a criação de fazendas, faz com que o gaúcho se ligue ao trabalho nas estâncias constituindo moradia fixa e estabelecendo laços familiares. Sua relação com o trabalho rural e com os *criollos* percorre um longo período até as modificações políticas reconfigurarem seu lugar na sociedade.

O tipo gaúcho passa por ressignificações ao longo de seu percurso na sociedade. Inicialmente, há uma progressiva marginalização da imagem do gaúcho. O processo de segregação do tipo pampeano é curto, visto que sua atuação na história uruguaia dura mais ou menos um século. Ele inicia sua atuação histórica como tipo social, com a formação do território no período colonial. É visto como um indivíduo de grande importância com a revolução de 1811, Independência do Uruguai frente aos espanhóis e em 1825, independência do Uruguai frente ao império brasileiro. É interpretado como braço armado dos *caudillos*, ganhando reconhecimento e legitimidade da força até metade do século XIX, vinculado aos partidos tradicionais. E acaba por decair em importância social a partir do governo de Latorre e o cerceamento de sua atuação com os governos militares, se esvanecendo como visibilidade no começo do novo século.

Os fatores de decadência do trabalhador gaúcho são múltiplos, segundo expõe Felde (1970), o fator econômico influencia lentamente pampa adentro, afasta gradualmente a vida do gaúcho da cidade ao invés de incluí-lo nela. A modificação da economia colabora fortemente para a gradual degeneração dos gaúchos e a crescente necessidade de menos mão de obra nas fazendas. Devido à incipiente modernização do Estado e expansão dos latifúndios para pecuária de exportação, ocorre o aumento da

miséria da população rural que, em sua maioria, trabalha apenas na época de safra e com soldos mínimos.

Como é abordado por Abril Trigo (2005), em uma visão política, os instrumentos do Estado como a polícia, órgão oficializado de defesa, retira a legitimidade de defesa territorial que esse personagem possuía, submetendo o gaúcho à ação da autoridade policial, sendo assim, perde sua legitimidade de autoridade e de mando dentro da campanha. Essa atitude governamental está ligada à ideia de centralização do poder rumo ao presidencialismo, que rearticula o centro de poder para cidade ao invés do campo. A decadência econômica e social da bucólica paisagem da campanha leva o tipo social do gaúcho a trabalhar em novos campos, vistos muitas vezes como menos dignos, ou os leva à prática de delinquências vinculando assim, uma nova imagem do personagem, oposta ao compreendido no período dos governos *caudillistas*, a qual, o pampeano é visto como um braço armado de defesa e imbuído de autoridade. O gaúcho em seu momento de decadência, é visto como um vacante ocioso, entregue muitas vezes aos jogos, às trapaças e dependente do álcool, ao se tornar relutante às ordens policiais, muitos deles passam pelas delegacias, reforçando a visão de um decaído criminoso (TRIGO, 2005).

Esse padrão de interpretação da vida do pampa passa por um novo olhar e reflexão com a proximidade das comemorações dos centenários de independência do Uruguai e com a busca em uma figura nacional para a Nação. No início do século XX, a população rural é bastante inexpressiva no país, à medida que grande parte dela foi em parte adaptada às condições de vida na cidade, - mesmo que de forma marginal, - e outra parcela miscigenada com imigrantes, trabalha no pequeno comércio. Conservam-se certos traços da vida no campo e o típico gaúcho é um fantasma na memória social urbana.

Volta-se para uma reconstrução da ideia do ser gaúcho, um processo de invenção de suas virtudes, pensando na sua coragem, bravura e força, como marco de criação do Estado. Difundindo assim, toda população é filha dessa hereditariedade gaúcha, um povo alicerçado no temperamento forte e aguerrido do *gaúcho*. Promove-se uma série de comemorações e ritualizações em torno do centenário e da memória criada em torno da figura do gaúcho, vínculo para criação de identidade e memória, em comemorações públicas do Estado (CATROGA, 2011), ou seja, é um processo de formalização e ritualização caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição e repetição.

Procura-se assim, um pertencimento a uma determinada nação. Essa identidade é formada com representações da nacionalidade, fazendo com que todos os cidadãos participem dessa ideia de nação tal como é apresentada em sua cultura nacional. Busca-se uma unificação cultural, não importando o quão diferentes os membros do Estado possam ser, todos devem ser representados como uma grande família nacional (HALL, 2006).

As concepções sobre o gaúcho transitam entre um trabalhador de estância que em decadência torna-se um miserável e, posteriormente, é configurado como um “herói do país”, mostrando as permeabilidades que a utilização da história produz.

Desvelar a cristalização do imaginário uruguaio em torno da figura do gaúcho, mostra-se um exercício denso, ao passo que a própria avaliação da questão limítrofe, entre a interação formada pelo indivíduo e pelo Estado, são constantes retroinfluências pesquisadas nos diversos campos de estudo. Seguindo o viés de análise proposto, pode-se buscar o período em que a questão da identidade nacional se intensifica, sendo esse, o centenário de comemoração da Independência do Uruguai. As duas décadas de produção e comemoração do centenário (1910-1930), constituíram um período de características que enraizaram a questão nacionalista no país<sup>62</sup>.

A apropriação da data comemorativa pelo Estado torna-se uma ferramenta de vinculação de identidade memória, uma tentativa de uniformizar a ideia de nação, à medida que concentra ao seu redor esta data de comemoração na integração social dos indivíduos, as representações de identidade nacional são mostradas e difundidas (CAETANO, 2004). O governo Batlle, buscava a união da heterogeneidade do país em torno do pertencimento da ideia de nação, uma via de integração dos vários sentimentos de identificação, como explora Anthony Smith (1997). Há diversas células de pertencimento que constroem a identidade, como a integração pelo gênero, pelos regionalismos, pela escala socioeconômica, etnia e religião. O Estado parte com a intencionalidade de união, engloba as diversas especificidades e as ligando com o vínculo nacional, na qual, há “O desejo de viver em conjunto; a perpetuação da herança” (HALL, 2011, p.58), conectando o indivíduo a uma história que o precede e irá permanecer após sua existência.

---

<sup>62</sup> A observação de que as comemorações têm um fluxo temporal não fundadas na data em si de comemoração, é retirado do texto de CAETANO (2004).

O sistema hiperintregado<sup>63</sup> da sociedade é desenvolvido a partir de políticas de propagação de unidade, no Uruguai não é diferente, por meio de atuações do governo como:

Facilitar la nacionalización de los inmigrantes; integrar el territorio y la población mediante las comunicaciones; integrar culturalmente través de una decidida política de escolarización primaria y de la creación de una enseñanza secundaria presente en todo territorio; e incorporar la población al proceso político con la universalización del voto. (CAETANO, 2004, p. 21).

Sendo assim, a nação em certa medida começa a absorver, seguindo a intencionalidade do Estado, um sentido de comunidade que começa no território legislativo e se expande ao processo de valores e tradições comuns à terra natal. Observa Smith:

As nações devem ter uma medida de cultura comum e uma ideologia cívica, um conjunto de critérios e aspirações, sentimentos e ideias, que unam a população na sua terra natal. A tarefa de assegurar uma cultura coletiva pública comum foi entregue a órgãos de socialização popular, como o sistema público de educação e os meios de comunicação. (SMITH, 1997, p. 24).

Entre as comemorações do centenário uruguaio, houve uma grande produção escrita sobre a história do país, um dos mais famosos escritos da época, foi o “*Libro Del Centenario Del Uruguay*”, que manifesta algumas das ideias centrais de identidade do país, marcada por uma inclinação filosófica iluminista e ao culto pelo progresso nacional. Uma das abordagens mais polêmicas do livro é a participação do indígena na formação da nação. O diretor da publicação, manifesta que “la única nación del América que puede hacer la afirmación categórica de dentro de sus límites territoriales no contiene un sólo núcleo que recuerde su población aborígen” (CAETANO, 2004, p. 29). A visão de uma nação que não contém nenhum traço indígena, que é essencialmente branca, se fortalece na literatura apoiada pelo governo Batlle, como no trecho de Horácio Araújo Villagrán, em seu livro chamado “*Estoy orgulloso de mi país*”<sup>64</sup>:

Hemos repetido que en la República no hay indios, que en otros países del continente constituyen la rémora. Quiere esto significar, que lo

---

<sup>63</sup>Conceito utilizado por Gerardo Caetano, ao explorar a relação entre o Estado e o indivíduo em suas relações de público e privado, em constante ligação.

<sup>64</sup>Neste Livro Villagrán destaca sete motivos de orgulho em ser uruguaio, que são: “1) Un pequeño pero gran país; 2) Nuestro cielo. Nuestro sólo. Ausencia absoluta de calamidades terráqueas. Ni vulcanes ni terremotos. Superioridad de nuestro clima; 3) Nuestras bellezas; 4) El tipo nacional. Su formación. Hemos creado un tipo sano y inteligente; 5) El carácter nacional; 6) Somos uns pueblo culto y instruido. La gratuidad de la enseñanza ; 7) Nuestra moderna organización política”. ARAÚJO VILLAGRÁN, Horácio. *Estoy orgulloso de mi país*. Montevideo: Sociedad Universal de Publicaciones, 1929.

millones de habitantes que forman hoy la población absoluta del territorio uruguayo valen mucho más que los seis u ocho millones de indios semisalvajes, que figuran haciendo número en las estadísticas de otros países de América. [...] Para la formación del tipo nacional ha entrado solamente una raza, la raza blanca; pero ha habido el cruzamiento de blancos de diversos países. (ARAÚJO VILLAGRÁN, 1929, p.78).

Esta visualização de uma sociedade branca sem integração das demais etnias que existiam no país, nos mostra um paradoxo quando posta em relação à representação do gaúcho nas comemorações do centenário uruguaio. Ao mesmo tempo em que a literatura e a política corrente defendem não existir uma comunidade indígena no país, e, assim a nação se basear em um estereótipo branco de formação, as representações do gaúcho caucasiano estão repletas de referências em sua indumentária à cultura material indígena local. O próprio gaúcho é uma miscigenação cultural e genética do branco com o indígena, gerando no cerne da criação mítica de identidade nacional, que se encontra em torno da representação do gaúcho, em uma dicotomia.

A reconfiguração de conceitos do passado faz parte da comunidade política imaginada, sendo frequentemente paradoxal, como aborda Benedict Anderson (2008), ao notar as concepções objetivas de nação que o historiador possui, em oposição ao olhar subjetivo do antigo vislumbrado pelo nacionalista. Em torno da visão subjetiva do passado, cria-se a tradição, conceito e ação volátil que se adapta de acordo com a “necessidade” em que se situa no tempo. Não há utilidade em inventar ou afirmar uma tradição quando ela ainda está em uso e, nesse sentido, apenas se rememora e celebra o que não ocorre mais. No caso uruguaio, de visualização do gaúcho, não é diferente. Inventa-se um tipo que havia sido hostilizado pelo Estado em um passado próximo, poucas décadas atrás havia ocorrido à marginalização do gaúcho com o crescimento da cidade e suas implicações já abordadas. No entanto, busca-se em um período anterior ao afastamento do paisano, criar uma imagem heroica em torno de sua existência, fomentando a ideia de que o gaúcho é o guerreiro da independência e ancestral de toda nação. Esquecendo propositalmente a imagem do gaúcho baderneiro que frequentava as delegacias do país, uma imagem negativa do mesmo representante identitário.

Em busca da reconfiguração de uma formação de unidade mítica nacional, constroem-se monumentos comemorativos em torno do centenário que engendram o gaúcho *ideomítico* como difusão de unidade do país. A construção de um monumento histórico não é apenas uma criação artística, mas a corporificação da memória nacional em um ambiente público, que se relaciona ideologicamente com política em vigência de

estabilização e popularização das interpretações do passado, também, na institucionalização de práticas simbólicas postas à serviço da sacralização cívica do *tempo*, a partir das - datas de comemorações, - e do *espaço*, - os novos lugares de memória, como estátuas, nomes de ruas e edifícios (CATROGA, 2001).

Visto que a ressignificação do personagem é efetuada de formas diferentes por Pedro Figari e pela produção acadêmica, vemos que os componentes de preenchimento da concepção de identidade divergem. Figari insere no debate parte de um cotidiano pacato, miscigenado e com o foco nas atuações culturais dos personagens gauchos, por isso, critica uma tradição que, em sua visão, é obsoleta, pois não abrange a diversidade e as novas necessidades do país.

### 3.CRÍTICAS E PROPOSTAS: O URUGUAI DE PEDRO FIGARI

#### 3.1 A TRADIÇÃO E A NECESSIDADE DE INOVAÇÃO NA VISÃO DE PEDRO FIGARI

A tradição para Pedro Figari, é um fenômeno que ocasiona o atraso em todos os âmbitos da sociedade. Mostra-se necessário neste contexto, explorar a visão do artista uruguaio sobre o conceito de “realidade e razão”<sup>65</sup>, pois são aspectos que vão de encontro à tradição.

Para Figari, a atividade humana em geral se balizava em duas correntes opostas, em uma relação de contraposição, ambas as linhas regulam as atividades das sociedades ao longo das épocas:

La “tradicional” (supersticiosa, religiosa, sentimental) y la “racional” (intelectiva, cognoscitiva, científica). La primera, que podría llamarse también sentimental, se caracteriza por el culto al pasado, y la otra por el espíritu de investigación. (FIGARI, 1975, p.65)<sup>66</sup>.

A tradição para o artista, se baseia em um processo de memoração que resulta como motivação estéril ao progresso e à inovação. A passividade e a observação do passado, visto como o ápice da sociedade envolto em prestígio, não proporciona motivação às modificações na sociedade, nos campos econômico, artístico e educativo. Pedro observa que as posições conservadoras se impõem fortemente no Uruguai pelo campo da arte, e articula como resposta a esta estagnação, o uso da visão racional (ANASTASÍA, 1975). A orientação do pensamento racional promoveria a investigação científica e priorizaria a ampliação de conhecimentos livres de preconceitos e restrições, impostos por uma visão tradicional e conservadores (FIGARI, 1988).

A arte como ação pressuposta de uma reflexão consciente, estaria ligada ao campo da razão e seria um dos modos de resolução das novas necessidades postas na sociedade, alicerçada com o ímpeto de renovação e com possibilidades de amplas expressões criativas. Em defesa do uso da razão e do conhecimento em predileção, a tradição, justifica Figari:

Si hay algo que pueda considerarse una ventaja para el hombre, es el conocimiento, y conocer es saber lo que es, para ajustar a ello su acción.

---

<sup>65</sup> Pedro Figari dedica seu livro “*Arte, Estética, Ideal*”, na abertura a “*A la realidad mi más alto homenaje*”, pois acreditava que a realidade da razão, guiavam o homem rumo ao progresso.

<sup>66</sup> Retirado de ANASTASÍA, Luis Victor. *Pedro Figari: Americano Integral*. Montevideo: Sesquicentenario, 1975.

Sería un verdadero desatino preferir lo que no es a lo que es, lo que significa ceñir nuestra actividad en oposición a lo real. Sin embargo, la tradición nos induce a esto, y esa es la causa de tantos fracasos cuanto ha sufrido y sufre la humanidad. (FIGARI. 1988, p.86)

A crítica se aplica não apenas à forma que a arte é produzida, mas também ao seu papel junto à humanidade. O pintor uruguaio acredita que a arte é uma ciência assim como outros ramos de pesquisa e deve ser plasmada com base no conhecimento e realidade a fim de auxiliar o progresso da sociedade. A arte se apoia no conhecimento, e por isso, deve ser valorizado para o autor, o que contempla a ideia que o artista é o possuidor do conhecimento, quanto mais fecunda for a pesquisa, melhor será a ação artística, como explicita o autor: “La actividad artística, a nuestro modo de ver, será tanto más fecunda cuanto más estrictamente se halle subordinada al concepto a que responde la obra, y el concepto será tanto más apreciable cuanto más se apoye en el conocimiento” (FIGARI, p. 162).

O artista é aquele que possui o conhecimento que leva a humanidade ao progresso. É de suma importância notar que aqui, o autor amplia o escopo do que é a arte para ele, ao mesmo tempo em que retoma uma ideia surgida no renascimento, do artista como detentor do conhecimento. O artista aqui não é mais apenas ligado às “artes visuais”, é todo homem que impulsiona a evolução da humanidade e das sociedades. O que é abordado em parte por alguns vanguardistas europeus contudo, Figari amplia a noção do artista, não se limita a ser o que pinta ou o que escreve, os cientistas também são artistas, o artista é um cientista. Ao propor que o artista é parte de uma magia de intelectuais que impulsiona o progresso, aborda que alguns homens são propulsores de conhecimento, por isso, responsáveis por conduzir o progresso da humanidade. Na visão do autor, as descobertas estimulam mais descobertas em um processo “evolutivo” infinito. Sobre o papel dos intelectuais, o pintor uruguaio escreve:

Por fortuna no es toda masa inerte y negligente. Hay siempre alguien que brega por el conocimiento, y éste, como una panacea, dondequiera que se manifieste, ensancha a los medios de acción y eleva y pondera la consciencia. Cada paso en este proceso cuyo el punto de mira necesariamente es el hombre, produce un semillero de consciencias beneficiosas. Ellos son los grandes propulsores del progreso. (FIGARI, pp. 175-176).

Acredita que as transformações propostas pelos propulsores do conhecimento significam modificações nas ideias da humanidade, porém, ainda com muita dificuldade, considera que leva tempo até as mentalidades serem mudadas, pois as

modificações ideológicas tardam para chegar às massas. Isso desencadeia o pensamento do pintor, que alguns intelectuais se tornam o bastião de avanço e de mudança das sociedades, categoriza seu período histórico como um momento de transição, escreve Figari:

Un nuevo filón técnico representa a veces una honda transformación de la actividad general. El bronce, el hierro, la pólvora, el vapor, la electricidad, etc... [...] asistimos una época tan fecunda en descubrimientos, por un lado, que todavía se utilizan de recurso más primitivos – en su faz práctica, que es la única destinada a perdurar – y, por el otro, que los nuevos descubrimientos se abren camino cada vez más fácilmente y operan cada vez más rápidas modificaciones en el modo de actuar y en el modo de vivir. [...] Una consecuencia natural de estas transmutaciones de la acción, es un avance en el orden de las ideas. Sin embargo, es preciso reconocer que es lenta la evolución ideológica en la multitud humana. (FIGARI, 1988, p. 174).

Toda arte sendo produto do homem, na visão do autor, está absolutamente ligada à sua evolução e, conseqüentemente, à sua transformação. A arte “evolui” de acordo com a complexidade das sociedades, segundo Figari, e adquire novas funções de acordo com o seu progresso, como os benefícios da arte na arquitetura e na indústria<sup>67</sup>. Nesse sentido, a arte clássica institucional ao se aproximar de uma representação do passado regional, não estaria apenas inventando o seu passado, mas prejudicando a construção de um futuro baseado nele, pois não se produz uma arte que esteja de acordo com as modificações modernas complexas. À medida que a arte academicista deixa omissa as representações do cotidiano, - por assim dizer, - da figura gauchesca, por exemplo, ou não inclui a figura do negro em representações pictóricas oficiais do país, distorce o passado e fragiliza a produção do presente período no que tange à produção de uma cultura nacional. A visão de Figari sobre a pintura e estatuária local, ao serem embasadas em suas concepções de arte embasadas no conhecimento, não significa que esta produção deva ser feita por meio de uma *mimese* ou de modo realístico, mas sim, por meio de uma expressividade do conhecimento, na qual, a “cor” local e a realidade se mesclassem na produção, gerando assim uma estética americana livre e afastada da tradição clássica. Como em sua obra “*La Chevauchée*”, na qual é representado um gaúcho sem traços balcânicos e sem uma posição heroica.

---

<sup>67</sup> Pedro Figari aproxima-se do conceito de *Art and Craft* nesse sentido, pois em suas reformas na *Escuela de Bellas Artes*, difundia o pensamento da criação artística dever estar presente no artesanato e na produção industrial, gerando uma integração entre as produções do homem.

Figari mostra o personagem da planície platina completamente distante do mito trabalho exaustivamente na produção artística uruguaia<sup>68</sup>. O artista configura uma cena cotidiana, no sentido de amplitude do campo e do gaucho, que vaga no encontro entre a imensidão do pampa e do céu. O céu que ocupa a maior parte da tela, dois terços do quadro, recordando a pintura holandesa do século XVII, não apenas pela forma de divisão da obra, mas também ao estruturar a pintura em traços horizontais e diagonais. Pedro Figari dimensiona a profundidade com planos horizontais, técnica utilizada desde a Idade Média para criar a ilusão de perspectiva. A figura humana está posta com uma expressão pacífica e móvel, mobilidade propiciada pelas carregadas pinceladas que concedem movimento contínuo ao ponto de fuga da obra. O figurativo é posto em segundo plano, as cores dão o ritmo e a personalidade da obra, utiliza as variações de tons, proporcionadas pelo meio ambiente. O pintor emprega o uso da tinta à óleo sobrepondo cores. Há densas camadas de tinta que mesclam cores frias sem cobrir absolutamente as primeiras camadas de pigmento, em uma superfície pesada e marcada de massa pictórica sobre o cartão.



*La Chevauché.*

Pedro Figari.

Óleo sobre cartão.

1922-1933 - 69x99cm.

Coleção de Rafaël Ruano - Montevideú, Uruguai.

---

<sup>68</sup> Como as produções artísticas de Juan Manuel Blanes e Juan Zorrilla de San Martín.

O pincel quase nunca transcorre monótono sobre a tela ou massivamente em linhas retas, traz sempre empastes de pigmentos postos de forma sutil e com leves circulações e inibe a existência de qualquer ponto morto sobre o cartão. A questão da horizontalidade na obra de Pedro Figari é um aspecto recorrente, as paisagens longas trazem um elemento mítico, que, segundo Gabriel Pellufo Linari:

En el espacio figariano, la línea de horizonte no tiene el sentido geométrico ilusionista que le atribuyó la “profundidad renacentista”. Tiene un sentido ritual: la separación del “arriba” y del “abajo”, de lo cósmico y lo terrenal. Funciona como una línea axial en un sistema bilateral de correspondencias; aspecto el cual, esa escenografía de Figari, generalmente dividida en un friso inferior (poblado de figuras y elementos anecdóticos) y otro superior que la subsume (omnipresencia protagonizada en muchos casos por la luna), se emparenta con el de espacio mítico que se manifiesta en algunas formas del arte popular mestizo latinoamericano (LINARI, 2000 p. 117).

As cores são escolhidas cuidadosamente a fim de se ligar ao ambiente, aspecto padrão em suas obras, uma necessidade de correspondência íntima entre paisagem e/ou costumes. Suas cores são evidenciadas, a tênue modulação cromática das linhas rompe a visualidade estática da representação, fixa apenas na divisão entre o céu e a terra. Na paisagem, os compostos pictóricos de diversas tonalidades de verdes e azuis contrastam, não há nada na planície do pampa além de uma visão ilusória, quase marítima de continuidade. O gaúcho está imerso nesta paisagem, ele se estabelece sendo a única representação de ação humana dentro desta natureza, dialogando com os debates acerca do homem e seu meio como determinação, correntes no final do século XIX.

A representação de paisagens na obra de Figari pode ser vista dentro de um enquadramento de fabricação do espaço nostálgico no passado fantástico. Todo pintor é um produtor de espaço fictício, mesmo as obras de arte que se propõem ser “representações exatas da realidade” passam pela idealização do artista, que ao efetuar a pintura produz um ambiente que jamais havia existido anterior à sua atuação. Assim, observam-se as criações artísticas apartarem-se de uma ideia enganosa da convenção de *mimese* como cópia legítima do real:

[...] deja de pensar en el espacio representado como imitación, copia de otro espacio anterior y ubicado en la realidad, nos permite estudiar el espacio representado como un conjunto de signos que no remite más a una realidad anterior y exterior, sino que constituye un espacio producido que funciona dentro el mundo visual, presentándose como realidad. (ROQUE, 1997, p. 34).

Ao dar importância à paisagem, Figari expressa a relação do homem com seu território, a terra como condição que suplementa o indivíduo. A terra natal está ligada com uma identidade ancestral. A visão nacional se constrói em um limite da fronteira com os “*outros*”. A alteridade para o pintor uruguaio, é um elemento essencial, para a construção do autóctone, o autor não faz relações com as aproximações de costumes entre os demais gauchos do Plata (argentino e sul-rio-grandense), se limitando em uma fronteira completamente imaginada em seu traço. A forma de *montagem* do pintor articula suas finalidades de identidade, mesclando seu discurso e pictorialidade em um limite que não absorve as reentrâncias de cultura que vão além de uma demarcação política.

Para Pedro Figari, sua obra estava atrelada à sua concepção de artista produtor de conhecimento despido de certas tradições plásticas, essa, que além de limitadora, estava imersa em premissas acadêmicas estrangeiras para expressar o nacional. Sua pictorialidade fazia parte de um novo fôlego de respostas às novas necessidades de uma sociedade moderna.

As premissas de uma produção de arte nacional para Pedro Figari, desse modo, vão de encontro à produção academicista respaldada pelo Estado, como é o caso da estátua “*La Carreta*”. Obra grandiosa situada no Parque Batlle, local escolhido pelo arquiteto Juan Antonio Scasso (1892-1973), é uma obra com mais de 10.000 quilos e que teve sua efetuação na cidade de Florência, - Itália, - na fundação Marinelli. É composta por oito bois, um cavalo, um gaucho e a carreta, que concede o nome à estátua. A obra é extremamente pesada e dramática, os bois, animal de habitual trabalho no campo, mostram com sua rigidez muscular, o esforço e o peso efetivado para a movimentação da carreta. Os animais, ainda que com suas formas musculares estejam expostas, são visivelmente magros e se empenham em desatolar a carreta que está com uma de suas rodas atolada. Tais formas mostram a determinação e o esforço se que configura na obra, estabelecendo um ritmo épico e dramático que se mostram ao longo dos vinte metros de estátua.



La Carreta.  
José Belloni.  
Escultura de bronze com base de bronze e granito rosa.  
1934 - 20m.  
Parque José Batlle y Ordóñez - Montevideo, Uruguai.

O cavalo no qual o gaucho está montado, encontra-se com uma das patas erguidas, assim como sua cabeça, como se estivesse em uma batalha. Esse é o impacto visual: a batalha de seguir seu caminho. O homem que guia a carreta, por sua vez, identificamos facilmente como um pampeano, sua indumentária se caracteriza como a do típico gaucho, o pala, o lenço, o pelego no cavalo e a bombacha. Sua composição maciça, errante em sua pose, faz parte de uma concepção heroica do tipo gaucho que é bem aceita nos círculos artísticos. Seu fenótipo está de acordo com a produção clássica, traços balcânicos com um olhar determinado, é produto de uma acepção histórica e de uma educação europeia de produção artística. O gaucho está em mãos com uma *picana*, item utilizado para guiar os bois, o instrumento possui uma seta na ponta da qual se espeta o animal para sua locomoção, é uma longa vara e leve, resistente e amplamente utilizada no meio rural. A *picana* é um elemento que traz mais dramaticidade à obra, assim como o olhar do homem em cima do cavalo, determinado em seguir o trajeto.

A carreta escultórica, que concede nome à obra, é um veículo de mobilidade que faz parte da cultura pampeana, representada em sua forma mais clássica. Possui em sua textura de produção, um teto feito de palha semicircular, suas aberturas estão fechadas por alguma espécie de couro de rês, porém o foco mais impactante da produção escultórica, se concentra na imagem da roda, ela é o elemento que concede o ritmo

dramático de toda a obra, fazendo com o que o espectador sinta o seu tombamento e expressão vigorosa.



La Carreta.  
José Belloni.  
Escultura de bronze com base de granito e granito rosa.  
1934 - 20m.  
Parque José Batlle y Ordóñez - Montividéu, Uruguai.



La Carreta.  
José Belloni.  
Escultura de bronze com base de bronze e granito rosa.  
1934 - 20m.  
Parque José Batlle y Ordóñez - Montividéu, Uruguai.

A obra é a tentativa de expressão épica da vida “ancestral gaúcha”, leva para o meio urbano, o seu passado formador, - em padrões de reconfiguração. Em análise da obra, Juan Marosoli escreve “La Carreta de Belloni, tiene con ella la soledad del campo nuestro, tan angustiadora y tan ansiosa de infinito” (CERNUSCHI, 1985, p. 19). Em outras palavras, a síntese dos ideais que o monumento tem a intenção de comunicar. É embasada para expor as dificuldades que o “bravio” *gaucho* enfrentou, as dificuldades do cotidiano elevadas a uma epopeia, em que tais elementos são os que suprem uma historiografia centrada no heroísmo, força do tipo pampeano, alicerçado em um fenótipo caucasiano.

É consideravelmente importante ressaltar, que a encomenda do conjunto escultórico, foi feita por meio de uma competição nacional, ganhadora por votos unânimes do prêmio anual do Ministério de Instrucción Pública. O esboço enviado para a competição ganhou medalha de ouro e foi escolhido para sua execução em 26 de janeiro de 1929, sendo inaugurada somente em 1934.

A encomenda da obra tem relação direta com as comemorações do centenário, e, foi o meio de fortalecer a identidade uruguiaia. Mesmo sendo inaugurada anos após sua criação, a obra foi comentada pelos jornais da época e assim difundida na memória social, como aborda o autor:

Al recibir un telegrama del Uruguay, pidiendo datos concretos sobre el proceso del grupo. Belloni inmediatamente envía una misiva solicitando explicación sobre el motivo, y en la respuesta recibe la tranquilidad; su país tiene tan vivo interés que desea detalles, informes escritos para ser publicado en los diarios. (CERNUSCHI, 1985 p.19).

“*La Carreta*” é uma escultura tão emblemática que suscita a produção de diversos poemas em sua homenagem, todos relacionados com a “épica” construção do país e seus personagens, uma série de poesias como: *La Carreta*, de Fernán Silva Valdés; *Hoy Queda para la História*, de Tabaré Regules; *Ira Caminando Siempre*, de José M. Delgado; *Cuatro Horizontes Besan la Pampa*, de José Monegal; *Tradiciones de una Época*, de Elodia Montañez; entre outras. A estátua se desdobra em poética patriótica na escrita de Carlos Reyles, a qual observa-se as implicações de patriotismo que se difundem sobre a estátua de Belloni:

Arca de Alianza de la Patria con la Gloria  
Carreta de Belloni:

Tambaleante y quejumbrosa que llega desde todos los caminos de la patria, al paso lento y seguro de tus juntas de bronce palpitantes, agujoneadas por el boyero del recuerdo, *eres el monumento de nuestra historia, de nuestra tierra y de nuestra vida.*

Carreta de Belloni, tambaleante y quejumbrosa que buscando rumbos y uniendo lejanías imposibles, abriste con tus huellas todos los senderos del progreso, tú fuiste el hogar rodante del paisano nómada, *el campamiento inmóvil de la patria embrionaria, el boliche inquieto de nuestro comercio primitivo, el parque alado de nuestros ejércitos en lucha.*

Carreta de Belloni, tambaleante y quejumbrosa, tú sabes del secreto de los ríos y del perfume de los bosques; tu recogiste el polvo de todos los caminos y el ruido de todas las vibraciones.

Tú palpaste las ondulaciones de todas las cuchillas y pasaste con la carga por todas las hondonadas de la patria, como mano cariñosa por las arrugas de una madre. Símbolo de nuestro destino, tú conoces las ascensiones de todos los repechos y el precipicio de todas las bajadas.

Carreta de Belloni, tambaleante y quejumbrosa que *vienes desde todas lejanías del tiempo y del espacio trayendo el acervo del pasado heroico de luchas y de hombrías para los pagos olvidadizos e ingratos del presente*, tú sabes del beso de todas las lunas y de la caricia de todas las auroras y del baño de todos los aguaceros y del sol de todos los veranos y de la escarcha de todos los inviernos.

*Arca de alianza de la patria con la gloria, mientras las mujeres parían bajo tus toldos, a tu sombra luchaban los hombres por sus ideales de independencia y sus anhelos de progreso.*

Hay un himno al mañana en los labios y en la mirada avizora del boyero y hay en tus ejes resequidos el lloro de un treno por ese ayer que va expirando al largo del camino.

Carreta de Belloni, tambaleante y quejumbrosa, no en la casualidad llegaste el año treinta a la modernísima capital uruguaya.

*Ese carretero, más que un canto, trae un grito de protesta en sus labios: es su derecho al banquete de la gloria Centenaria.*

Por ese además de sus yuntas vigorosas, trae bueyes de repuesto.

Por si el camino se le hace un repecho, hasta el corazón de todos los Uruguayos.<sup>69</sup>

Explicitamente, observam-se as formas em que se manifestam as expressões relacionadas à pátria, de maneira que entrelaçam aspectos nacionais como no trecho: “eres el monumento de nuestra historia, de nuestra tierra y de nuestra vida”, os elementos

---

<sup>69</sup> Escrito por Carlos Reyles, em 1934.

história, terra e vida se completam como força embrionária da nação e selecionam as características que farão parte da identidade do país. Assim como no trecho: “vienes desde todas lejanías del tiempo y del espacio trayendo el acervo del pasado heroico de luchas y de hombrías para los pagos olvidadizos e ingratos del presente”, o qual se frisa as honrarias e glórias de lutas trazidas de tempos distantes e sopradas à força ancestral desse indivíduo por meio de um monumento escultórico. Ao longo de toda poesia é possível encontrar fragmentos do impacto épico e idílico que foi fixado como identidade nacional.

O poema é nacionalista e afirma a imagem de uma vida heroica da construção da nação, preenche a pauta nacional de maneira epopeica. Inserido dentro dos padrões da tradição que Pedro Figari veemente critica, a obra de Belloni se propõe a ser nacional utilizando elementos completamente afastados dos materiais locais. A estátua é uma produção balizada por premissas academicistas que Pedro Figari tem a pretensão de se afastar. Por meio desse olhar, as produções artísticas de Figari e Belloni são polaridades - tradição e racional - possuem o mesmo tema, porém, com conceitos artísticos divergentes. Uma ainda estaria relacionada com respostas ineficientes diante da sociedade moderna, enquanto outra estaria em busca e em mostra de alguns aspectos do desenvolvimento da arte que, inevitavelmente, deveria se reconfigurar. Os debates sobre inovação e transformação das artes começam a ganhar espaço com a chamada Geração dos 900, a qual Figari faz parte e expõe em seus escritos, seu pensamento crítico em relação à produção artística, seus embasamentos e suas possibilidades. O autor em “*Arte, Estetica e Ideal*” (1912) escreve propostas não apenas referentes à arte de maneira geral, mas aborda a produção de uma nacional.

### 3.2 O OLHAR CRÍTICO DE PEDRO FIGARI SOBRE A ARTE

A chamada Geração dos novecentos no Uruguai, inicia um processo de modificação de pensamento que se desdobra em vários campos, introduzindo uma nova visão de arte, contrastante com a produção tradicional vigente do período. As tendências de representação a partir da subjetividade dos artistas e o ato de plasmar quadros com uma estética que foge da *mimese*, postulam à vanguarda, o ato de exhibir o real a partir da expressão pessoal do artista, aflige a crítica de arte do período de uma reformulação de observação.

Em sua embrionária formação, a crítica de arte na Banda Oriental continha em seu núcleo de jornalistas com alguma parca especialização em arte. Esse início foi motivado a se desenvolver pelo crescente debate que a arte no período ocasionava, tanto em virtude das inovações pictóricas do momento, quanto pelo pensamento filosófico nacional que se alicerçava na arte como um objeto de investigação. O ambiente intelectual propiciava o fenômeno de ampliação de debates, ao passo que, era o momento em que conflitava a tradição espiritualista romântica e os novos horizontes científicos e naturalistas<sup>70</sup>. O grupo atuando nos anos novecentos, não encontra nos modos de estética vigentes, uma plena expressão de sua arte, então busca interiormente sua representação (ADES, 1997). A *psique* passa a ser absorvida como entendimento complementar ou total de algumas produções, passando a ser parte da análise crítica<sup>71</sup>. Os artistas não veem mais a realidade à sua frente, como desligada de sua vivência no meio. Eles a entendem como parte e extensão de si, e, assim a representam, contemplando os aspectos objetivos e subjetivos de sua obra (LINARI, 2000).

Outro fator que cria uma abertura à especialização crítica são os salões de arte, as competições artísticas e as exposições nacionais e internacionais sul-americanas. Com a iminência do centenário de independência, as competições são mais frequentes e o padrão de escolha das obras vencedoras não muda. Mesmo com as novas ideias correntes, as peças escolhidas continuam a perpetuar um padrão clássico estético e, majoritariamente, as vencedoras são paisagens, quadros de batalhas e estatuárias com a iconografia do gaúcho, pautadas pela identidade nacional em destaque no período (comemoração do centenário de independência nacional) e do símbolo do aguerrido *gaúcho*, elemento de preenchimento do discurso de ancestralidade nacional. O conflito

---

<sup>70</sup> As reflexões sobre o indivíduo e o aprofundamento do conhecimento do âmago do homem com suas singularidades, questiona a visão empirista e científica comprobatória do ambiente intelectual.

<sup>71</sup> O estudo da *psique* humana está em seu surgimento, assim, as questões do inconsciente, passam a ser tópicos de discussão intelectual e se estendem ao campo artístico.

de novas ideias destoantes, ocasionam fervorosas discussões e começa a germinar uma consciência por parte de alguns críticos do “não-lugar”, das inovações artísticas que vinham sido experimentadas dentro do ambiente cultural da cidade de Montevideu. Nos anos iniciais do século XX, vários nomes surgiram como críticos de arte entre eles, Eduardo Ferreira, Alberto Zum Felde, José Enrique Rodó, Santín C. Rossi e Pedro Figari, este último que se destaca por ser o criador de uma obra pontual de crítica, o livro *“Arte, Estética, Ideal”*. Em 1912, Pedro Figari expressa ainda no primeiro capítulo, suas concepções sobre a arte. Para o autor, o indivíduo está em relação constante com seu ambiente geográfico, aproveitando o que mais lhe convém e segundo suas necessidades. Desse ato surgem inúmeras ações, entre elas, a artística. Figari entende que a arte é intrínseca ao ser humano, uma ação que deve ser pensada racionalmente, a atuação do indivíduo passa a ser artística quando refletida e elaborada antes de sua produção efetiva (FIGARI, 1988). Como o pintor explicita em sua escrita:

pero cuando construye una choza, y la medida que la adapta a sus necesidades y se orienta, y saca provecho de las peculiaridades del medio para mejor servir sus instintos, o para precaverse con actos de previsión, va demostrando cada vez más sus aptitudes artísticas. Es preciso, pues, que haya un arbitrio de inteligencia, más o menos consciente, para que el acto pueda considerarse artístico. Ésta es su característica esencial. (FIGARI, 1988, p.14).

A arte estaria em constante aprimoramento, de acordo com as novas necessidades que o meio impõe sobre o homem, como o homem ao longo dos séculos foi aumentando em complexidade, a arte passou pelo mesmo processo. A arte/artista daria uma resposta satisfatória às novas necessidades, assim que elas se mostrassem. Sobre esta questão, escreve o autor, “Se verá mejor de este modo que hay siempre, al lado de una necesidad, un recurso de inteligencia, una forma más o menos artística de darle satisfacción: ése es el arte en su faz fundamental” (FIGARI, 1988, p.20). O fato da arte estar ligada a uma ação consciente em sua produção, é bastante frisada pelo pintor uruguaio, pois, desde as épocas primitivas<sup>72</sup>, o homem por meio de construções, dava solução aos problemas encontrados e assim, usava suas condições de inteligência para produzir arte em diversas formas, como a arquitetura, por exemplo. A diferença entre a arte que apresenta respostas à situações de uma época primitiva e a produzida em tempos dele mesmo, é que ao longo dos séculos, a complexidade da sociedade aumentou, se complexificou e, assim, surgiram novas necessidades com a exigência de

---

<sup>72</sup> Entende-se por “época primitiva”, segundo Pedro Figari, o período no qual o homem ainda não estava plenamente estabelecido em uma sociedade sedentária complexa e sim em processo de sua formação.

novas respostas, segundo o autor. Desse modo, o intelectual uruguaio escreve que sempre houve ações artísticas na história do homem, onde a consciência de ação é o elo entre o mais arcaico e o mais moderno. A distinção entre eles é apenas o grau de complexidade da forma de vida, como expressa Figari:

No hay diferencias fundamentales: son simples grados de evolución. Si no hay, pues, identidad sustancial entre la obra del arácnido que teje su admirable red para cazar y la red del cazador; [...] es infundado negar la identidad esencial que existe entre las manifestaciones más primitivas del arte humano y las más estupendas del poliforme arte moderno. (FIGARI, 1988, p.23).

Ao observar o pensamento do artista uruguaio, compreende-se que, ao criticar as instituições de arte do vigente período de sua escrita, ele ataca o fato de que a formação e a aplicação das artes não estão sendo renovadas como deveriam, pois há novas demandas de pensamentos e necessidades humanas que não são contemplados pela arte tradicional. Esta, não olha para sua região de forma autônoma e, assim, não produz respostas eficientes para seu meio, não atua de forma consciente em relação às suas especificidades. Pedro Figari escreve, em 1913, e demonstra claramente sua insatisfação com a falta de produção autóctone e a inadequação da importação de modelos prontos, sem pensar nas condições locais, fazendo um paralelo de Montevideú com Paris:

Esta ciudad debiera engalanarse en consonancia con su clima y con su luz deslumbrante; pero en el afán de parisinizarse, en vez de lucir su arenisca, sus mármoles, sus granitos, sus pórfidos; en vez de realzar sus revoques con “grés” y azulejos u otros materiales, y aún con tonos adecuados; en vez de animarlos con plantas y flores, pretende rivalizar con los tintes suaves y señoriales de la lujosa calcárea francesa que tan bien se engarza con el cielo lechoso de París y con el color de sus arboledas soberbias. Así es que lo que allá es un himno a la sobriedad y la armonía, resulta aquí una mueca de pura afectación (...). ¡Oh, lo que harían si tuvieran en París la luz de Sudamérica! Nosotros, en vez de aprovechar de nuestros recursos propios, asimilando sólo aquello que nos conviene, no sabiendo cómo hacerlo, nos damos a imitar, en block. En vez de acentuar el tipo autóctono de la ciudad, si puede decirse así, que es y debe ser luminoso y alegre, rodeada como está de mar y coronada por un cielo radiante, (...) se la embadurna con un gris inverosímil, y en vez de utilizar sus dones, se la tritura, se la castra, se la decapita. (FIGARI, 1913, p. 232).

O livro de Pedro Figari (1912) nos localiza em um pensamento que expressa reação diante do mundo que o cerca, a partir de introspecções, o artista uruguaio se propõe a um comprometimento com a realidade e com a formação de uma proposta de destino nacional (ANASTASÍA, 1975). Suas ideias tinham como objetivo principal, a transformação do país em energia produtora, - em todos os âmbitos, - apoiado nas

correntes fecundas das ciências biológicas. O pintor desenvolve ao longo de seu livro, paralelos entre tais ciências e a evolução da humanidade, chegando até à renovação das artes plásticas e da arquitetura. Tais concepções relacionadas com a modificação das artes de acordo com novas necessidades, poderiam ser vistas como uma teoria geral de aplicação, no entanto, o autor exprime sua conceituação de maneira distinta,

la palabra necesidad no expresa el concepto concreto que parece expresar, sino tan sólo convencionalismo ideológico, de simple relación, y resulta así que lo necesario es una entidad movable con relación con al lugar y al tiempo, ya no con relación a cada pueblo y cada ser. (FIGARI, 1988, p. 42).

Da análise do conceito observado como móvel de necessidade, o autor desdobra seu pensamento sobre o padrão limitador de enquadramento de alguns conceitos, desencadeando a concepção de constante permuta entre o que é necessidade e utilidade. Ao se complexificar, a sociedade torna algo que inicialmente era observado como subnecessário em necessário. O autor utiliza como exemplos dessa modificação, as formas de locomoção e máquinas em geral, sendo impossível dissociar os conceitos de forma definitiva. Desse modo, a arte, por estar atrelada a uma maneira de dar novas respostas às necessidades/utilidades, sofre limitações conceituais que tolhem sua capacidade plural de manifestação, a enquadram em conceitos rígidos e divisões hierárquicas errôneas, como exprime o autor:

Llegamos así a la conclusión de que como lo necesario se transforma constantemente, acompañando la evolución, no es posible fundar una clasificación tomando sólo este punto de apoyo [...] Si pretendiéramos, por otra parte, mantener dentro de los cuadros rígidos e inmutables de una clasificación categórica la pluralidad de manifestaciones artísticas que se van transformando constantemente, no sólo intentaríamos una cosa imposible, sino que este intento deformaría el concepto de la realidad. Esto solo, demuestra que es inadecuada una clasificación basada únicamente en la finalidad del esfuerzo, es decir, en su faz teleológica [...] Bajo la denominación de bellas artes se comprende generalmente a la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la literatura y la propia coreografía. Éstas, con arreglo de criterio arbitrario usual, monopolizan la belleza, y no pierden su denominación de “bellas” artes aun cuando se manifiesten – como ocurre con bastante frecuencia – bajo representaciones misérrimas. Quedan así implícitamente excluidas del dominio de la belleza las manifestaciones científicas y las aplicaciones científicas, lo mismo que lo que se ha dado en llamar artes menores la cerámica, el cincelado, el mueblado, la orfebrería, etc. (FIGARI, 1988, p. 44)

Para Figari, limitar, é pôr em linhas artificiais. Nesse viés, podemos pensar que seu foco de crítica é que a arte é constantemente cambiante. As produções artísticas se transformam de forma interrupta, pode-se fazer um paralelo com Georges Didi-

Huberman<sup>73</sup> (2008), ao passo que, para o autor francês, o que muda é o observador e suas referências, sendo assim a obra muda constantemente. Em ambos os casos, a obra não se limita nem se define, pois é sempre cambiante, e conceitos fixos, ineficientes para a observação das obras.

O autor uruguaio também aborda, que há a cerceamento na análise artística quando há seu congelamento no tempo para a análise e uso. A intenção sempre foi suprir e servir o homem em suas diversas facetas, e, como essas estão em constante modificação, passam por trocas de acordo com a necessidade. Aqui podemos fazer um paralelo com Aby Warburg, o conceito de trocas simbólicas<sup>74</sup> do autor alemão e o conceito de necessidade do autor uruguaio, se emparelham. Ao passo que, novas necessidades aparecem na sociedade, ou o homem controla a natureza - como entende Warburg -, ou o homem rearticula ações em trocas simbólicas que supram sua necessidade. O ponto de divergência, é que para Figari, as ações são conscientes, para Warburg, elas são inconscientes e sintomáticas. A arte plural, - nas palavras de Figari, - e, como resposta às novas necessidades, deve constantemente se reconfigurar:

Nada es peor que lo arbitrario, cuando se intenta clasificar. Por lo demás, limitar dentro de líneas rígidas y artificiosas una realidad incontenible, en todo sentido, por su poder expansivo, soberano, variado, libre, libérrimo, y todavía de carácter evolucionar, es guardar agua en un cesto. [...] las falsas denominaciones y clasificaciones usuales, en el intrincado desorden en que se hallan hoy todavía las cuestiones que se refieren al arte humano. Éstas han desconocido lo que es más esencial, vale decir, que lo necesario y lo útil cambien progresivamente, con relación al lugar, al tiempo, y a múltiples circunstancias y accidentes, y es así que han involucrado dentro de líneas fijas las peculiaridades más inconstantes de cada rama artística, tendiendo a confundir los esfuerzos ínfimos, mecanizados por la rutina y la técnica, con los más conceptuosos, y desconociendo con soluciones de continuidad mentales, el carácter esencial unitario de las manifestaciones del mismo recurso esencial.” [...] variedad de modalidades, éstas se presentan, no obstante, sin solución de continuidad, en todos los campos, dentro do que podríamos llamar zonas de esfumación, que acusan inequívocamente la indivisibilidad de este recurso, siempre sometido a servir al hombre. (FIGARI, 1988, pp.50-51).

---

<sup>73</sup> Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. “Capítulo 1: A história da Arte nos Limites da sua simples Prática. *Diante da Imagem*. 2014. O autor exemplifica que, a partir de novos focos de análise sobre a imagem de Fra Angélico, desenvolveram-se concepções de aprofundamento sintomáticas da obra.

<sup>74</sup> Aby Warburg Analisa elementos sintomáticos da imagem como indícios de memórias passadas que ressurgem no presente e ao longo de tempos. Sua posição, mostra que o tempo na imagem é imbricado por múltiplas influências disciplinares e temporais. A imagem é sempre dinâmica, ressignificada como símbolo (em trocas simbólicas) e reminiscente. Ver: BURUCÚA, José Emílio. “Historia, arte, cultura. 2003.

Figari era um intelectual que dominava diversas áreas de conhecimento<sup>75</sup>, estudou por anos a arte tradicional corrente e observou que os livros de autores legitimados pela academia, continham temas clássicos da cultura ocidental (CAETANO, 2009), sendo assim, os livros de ensino de arte que se utilizavam na academia, de geração em geração, não continham nenhuma linha sobre a realidade nacional de seu país e possuíam um ensinamento estático de arte. Portanto, as construções artísticas eram embasadas em pensamentos não nacionais. Começa então a busca de Figari pelo regional, uma tentativa de encontro do que é próprio de seu país. Contudo, a busca pelo nacional em Figari não se resume à questão plástica das artes, ela se amplia e se torna uma crítica ao funcionamento do Estado nas mais diversas formas. A inquietação do artista abre seus tentáculos à formação da indústria no país. Pedro Figari condena ferrenhamente a importação e imitação de modelos que geram dependência econômica em relação à Europa, que ocasiona um colonialismo não declarado que, segundo o autor, ainda atrasa a República (ANASTASÍA, 1975).

Pedro Figari critica a introdução de uma forma de pensamento e ação econômica distantes da realidade nacional, que consistia em importar soluções, e em absorver os técnicos estrangeiros, seus mercados, seus preços, seus créditos e suas normas de comercialização<sup>76</sup>. Fato que não possibilita a formação de indivíduos em seu país capazes de desenvolver essas atividades, pois, a escolha para este labor, sempre seria do trabalhador estrangeiro.

No âmbito artístico, sua crítica se aprofunda e converge para a formação de uma renovação da Escola de Belas Artes no país que ofereça meios de produção de uma arte nacional. A ideia central de Figari versava sobre o começo da independência cultural, através da transformação artesanal e artística, utilizando suas próprias matérias nacionais, tanto em relação aos temas quanto em relação ao material físico. Tal modificação auxiliaria também a consolidar a independência econômica e nacional frente aos poderes “coloniais”.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Pedro Figari desenvolveu trabalhos nas áreas pedagógicas, jornalísticas, no campo do Direito e em crítica de arte.

<sup>76</sup> FIGARI, Pedro. *La industrialización de la América Latina Autonomía y regionalismo*. Montevideo: Periódico La Razón: 10 de marzo de 1919.

<sup>77</sup> É importante ressaltar as intenções de Pedro Figari e sua proposta em relação à indústria e economia relacionados à arte. O autor pensa que o desenvolvimento da indústria relacionado à construção criativa e individual possibilita a evolução e o melhoramento dessa área. Sendo assim, a indústria é um dos marcos do desenvolvimento e na consolidação da ideia de regionalismo, vastamente explorada pelo autor.

Figari assume a direção da *Escuela Nacional de Bellas Artes* no ano de 1915, após o lançamento de seu livro “*Arte, Estética, Ideal*”. Inicia mudanças físicas no prédio, que a seu ver, aumentariam as condições criativas dos indivíduos, amplia a iluminação das janelas, cria novas oficinas de produção, redecora o ambiente e o ornamenta com vegetação, todas as modificações têm o intuito de possibilitar um ambiente mais criativo (MARRUGAT, 2002). Com suas inovações, pensava estar dando ao país a cultura nacional que lhe faltava, fundamentando sua teoria no pensamento evolucionista da matéria e da vida, em que não há matéria inanimada, não há vida que se mantenha parada, - e devido a este pensamento, - existe a necessidade de eterna renovação. Seu fundamento ia contra a corrente de produção artística clássica que, além de importar artistas, copiava os modelos clássicos de representação durante o passar dos anos, reproduzindo de forma cíclica o estudado. Com isso, Figari concluiu que a educação na Escola de Belas Artes não correspondia às necessidades do país:

La Escuela, como instituto marginado de la cultura, y sus alumnos, como reclusos en la Escuela, reclutados en los más ínfimos y destinados a una situación irredenta en una inamovible escala de situaciones consolidadas según el poder económico y la formación cultural tradicionales, debía transformarse radicalmente para que el país alcanzase el punto válido de partida para su inserción en formas más auténticas y fecundas de equidad, libertad y prosperidad. (ANASTÁSIA, 1975, p. 205).

Em sua reforma na Escola de Artes e Oficioso, o pintor uruguaio pensava que a educação geraria uma série de produtores criadores que construiriam uma nação autônoma de importações exageradas, criando uma nova noção de República. A diversidade criadora, segundo Figari, significaria que todos os recursos nacionais seriam supridos pelo povo, o que evidencia outro ponto dissonante da formação tradicional que elitiza, aos moldes europeus, a formação nas academias (LINARI, 2000). Como crítica, Pedro disserta que é necessária uma libertação desses moldes preconcebidos de imposições de uma tradição unilateral<sup>78</sup>. Mesmo no que tange o pensamento da arte ligada à indústria e renovação, Figari expressa a ideia que em nenhum momento, deve-se centrar apenas no lucro proveniente de tais modificações, impondo acima disso, a divulgação da cultura nacional em suas manifestações poliformes, sem estar atrelada à concepção clássica. Anterior a sua intervenção na *Escuela de Bellas Artes*, Figari se manifesta:

---

<sup>78</sup> FIGARI, Pedro. *Arte, Estética, Ideal*. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1988.

La repetición, imitadora, servil, más la estéril aparatosidad de la “bellas artes”, ha provocado entre nosotros un daño inmenso, contribuyendo a mantenernos en un estado colonial. Se sufre la alienación por el objeto, por sistemas de objetos que crean una falsa conciencia respecto a la naturaleza de nuestra condición. Estos sistemas de objetos abarcan en general todas las escalas de lo que se pone a nuestro alcance para el uso, desde los instrumentos para la producción hasta los elementos de adornos y goce visual. La Escuela Nacional de Artes y Oficios, que hubiera podido darle al país el comienzo y los fundamentos de su liberación cultural y los elementos humanos aptos para la transformación de sus recursos, no ha sido otra cosa que “un modelo de aparatosidad estéril.” (ANASTASÍA, 1975, p.209).

Na concepção figuriana, a arte regional deveria partir de um estudo do meio geográfico em que se vive, por isso que o estudo da flora e da fauna do Uruguai era obrigatório, pois assim se encontraria um estilo próprio e autóctone (MARRUGAT, 2002). A crítica posta à importação de modelos artísticos é um dos pontos condenados por Figari, em consonância a esse pensamento, seu incentivo à livre produção e novas formas de expressão é contrária à manifestação artística tradicional. O pintor uruguaio entende que a lógica social da arte se dispõe de maneira a fortalecer um elitismo opressor da criatividade, ao passo que, a academia de arte, legitimada e apoiada pelo Estado, prima pela construção de monumentalismos e suntuosas obras que fortalecem a ideologia do poder estabelecido, que por sua vez, continua a apoiar a arte tradicional que os fortalece (ANASTASÍA, 1975). Pedro Figari acompanhou a construção da modelação da arte à favor do Estado e suas retroimplicações, relação tradicional a qual não estava de acordo com a teoria de Figari de arte nacional. A realização do moderno, inovador, da conquista do autêntico e do progresso científico e artístico, deveriam estar ligados à grande massa nacional, que seria uma produtora da arte regional, sem imposições que iriam tolher a produção autêntica e criativa.

Localizando o pensamento de Figari sobre arte, identificamos que sua crítica se situa na falta de respostas da arte tradicional às novas necessidades que se apresentam na sociedade. Sendo assim, a arte deveria contemplar o conhecimento regional e se estender à novas áreas em formação, como a indústria, e a geração de sentido de pertencimento através do conhecimento nacional. As instituições legitimadas como o Estado e a Escola de Belas Artes não acompanhavam as transformações que diariamente se exibiam na sociedade uruguaia. Dentro da arte de Figari, o pintor busca em sua produção pictórica dar conta das manifestações culturais do país, inserindo elementos obliterados pela tradição, como o *candombe* e do cotidiano gaúcho. Aborda os

elementos da identidade que fazem parte da vivência moderna da urbe e que estão ligados com o passado do país, sendo características autóctones de identidade.

### 3.3 CONEXÕES ENTRE A ESCRITA E A PLÁSTICA

Imerso em concepções de evolução e inovação, Figari aborda a imagem do gaucho de forma nova, representa não um passado mítico, mas sim um presente vivo e colorido do cotidiano platino, as festas nas estâncias, as carretas e diligências, a vastidão do pampa, ruas e salões. Evidencia os *afrourugaios* na sociedade, pintando o *candombe* musical e em movimento nas ruas da cidade, em seus bairros, tornando visível uma história da identidade nacional que não havia sido narrada.

Pedro Figari pinta, esporadicamente desde sua juventude, no entanto, após 1919 sua produção se intensifica. Grande parte dos seus aproximadamente 2.500 trabalhos, foram produzidos em seu período de vida na Argentina e na França, no começo do século XX (LINARI, 2000). Figari utiliza o peso das formas para representar personagens com extrema expressividade corporal, figuras em plenos gestos e ações.

O uruguaio se translada para Argentina, no início de 1921, onde encontra um círculo artístico e crítico mais aberto e amplo que em Montevideu. Na capital argentina, inicialmente, não obteve o êxito como crítico de arte e artista como possuía enquanto jurista. A falta de visibilidade e o reconhecimento de suas propostas de inovação foram a causa do artista retirar-se da direção da Escola Nacional de Artes e Ofícios em Montevideu, em 1917. Escreve ao Ministro de Instrução Pública, Dom Rodolfo Mezzera:

...Se he tomado la resolución de abandonar el país de cualquier modo, sólo fue porque no había ya horizontes gratos para mí en él, una vez destruidos los planes tan cuidadosamente meditados, los que me había encariñado, porque los consideraba y los considero capaces de transformar este querido terruño de un modo altamente promisor<sup>79</sup>.

Figari reside em Buenos Aires entre 1921 e 1927. Na capital Argentina, se depara com o círculo intelectual que compunha as publicações da revista “*Martín Fierro*” (1924-1927) e recebe os olhares da crítica artística, após sua exposição em 1923. Sua pintura é antípoda das tendências artísticas que emergem na Argentina. Figari mostra como contraponto, a visão cosmopolita moderna à busca em seu nativismo da construção pictórica nacional, baseada em expressões do regionalismo. O ambiente argentino com a crescente visão cosmopolita suscitada pelo aumento de migração e de modernização, fato que demonstra o motivo pela qual a população local quase triplica, está embebido por diversas influências chegadas da Europa, pois, seu modo de

---

<sup>79</sup> Trecho de uma carta de Pedro Figari a R. Mezzera, 30 de julho de 1917. Arquivo do Museu Histórico Nacional.

produção está vinculado ao modelo francês, principalmente o impressionismo (KERN, 1996). Tal contexto faz com que o figurismo<sup>80</sup> torne-se um ponto heterogêneo dentro da órbita moderna.

O projeto de modernidade estética argentina, em um primeiro momento, é voltado a uma visão para o futuro, busca desenvolver uma manifestação artística que elabore uma relação próxima entre a sociedade contemporânea e a arte. O grupo *Martin Fierro* é mais permeável à incorporação de expressões da vanguarda europeia, pois o objetivo a que se propõe é uma renovação da arte na Argentina a níveis nos quais ela possa ser alçada em equidade à produção de grandes centros cosmopolitas (KERN, 1996). No entanto, a produção de Pedro Figari mostra-se demasiada regional, suscitando pontos de discussão acalorados sobre as tradições culturais platinas. Alguns críticos de arte argentinos mais radicais, como Atalaya, Prebisch e Facio Hebequer, avaliam Figari como “un colorista intuitivo, nada más” (MUÑOZ, 2002, p. 52) ou ainda, “falso nacionalismo y [...] ese falso americanismo candombero”. O “falso nacionalismo” e o “falso americanismo candombero” sobre Figari, nada mais são que propostas de composição da identidade nacional divergentes das que o Estado fomenta, financia e difunde, ou seja, as produções do pintor uruguaio destoam do que é visto historicamente como formador de identidade do país, pois expõe que os negros, o *candombe* e os gauchos miscigenados do cotidiano do pampa, fazem parte da nação.

Em 1925, Pedro Figari passa a morar em Paris. Vive até o ano de 1933 na capital francesa, onde produz a imensa maioria de suas obras, utilizando sua pintura não apenas como expressão nostálgica de sua terra, mas também como um ponto de vista intelectual militante, atencioso a uma ideologia estética que demonstre as verdadeiras raízes culturais uruguaias (LINARI, 2000). O relato de Luis Mazzei<sup>81</sup>, expressa que Pedro Figari, ao percorrer o interior do Uruguai e distintos lugares de Montevideú, tomava nota dos objetos, costumes, cores e cerimônias que o circundavam. Sendo assim, suas pinturas seriam atos documentais da vivência cotidiana de um século, onde os marginalizados e esquecidos pelos recortes historiográficos e acadêmicos das belas artes não tinham espaço.

---

<sup>80</sup> Termo utilizado por Gabriel Peluffo Linari em seu livro “*Historia de la pintura en el Uruguay*” (2000), o qual se refere as produções de Pedro Figari de maneira geral.

<sup>81</sup> Gravador uruguaio relatando sobre Pedro Figari. PELUFFO LINARI, Gabriel. Tomo I: “El imaginario nacional-regional (1830-1930) de Blanes a Figari”. *Historia de la pintura en Uruguay*. 2000 p. 110.

Figari adentra o mundo da pintura, assim como o jurídico, segundo uma preocupação atento aos olhares humanísticos e sociais, levando à consubstanciação plástica de seu ensaio filosófico “*Arte, Estética e Ideal*” em uma longa série de óleos sobre cartão, em que pinta sua construção nacional teórica, dotado de uma sensibilidade e subjetivismo moderno distante de composições academicistas, como em sua obra “*En la Estancia*”.



*En la Estancia.*  
Pedro Figari.  
Óleo sobre cartão.  
1925 - 70x100cm.  
Museo Figari - Montevideú, Uruguai.

A pintura “*En la Estancia*”, contempla tanto a paisagem e o cenário quanto o homem inserido nela, ao caracterizá-lo mesmo sem seu retrato explícito, com linhas de figuração cuidadosamente delimitadas. Na tela, nota-se uma delicada distribuição harmoniosa das figuras em sua maioria aos pares, em uma composição de um cenário teatral, no qual, a perspectiva do quadro é concedida pelas linhas do portão que se está aberto. O autor incorpora uma representação de suma importância na cena, mesmo não sendo parte central da obra. A figura do negro é apresentada como integrante da cultura e da convivência gaúcha da estância, fato que se desloca da concepção de iconografia de

unidade racial branca do pampa que a historiografia e a as belas artes difundiram com afinco.

Os gauchos participantes têm suas características miscigenadas, evidência que o pintor uruguaio localiza na cultura e na figura mítica do gaucho como a mescla de etnias - branca, índia e negra - identificando nesta mistura um ponto de união e identidade americana autóctone platina, sendo esse, o *gaucho* da “realidade”, que é plasmado como base da nação em sua produção nativista. Figari busca a produção de uma arte que se baseia no conhecimento e na realidade, ao passo que, para o artista, essas seriam premissas do desenvolvimento da arte, que, a partir de investigações do meio, produziria um conhecimento do real, como explora o escritor uruguaio:

Todo esto es un verdadero desconocimiento de la realidad. No hay ni puede haber rivalidad entre los diversos medios de que nos valemos para atender a nuestras necesidades y aspiraciones [...] La investigación científica, como la actividad artística, se encaminan igualmente a servir al hombre y a la especie. [...] Si ciencia es saber, nosotros sólo sabemos cuando hay una realidad conocida. (FIGARI, 1988, pp.29-31).

A visão miscigenada na nação não era recorrente nem difundida nos dispositivos de fixação de memória do período, incapacitando o conhecimento nacional, e, sendo assim, a modificação da arte na concepção de Figari. O pintor a partir dessa baliza de análise, escreve sobre a falta de diversidade de abordagens de temas nacionais, observa Figari:

Si se agrega, todavía, que esa pintura mía se ocupa de magnificar temas nuestros, americanos puros, inéditos, de los que ni querían tratar, por arrogancia, los propios indígenas – no ya los distinguidos y el mundo social en masa - , al propio tiempo que aquí (en Paris), Eduardo Vuillard, Pierre Bonnard, y Zuloaga, me decían que yo había tenido grande chance, al haber encontrado, para pintar, cosas tan hermosas, frescas y poéticas, y que ellos también quisieran pintarla – sube aún de punto aquella significación, por lo menos para los compatriotas conscientes... Lo que yo quisiera sería llegar a despertar una consciencia patria, para sentir la fruición del esfuerzo realizado, como patriota, más que nada. (FIGARI, 1975, pp. 238-9)<sup>82</sup>.

O representado pelo pintor vai além de uma mostra de etnias, está ligado à visibilidade de uma nação que não foi exposta, os silêncios das demais obras oficiais são sintomas a serem explorados. O pintor, tal como o Estado faz uso do símbolo de ancestralidade uruguaia como representação do regional, o utiliza por meio de um viés

---

<sup>82</sup> ANASTASÍA, Luis Victor. *Pedro Figari: Americano Integral*. 1975.

diferente, em termos estilísticos e de seleção de formas. O gaúcho de Figari se opõe a uma trama de representações e significados embutidos nas obras clássicas correntes. Observa-se a possibilidade de entender o “entre-lugar” desses indivíduos obliterados na sociedade e sua insurgência na obra de Figari, como um mal-estar dentro da produção acadêmica. Como analisado:

[...] Tanto Blanes como Zorrilla confirman la hegemonía del imaginario militarista, masculino y blanco que “oculta” o deja en segundo plano toda representación del cuerpo de la patria que no esté al servicio de dicho imaginario. Precisamente, el paradigma patriarcal y la metáfora de la familia compartidos por Blanes, Hernández y Zorrilla diseñan, entre otros muchos aspectos, un lugar disciplinado para la mujer, un lugar degradado o un no-lugar para el negro o el indio así [...] (ACHUGAR, 2008, p. 220).

O gaúcho figariano não mantém uma pose nobre nem um porte heroico, desvinculando a imagem do paisano do ideal mítico. As cenas do cotidiano, dos costumes e dos encontros são as mostras da genuína cultura para Pedro Figari. As obras do uruguaio são uma expressão que destoam do gaúcho idealizado pelo Estado como símbolo de identidade, representado pelas instituições oficiais e corporificado em bronze difundindo na sociedade uma memória coletiva. A representação do gaúcho de Figari, pode ser conjugada com sua publicação “*Historia Kiria*” (1930), em que expõe um mundo utópico repleto de sátiras e críticas à sociedade em que viveu. O povo de *Kiria* condensava o pensamento da organização ideal de sociedade que o autor promovia, não havia distinção de raças, não havia superstições, não havia guerras e seus habitantes ridicularizavam a ideia de arte pela arte (ADES, 1997). Seus campos de atuação – a escrita e a pictórica-, dialogam em referências que se auxiliam seu projeto de arte nacional.

Na pintura de Figari, “*En la Estancia*”, há uma enorme gama de símbolos que possuem o intento de tornar visível a vida cotidiana e própria da região. Na paisagem ao fundo, além do céu característico do pintor, vemos a imagem de um umbu árvore típica das planícies do pampa e de grande porte, símbolo utilizado com frequência por Pedro Figari como integrante da cultura gaúchesca, bem como os cavalos, e a representação majoritária da flora, temas que em sua concepção escrita sobre a arte, na obra “*Arte, Estética, Ideal*” (1912), deveriam estar presentes na arte nacional. “O naturalista W. H. Hudson, que viveu numa estância nos pampas quando menino, nos últimos anos da ditadura Rosa, descreve a planta” (ADES, 1997, p.137):

O umbu é realmente uma árvore muito peculiar. (...) Ele pertence a rara família das fotoláceas, e seu tronco forma uma imensa circunferência (...) ao mesmo tempo, a madeira é tão macia e esponjosa que pode ser cortada com uma faca e de modo nenhum serve para lenha, já que depois de cortada, jamais seca, simplesmente apodrece como uma melancia madura. Também cresce devagar e suas folhas largas, lustrosas e verde-escuras, como as do loureiro são venenosas; e, como não presta para nada, o umbu provavelmente será extinto, (...) mas antes quando não haviam plantado outras árvores, o velho e majestoso umbu já teve sua utilidade: ele servia como um marco gigantesco para os viajantes na monotonia das grandes planícies, além de oferecer, no verão, sombra fresca para o cavalo e o cavaleiro; enquanto o médico ou herbanista do lugar, colhia, às vezes, uma folha para algum doente precisando de um remédio muito forte para curar o mal que o afligia. (HUDSON, 1985, pp. 4-5).

A mostra dos elementos da flora uruguaia está dentro do contexto de interação entre seus habitantes e o meio, o significado do umbú está na existência nativa do pampa. Tais representações são imagens do regionalismo e da autenticidade que buscava Figari, ao localizar no passado, parte das origens da identidade nacional, e expressar na construção da imagem, sua memória de um mundo arcaico pesquisado, devido à suas premissas de arte/conhecimento, mas também imaginado. Ele expõe um espaço e um tempo coletivo em uma quimera de continuidade com um passado comum e um tempo perpassado em uma ligação ancestral de todo país (ANASTASÍA, 1975).

Em sua composição “*En la Estancia*”, as linhas do quadro se mesclam inserindo na pintura uma perspectiva ilusionista, com elas, as grades abertas da fazenda auxiliam na construção da profundidade, assim como a já comentada composição horizontal das obras. O casal que adentra a fazenda, em direção ao espectador, é recepcionado com atenção, os personagens que os circundam estão com roupas típicas da indumentária gaúcha elegante, e, nota-se que as cores fortes trazem vivacidade à imagem, composta por esses gauchos miscigenados e majoritariamente mulheres, algo extremamente atípico nas representações acadêmicas com o tema *gaucho*. Ao fundo, um pampiano toca viola e próximo dele, há a personagem de uma negra. Pedro Figari plasma “o sentido de um mundo desaparecendo ou já desaparecido” (ADES, 1997, p. 139), seu tom nostálgico tem a intenção de reavivar as maneiras de expressão cultural regional descolada de uma ideologia institucionalizada. O pintor manifesta em sua obra pictórica cenas do cotidiano, paisagens calmas, se preocupa em dar:

forma a un arte nacional y moderno, el ámbito rural sigue siendo un territorio de flerte densidad significativa. Pero si antes el mundo rural si

definía, ante de todo, por su paisaje ahora lo definen los habitantes de esas regiones y, ante todo, su cultura (MUÑOZ, 2002, p.45).

Do mesmo modo, podemos identificar esses aspectos na tela “*Carnaval Rosista – Al Ataque*”, representa uma cena típica de suas produções sobre o *candombe*. O *candombe* é composto com cerca de três tambores, geralmente cada um com som próprio. As reuniões com música, ocorriam inicialmente em casas de organização da comunidade negra na cidade, contudo, com o passar dos anos, acabou se tornando uma festividade anual, uma vez por ano, as casas que se organizavam desfilavam na cidade de Montevidéu, similarmente ao carnaval.



Carnaval Rosista – Al Ataque.  
Pedro Figari  
Óleo sobre cartão  
1924 - 20x99cm.  
Coleção Particular

Os grupos de *Candombe* são organizados em sociedades, separados por bairros, na tomada das ruas da cidade, se mostra a tomada do espaço público e a manifesta o que é oculto pela história oficial e as representações identitárias clássicas. As organizações, possuíam seus líderes, um homem e uma mulher, que não tinham reconhecimento social, porém nas “*llamadas*” ou nas saídas do *candombe*, eles eram apresentados como rei e rainha. Figari presencia essas manifestações nas cidades e as pinta como forma integrante da cultura uruguaia. No quadro, vemos essas figuras que se mesclam em uma dança em meio as ruas da cidade, utiliza cores fortes, pinta os movimentos como um redemoinho de constante fluxo. O tema central é a visibilidade daquela parcela da

população esquecida quase que por completo. A centralidade do personagem negro é algo que não é encontrado no período, porém é tornada presente nos quadros de Figari. Mesmo havendo algumas poucas produções clássicas com o tema do negro, como a representação deles no exército, com referências ao passado militarista masculino, dentro da ideia oficial, não possuem grande destaque na produção de quem as faz, a exemplo o quadro de Juan Manuel Blanes, “*Lancero de la Época de Rivera*”.

O *candombe* como dança e movimento é de extremo interesse para Pedro Figari, nos gestos e nas oscilações, ele identifica a genuinidade de uma cultura, como já abordado anteriormente, Figari busca uma plástica de essência que contemple a cultura do Uruguai, e identifica no negro, a expressão ancestral que forma parte da cultura uruguaia, escreve o pintor em seu livro “*Arte, Estetica, Ideal*”:

En lo hace a la coreografía, la música y el teatro, la propia decoración, todo esto ha ido en pocos lustros de la solemnidad y de lo gazmoño a la alegría y a la licencia. El sensualismo, que es un elemento orgánico como otro cualquiera, ha tomado carta de ciudadanía en el teatro y en la vida, y los puritanismos de cincuenta años ha, han pasado a la historia.

En el arte negro, más integral, más humano, por lo propio que está más cerca de lo salvaje, - genuina vida orgánica donde cada cual se exhibe tal cual es – hay elegancia por la conjunción del movimiento esbelto a alas dexteridades de la acrobacia, y la música trata de asociarse, por medios libérrimos, bastante eficaces a menudo, a las sugerencias de la escena, así como ésta tiende a ceñirse más a la manifestaciones ciertas de la vida, disimuladas por debajo de convencionalismos que van, a su vez, dejando ver cada vez más que son artificiosos e inconsistentes por lo mismo. (FIGARI, 1988, pp.100-101).

As linhas livres, os movimentos orgânicos e a manifestação visceral do *candombe*, para o escritor, ultrapassam a rigidez das formas academicistas. Há a liberdade de manifestação genuína dos *afrourugaios*. Tais elementos deveriam ser abordados por uma arte nacional que utiliza as exteriorizações culturais próprias do país como foco, dentro de uma perspectiva de construção da arte nacional que valoriza não apenas, aspectos da flora, fauna e materiais regionais, mas também o cotidiano do país. A manifestação da identidade nacional nas artes através da óptica de Figari, é vista pela expressão da cultura, costumes e miscigenação, como uma identidade de mescla entre indígenas, brancos e negros.

Assim como o negro, o *gaucho* é representado com traços característicos, suas roupas típicas e realizando atividades de seu cotidiano. Coloca assim, de forma exponencial, todos os traços que os diferenciam da cultura europeia, evidencia a

identidade a partir da alteridade em relação ao europeu. Contudo, é inegável a interferência de uma carga europeia na vida no pampa e é importante frisar, que Pedro Figari não exclui a presença do europeu, porém manifesta que há mais interferências culturais além dele, que proporciona uma cultura nacional própria, como é observado:

Su regionalismo pictórico adquiriría visos de universalidad porque no estaba pensado desde la recreación costumbrista de lo puramente local, sino que traducía una identidad americana que podía ser apreciada y aun comprendida por la sensibilidad extranjera. [...] En el afán por presentar una cultura americana con sus características propias diferenciadas de lo tradicional europeo, el riesgo de caer hacia la vertiente del exotismo era grande. No se trataba, por tanto, de buscar aquellos elementos pintorescos que fueran a causar la sorpresa de los europeos, sino de encontrar las raíces en un pasado que tampoco era del todo autóctono y en cuya recreación artística también era posible encontrar huellas ajenas al continente americano. (CAETANO, 2009, p. 30).

Na busca de uma arte nacional, as reentrâncias culturais, étnicas e de comportamento que formam uma sociedade de modo tradicional ou moderna - como a de Figari, - devem ser homogeneizadas dentro de uma premissa nacional identitária. O passado heterogêneo, obliterado pela academia e historiografia oficial, é exposto por Figari em suas obras escrita e pictórica. O autor amplia o escopo do que é entendido como identidade nacional e cultura nacional no Uruguai, mescla elementos do passado do gaúcho que contém uma correspondência com o presente da cidade de Montevideo da primeira metade do século XX, acrescenta na narrativa nacional os negros que são integrantes do passado do país e se manifestam na cidade. Figari articula o campo e a cidade, passado e presente em uma nova configuração de identidade e cultura nacional, expressando assim, a nova arte que preencheria as novas necessidades de uma sociedade moderna, múltipla.

A proposta do pintor é apenas um dos possíveis conteúdos que preenchem a “forma” da nação como conceito, enquanto dispositivos que buscam um passado em comum, mas que se rearticulam. Um passado ancestral não estático que de forma plural ou única, liga os indivíduos em sua relação com a nação,

A produção teórica e pictórica de Pedro Figari, é vista como integrante do emergente pensamento modernista da América Latina. Ao balizar sua temática em um regionalismo, não encontra nicho de aceitação entre os modernos e tampouco entre os artistas tradicionais, torna-se assim um sujeito transitório e aberto às contradições frequentes dentro de sua própria produção escrita.

As criações pictóricas de Figari, não se enquadram em uma escola artística específica, pois ele transita entre uma temática tradicional com uma massa pictórica que remete aos artistas de vanguarda<sup>83</sup>. Os padrões fixos de encaixe de escolas artísticas são insipientes para uma análise de sua produção pictórica, fazendo eco à teóricos como Didi-Huberman<sup>84</sup>, que abordam que as barreiras de análise baseadas em estilos artísticos são premissas negativas para pesquisa, visto que a imagem contém diversas temporalidades, conscientes e inconscientes, em sua produção e não devem ser observadas como estanques dentro de categorias fixas da arte.

Sua produção “transitória”, causa um mal-estar, o estranhamento próprio da imagem sintomática. A falta de aceitação por parte da academia e das vanguardas – no início de sua produção - o torna um indivíduo deslocado, e abre campo para entender a rede de formação de sua obra e os motivos de suas novas reconfigurações simbólicas da nação.

Em sua proposta de nação e arte nacional, Pedro Figari se liga ideia de superação de um tempo obsoleto que deve progredir. Porém, esta perspectiva não anula as reentrâncias de tempo na sua visão de identidade nacional e em sua produção artística, sendo assim, o pintor/escritor mescla suas referências de passado e presente produzindo uma nova perspectiva de identidade e cultura nacional, na qual, a centralidade de seus quadros são os dos esquecidos da República.

---

<sup>83</sup> Ao se afastar da produção academicista de *mimese*, explora as camadas de tinta, observa temas que não eram vistos como gêneros importantes dentro das academias de arte e desenvolver uma nova proposta de arte.

<sup>84</sup> Ver em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. 2008.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta investigação, abordamos a maleabilidade do conceito de nação e parte de suas múltiplas interpretações ao longo da historiografia. O conceito ainda é bastante discutido e possui diversas vertentes de entendimento. Optou-se em observar a nação como conceito “forma”, que passa por reorganizações de sua composição, e por esse motivo, por constantes paradoxos.

No transcorrer desta pesquisa, pode-se observar que os debates sobre as questões de identidade nacional uruguaia passaram por diversas propostas de preenchimento de sua forma. A nação, conceito que se transfigura ao longo dos tempos e se vale de dispositivos de fixação de identidade-memória, durante meados do século XX, passa por articulações que fomentam a formação de uma aura mítica em torno da figura do *gaucho*, personagem eleito como elemento ancestral da homogeneidade da nação. O Estad, principal articulador do período, por deter majoritariamente os meios de narrativa nacional, ressignifica o personagem pampeano e, por intermédio de dispositivos historiográficos, educacionais, literários e artísticos, difunde um elã social que se mostra masculino, militarizado e caucasiano.

Pedro Figari, com uma vasta produção em múltiplas áreas, torna-se um produtor de propostas de identidade dissonantes das correntes no período. Balizado por suas concepções de uma arte regional que deveria valorizar o autóctone, pensa as especificidades do local como a fauna, a flora, as cores, os indivíduos e os materiais regionais. Figari propõe diferentes projetos que incentivariam a produção nacional em seus aspectos mais amplos. O pintor busca a emancipação das regras e limitações que os ditames enraizados em uma sociedade tradicional estabeleceram, propondo uma revisão dos historicismos e academicismos que circulavam sem questionamentos na primeira metade do século XX, inserindo na narrativa nacional, o cotidiano do *gaucho* miscigenado e os negros, analisados nesta dissertação por meio do *candombe*.

Para compreender as possibilidades de ressignificações históricas e pelo melhor entendimento da história do Uruguai, debatida e reinterpretada como ancestralidade da identidade nacional, observou-se um breve panorama histórico da política e como os períodos tiveram implicações nas modificações e permanências no Uruguai que se modernizava. O ambiente político do Estado também faz parte do campo de experiência de Pedro Figari, visto que suas primeiras atividades públicas foram ligadas à política. É nesse ambiente que o pintor elabora suas primeiras articulações acerca de uma cultura nacional e busca o fomento para a arte do país.

Partindo da mesma premissa de entendimento, colocou-se uma breve perspectiva histórica da arte no Uruguai. Há um inicial fomento da produção de retratos pela elite local, seguido de incentivo por parte do Estado para produção de quadros com temática histórica. As cenas históricas estão ligadas a uma produção acadêmica que auxilia a vinculação de dispositivos de identidade nacional. A produção academicista ditava as regras de aceitação de arte do período, do século XIX e na primeira metade do século XX, foi possível uma dilatação da produção artística plástica mais livre, de concepções direcionadas pela academia europeia, afastadas de um rigor acadêmico como encontrado no quadro Juan Manuel Blanes, por exemplo. Nesse caminho, adentramos às ideias de Pedro Figari, atuante enquanto crítico e criador de uma nova proposta artística autóctone, combativa a tradição e a perpetuação de concepções laudatórias do passado. Figari amplia o olhar sobre a identidade nacional e traz luz ao cotidiano do país e a elementos obliterados pertencentes da composição cultural da nação. O pintor uruguaio propõe modificações no ensino da arte, e em suas telas, centra a temática *gaucha* desprovida de heroicidade, ao contrário narrativa oficial do Estado.

O pintor uruguaio, ao longo de sua produção escrita, suporte que exerceu duras críticas a concepções que percebia como tradicionais e obsoletas, desenvolve propostas e divagações relativas à produção nacional e à busca de uma expressão regional identitária, que contemple integralmente o país. Uma proposta utópica como tantas outras propostas que buscam uma totalidade ou homogeneização, contudo, é um dos primeiros do Uruguai que buscava revisar e propor um novo olhar sobre a identidade da sociedade do país. Figari mescla os elementos vistos como ancestrais com e os novos elementos urbanos, afim de evidenciar uma justaposição de influências culturais que compõe a cultura autóctone da nação.

Ao produzir suas obras nesses eixos e deixar de maneira central a temática do *afrouruguai* em parte de suas séries, o pintor coloca em cheque quase a totalidade da narrativa nacional que não insere a população negra como componente da identidade nacional. As produções do *candombe* de Figari, revelam muito além de uma dança típica, as telas colocam em cena uma população silenciada e excluída que integra o país desde meados do século XVIII. Sob as pinceladas do artista, se desdobram o cotidiano das comunidades, evidenciando a organização de grupos negros nos bairros que se formaram desde o abolicionismo e seus representantes, com enorme restrição de atividades e poucas condições materiais. Entre outros aspectos, o *candombe* é a mescla cultural e o sincretismo que ocorre na urbe, a festividade ocultada na maior parte do

ano, toma às ruas apenas em dia de reis, como um evento de visibilidade, porém, se torna manifestação constante nos quadros do artista, impelindo a observação e o debate dessa parcela populacional de forma efetiva. Os símbolos, as danças, os representantes da comunidade negra e a expressão cultural são inseridos por Figari na narrativa da nação a fórceps e, devido a esse fator, suas propostas e suas obras são vistas na época como expressão menor dentro do ambiente artístico e estatal.

Pedro Figari mescla as questões da cidade e do campo não apenas em sua pintura, mas também em sua obra poética. Enquanto grande parte da produção lírica do período articula oposições entre o pampa e a urbe, entre o arcaico e o moderno, em sua escrita *criolla* e social, ele mistura as perspectivas na construção de uma poética que relacione os elementos passados e presentes da nação na expressão de uma identidade ampla do Uruguai. A lírica é entendida como um dos dispositivos de difusão de identidade e memória, e, nesse viés, podemos observar como a lírica *criolla* afirma o espaço do *gaucho* idílico, ancestral da nação, enquanto a lírica social, foca nas modificações urbanas e nas novas configurações sociais que a cidade apresenta. Figari produz uma visão que mistura ambos olhares na ampliação de uma cultura nacional, pois em sua escrita explicita que a cidade é parte importante do desenvolvimento do país, assim como o *gaucho*, porém, o personagem é abordado cotidianamente.

O artista uruguaio mostra o contraponto da representação à figura do *gaucho* que é utilizado como elo da nação em forma de *ideomito*, baseado em padrões estéticos academicistas. Sua busca por uma arte platina com representações regionalistas é um discurso sobre a busca da cultura e dos hábitos *gauchos* que encontra sua identidade no cotidiano. As danças, as fazendas em meio ao pampa e os tranquilos *gauchos*, mostram a cultura e se tornam a representação atemporal de costumes e da mescla de etnias, sendo os elementos componentes da identidade platina, e não o herói longínquo criado pelas instituições do Estado e difundido em locais e datas de memória. Desse modo, o pintor uruguaio incita à produção de uma arte nacional que rompe com os padrões clássicos europeus, mas não condiciona a busca de uma nova estética americana atrelada somente a sua expressão pictórica, Figari mostra-se como uma das possíveis expressões do nacional no Uruguai.

Para Figari, um dos entraves que não propiciam as renovações da arte nacional e a utilização de materiais autóctones é a “tradição”, elemento que possui uma memorização estéril do passado e não fomenta a criação de uma arte reflexiva e nacional. Sendo assim, a tradição seria a concepção na qual a arte academicista de fonte europeia

usaria como reprodução de respostas às necessidades europeias, que não condiziam com a realidade uruguaia. Em outras palavras, a importação de modelos artísticos europeus não auxiliaria a criação de uma arte nacional que utilizasse os elementos próprios do país. Por isso que, Figari busca a expressão pictórica livre do rigor acadêmico e que expresse a cultura nacional por meio de suas cores, materiais e temáticas. Para o intelectual uruguaio, o artista que buscasse a utilização do regional em sua produção, seria um artista reflexivo, consciente da capacidade de seu território e portador de um conhecimento que mostrasse respostas eficientes para as mudanças do Uruguai, posto que, para Figari, a sociedade está em constante modificação e a arte deve se remodelar, seguindo seu fluxo de movimento.

A reformulação da arte deveria estar em concomitância ao desenvolvimento de uma arte nacional que não fosse desenvolvida por barreiras limitadoras de sua expressão, por isso, ele incentiva a diluição das categorias artísticas estanques e hierárquicas. Desse modo, a arte estaria presente nas mais variadas formas de produção nacional, tanto na produção pictórica quanto na indústria. Os indivíduos do país estariam emancipados de uma reprodução colonizada de suas formas de expressão cultural e melhorariam as condições nacionais devido ao uso e conhecimento de suas capacidades nacionais.

Mesmo sendo Figari um nome conhecido na política, não consegue efetivar suas propostas de mudança e seu reconhecimento pelo Estado nacional é obtido após à legitimação de sua obra na Europa, o que demonstra que, mesmo após Figari incentivar uma produção nacional emancipada de preceitos estrangeiros, o mote de reconhecimento ainda é efetuado de maneira europeizada.

A busca de Figari em propor um novo preenchimento da categoria de nação e uma nova produção artística, consegue realizá-las por meio da ampliação dos elementos que formam a identidade uruguaia e contrastam em parte com a narrativa oficial do Estado. O autor expõe sua perspectiva de produção autóctone em todos os suportes de sua criação na pintura, poética, em propostas políticas e na escrita. Em todos esses meios, Figari expressa a necessidade de emancipação cultural europeia e critica os meios que fortalecem esse pensamento tradicional do velho continente. Não é possível desconectar sua ramificada produção, visto que sua visão de construção nacional está entrelaçada em toda sua atuação, sendo esse o elã que articula suas criações.

A proposta de Pedro Figari destoa da maioria das produções do momento. Entende-se que sua postura é diferente dos demais devido a sua abertura em mesclar

elementos vistos como opostos. A presente investigação buscou evidenciar que, ao longo de toda criação de Pedro Figari, sua proposta foi auxiliar uma identidade nacional cultural ao expandir a visualização da nação além do *gaucho* mítico.

O artista uruguaio causa dissenso no estabelecido ao trazer à luz o *afrouruguaio*, obliterado na narrativa nacional, e desmistificar o *gaucho* heroico e ao trazer as ações cotidianas que perpassam o tempo com o respaldo na vida urbana. Figari aborda um passado uruguaio que deve ser lembrado como elemento autóctone, porém, o observando como um antecedente superável, e não de modo estanque, sem ser passíveis de reconfigurações. As tentativas frustradas de aplicação de suas ideias, como a modificação na *Escuela de Artes y Oficios*, apresenta dificuldade implementar modificações em sistemas estabelecidos secularmente. A valorização de seu trabalho ocorre apenas depois de obter reconhecimento na Europa, essa pretensa legitimidade de sabedoria que o reconhecimento europeu concede, faz com que o artista tenha maior visibilidade no Uruguai, não só como político, mas também como artista.

A pesquisa tentou evidenciar que a produção de Pedro Figari é um projeto de arte e cultura da nação que amplia a questão da identidade do país e concede centralidade aos esquecidos da república. Ao focalizar a importância de elementos vistos como marginalizados dentro da cultura do país, como os *gauchos* miscigenados e cotidianos e, em manifestações da comunidade negra do Uruguai, Pedro Figari desvela a parcela da república que foi obliterada da narrativa nacional. Sendo assim, sua proposta de identidade é uma das primeiras a causar um dissenso e estranhamento dentro da produção nacional, situando o pintor uruguaio em um não-lugar dentro das categorias de propostas nacionais do período. Figari, em relação à produção pictórica, também se encontra deslocado, pois suas obras são oscilam entre temáticas demasiadamente regionalistas para integrar movimentos de arte moderna e cosmopolita e, ao mesmo tempo, demasiadamente modernos para integrar os círculos acadêmicos das Belas Artes do período, sendo assim torna-se um indivíduo que se enquadra em categorias fixas da história da arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACOSTA, Yamandú. “Autenticidad, tradición e identidad en Pedro Figari”. *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, n.16, pp. 83-101. 1999.

ACHUGAR, Hugo. “Modernización y mitificación: el lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910”. In: *Ideologies and Literature*, vol III, Num. 14, University of Minnesota, 1980.

\_\_\_\_\_. “Imágenes Fundacionales de la Nación”. *Revista Aletria*, v.18, p. 215-29, jul./dez. 2008.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. HONESKO, Vinícius Nicastro (trad.). Chapecó: Argos, 2009, pp. 27-51.

ALVES DE SOUZA, Marcos. ”O Reformismo uruguaio sob a égide do “batllismo” na primeira metade do século XX”. In: *ENCONTRO DA ANAPHLAC*, 3, São Paulo, 1998. Anais eletrônicos. 1998.

\_\_\_\_\_. *A Cultura Política do “Batllismo” no Uruguai (1903-1958)*. São Paulo: ANNABLUME, 2003.

ANASTASÍA, Luis Victor. *Pedro Figari: Americano Integral*. 1. ed. Montevideo: Sesquicentenario, 1975.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARDAO, Arturo. *Figari en la generación uruguaya del 900*. Montevideo: EDITORA, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

BHABAH, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1961.

BORNHEIM, Gerd. *Introdução à leitura de Wincklemann*. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1975.

BORUCKI, Alex; CHAGAS, Karla & STALLA, Natalia. *Esclavitud y trabajo*. Montevideo: Mastergraf srl, 2009.

BURUCÚA, José Emílio. *Historia, arte, cultura - de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CABRAL, J. P. C. “O pensamento de José Batlle y Ordóñez do Uruguai dos Novecentos: componentes de sua ideologia”. In: PAULA, Dilma Andrade & MENDONÇA, Sônia Regina de. *Sociedade Civil: ensaios históricos*. São Paulo: Paco Editorial, 2013. pp. 27-40.

CAETANO, Gerardo. “Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el centenario”. In: BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerard & PORZECANSKI, Teresa. *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo: Taurus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Pedro Figari con texto de Gerardo Caetano*. Montevideo: Museu Nacional de Artes Visuales, 2009.

CALHOUN, Craig. *Nacionalismo*. Buenos Aires: Livros del Zorzal, 2007.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CRISTIANO, Juan Carlos. *Raíces africanas en Uruguay: Un estudio sobre la indentidad afro-uruguiaia*. Montevideo: Universidad de la República, 2008.

DE MARIA, Isidoro (org.). *Cantos escolares y recitaciones para la juventud educanda de la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1888.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

\_\_\_\_\_. *A imagem Sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2014.

ESPIELL, Héctor Gros. *La Revolución de 1904 Legitimidad y ilegitimidad: actualización de una polémica*. Montevideo: Taurus, 2004.

FELDE, Alberto Zum. *Processo intelectual del Uruguay y critica de su literatura*. Montevideo: Impr. Nacional Colorada, 1930.

\_\_\_\_\_. *Proceso histórico del Uruguay: esquema de una sociología nacional*. Montevideú: M. Garcia, 1970.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé, 1997.

\_\_\_\_\_. “La Música Afrouuguayaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica”. In: ROMERO GORSKI, Sonia (compil.) *Anuario Antropología Social música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales*. Montevideo: Ediciones Nordan-Comunidad, 2002.

FICHTE, Johann G. *Discursos a Nação Alemã. Lisboa: Círculo de Leitores. Coleção Temas e Debates*. 2009.

FIGARI, Pedro. *Proyecto de Programa y Reglamento Superior General para la transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios en Escuela Pública de Arte Industrial*. Montevideo: 1910.

\_\_\_\_\_. *El Momento Político 1910-1911*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911.

\_\_\_\_\_. “Ingeniería. Arquitectura. Agrimensura”. *Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay*. Montevideo: noviembre de 1913.

\_\_\_\_\_. “Cultura, Práctica Industrial”. *Memorandum Provisiona.: Lo que debe hacerse*. Montevideo: 1915.

\_\_\_\_\_. *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*. Montevideo: 1917.

\_\_\_\_\_. “La industrialización de la América Latina Autonomía y regionalismo”. Periódico *La Razón*. Montevideo: 10 de marzo de 1919.

\_\_\_\_\_. *El Arquitecto*. Paris: Le Livre Libre, 1928.

\_\_\_\_\_. *Historia Kiria*. Paris: Le Livre Libre, 1930.

\_\_\_\_\_. “Una Carta de Pedro Figari. Sus Contenidos Americanistas”. *Revista La Pluma*, v.14, ano IV. 1930. pp. 33-36.

\_\_\_\_\_. *Arte, Estética, Ideal* 1912. Tomo I. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1988.

\_\_\_\_\_. *Arte, Estética, Ideal* 1912. Tomo II. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1988.

\_\_\_\_\_. *Arte, Estética, Ideal* 1912. Tomo III. Montevideo: Colección de Clasicos Uruguayos, 1988.

HABER, Alicia. “De la circunspección a la exploración de la interioridad”. In: *Historias de la Vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades. 1920-1990*. In: BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerardo & PORZECANSKI, Teresa (org). Montevideo: Ediciones Taurus-Santillana, 1998.

HALE, Charles. “Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930” In: BETHELL, Leslie. *Historia de América Latina 7: América Latina: Economía y Sociedad, 1870-1930*. Barcelona: Crítica, 1991. pp. 1-41.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric. “Introdução”. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. pp. 9-23.

HUDSON, W.H. *Far Away and Long Ago: A Childhood in Argentina*. Londres : 1985.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Arte Argentina Tradição e Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

\_\_\_\_\_. “Tradição e Modernidade: A imagem e a questão da representação”. *Estudos Ibero-Americanos da PUCRS*, Porto Alegre; v. XXXI, n. 2. Porto Alegre: dez/ 2005. pp. 7-22.

KOHN, Hans. *El Nacionalismo: su significado y su historia*. Buenos Aires: Paidós, 1966.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro. Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006

LAMBERT, Jacques. *América Latina*. São Paulo: Editora USP, 1969.

LOPEZ, Luiz Roberto. *História da América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

LYNCH, John. Las repúblicas del Río de la Planta. In: BETHELL, Leslie. *Historia de América Latina 6: América Latina Independiente, 1820 – 1870*. Barcelona: Crítica, 1991. pp. 264-319.

MARRUGAT, Elisa Povedano. *Arte Industrial y Renovación Pedagógica en España e Iberoamérica: Identidad y Vanguardia (1826 – 1950)*. Tese (Doutorado). Madrid: Universidad Carlos III, 2002.

MARTIN, Gerald. “La literatura, la música y el arte de América Latina, 1870 – 1930”. In: BETHELL, Leslie. *Historia de América Latina 8: América Latina: Cultura y sociedad, 1830 – 1930*. Barcelona: Crítica, 1991. pp. 158-227.

MUÑOZ, Miguel Angel. “Territorios de la modernidad, territorios de identidad México y Argentina en los años 20 en la obra de Carlos Mèrida y Pedro Figari”. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. pp. 4 -58.

ODDONE, Juan A. “La formación del Uruguay moderno, c. 1870 – 1930”. In: BETHELL, Leslie. *Historia de América Latina 10: América Del Sur, c. 1870 - 1930*. Barcelona: Crítica, 1992. pp. 158-227.

PALTI, E. J. “Entre a Natureza e o Artifício: a Concepção de Nação nos Tempos da Independência”. In: *Lua Nova*, vol.81. São Paulo: 2010.

PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la pintura en el Uruguay. El imaginario nacional-regional 1830-1930 de Blanes a Figari*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000.

\_\_\_\_\_. “Pedro Figari: crítica de la vanguardia y utopía de la memoria”. In: *CONFERENCIA EN EL MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANA DE HOUSTON*. Texas: PUBLICACAO, 2006).

PI HUGARTE, Renzo; VIDART, Daniel. *El legado de los inmigrantes I em Nuestra tierra*, n. 29. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra Montevideo, 1969.

RAMA, Angel. *La aventura intelectual de Figari*. Montevideo: Fabula, 1951.

- RANCIÈRE, Jacques. *¡O espectador emancipado!*. São Paulo: Martin Fontes, 2012.
- REGULES, Elias. *Versos Criollos*. Montevideo: Comisión editora, 1965.
- RENAN, E. *Qué es una nación?* Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- ROCCA, Pablo Thiago y otros. *Acción y Utopía Museo Pedro Figari*, DNC-MEC. Montevideo: 2010.
- ROQUE, G. “La Pragmática del Espacio”. In: *Arte y Espacio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- SÁNCHEZ, Florencio. *M’hijo el Doctor de 1903*. Montevideo: Biblioteca Virtual Universal, 2003.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás. “La población de América Latina, 1850-1930” In: BETHELL, Leslie. *Historia de América Latina 7: América Latina: Economía y Sociedad, 1870-1930*. Barcelona: Crítica, 1991. pp. 106-132.
- 1991
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: Ensaio sobre a cultura visual na idade média*. São Paulo: EDUSC, 2007.
- SMITH, Anthony. *Identidades nacionais e outras. Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. “O nacionalismo e os historiadores”. In: BALAKRISHNAN, G. (org). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. pp. 185-208.
- THOMAS, Eduardo. *Compendio de história nacional*. Montevideú: s.n, 1957.
- TRIGO, Abril., v.Revista Iberoamericana Porto Alegre, v. LXXI. CIDADE: EDITORA, 2005. pp. 1047-1064.
- VASSEUR, Alvaro Armando. *Todos los Cantos (1898-1912)*. Montevideo: Comision Editora, 1955.